

В.А. Гавриков

**МИФОПОЭТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ
АЛЕКСАНДРА БАШЛАЧЕВА**

Брянск 2007

ББК 83.336-5

Га-12

Рецензенты:

Ю.В. Доманский – доктор филологических наук, профессор.

Ю.П. Иванов – доктор филологических наук, профессор.

Га-12 Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева.
– Брянск: Ладомир, 2007. – 292 с.

В монографии исследуется феномен рок-поэзии, ее место в ряду других синтетических видов искусства. Дана общая характеристика рок-поэзии в ее преломлении через призму наследия крупнейшего рок-поэта Александра Башлачева. Основным предметом исследования стал мифопоэтический аспект творчества Башлачева. В работе доказывается, что мифологическое начало присутствует на всех уровнях башлачевской поэтики. Монография предназначена для специалистов, занимающихся изучением рок-искусства, аспирантов, студентов, всех интересующихся литературой XX – XXI вв.

© Ладомир, 2007.

© На правах рукописи. Гавриков В.А., 2007.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение-----	6
ГЛАВА 1. РОК-ПОЭЗИЯ КАК СИНТЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО-----	14
1.1. Особенности поэтики-----	16
1.2. Мифопоэтика-----	23
1.3. Заимствования-----	29
1.4. Вариантообразование-----	35
1.5. Циклизация (рок-альбом)-----	43
1.6. Звучащий текст-----	45
1.7. Рок-театр и маска певца-----	69
1.8. Музыка-----	77
1.9. Самоотнесение, историческая репутация-----	79
ГЛАВА 2. ПРОСТРАНСТВЕННО – ВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ МИФОЛОГИЗМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ БАШЛАЧЕВА-----	81
2.1. Оппозиция раннего и позднего творчества Башлачева как квазимифа (про- фанного, современного) и мифа (всевременного, сакрального)-----	81
2.2. Синкретичность башлачевского мифа-----	105
2.3. Мифологическое пространство в поэтической системе Башлачева-----	115
2.4. Категория времени в поэтическом мифе Башлачева-----	133

ГЛАВА 3. ЯЗЫКОВЫЕ АСПЕКТЫ МИФОЛОГИЗМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВСЕЛЕННОЙ БАШЛАЧЕВА-----	156
3.1. «Морфология – синтаксис» как глубинная антитеза поэтической системы Башлачева-----	156
3.2. Художественное воплощение Имени Имен в поэзии Башлачева-----	180
3.3. Способы организации мотивной структуры в профанном синтаксическом пространстве мифопоэтической системы Башлачева-----	205
3.4. Поиск Башлачевым древних протокорней, или магия созвучий (сопоставление и противопоставление звукообразов)-----	224
3.4.1. Сопоставление звукообразов-----	224
3.4.2. Противопоставление звукообразов-----	247
3.5. Мифопоэтика Башлачева как «спиралевидная» пятиуровневая система-	255
Заключение-----	260
Библиография-----	264
Приложение-----	280
Схема 1. Олицетворения-----	280
Схема 2. Структура квазисюжета-----	285
Схема 3. «Перетекание» мотивов (сферические периферии)-----	289
Схема 4. Разрастание первокорня-----	290

ВВЕДЕНИЕ

В современном литературоведении вопрос о рок-поэзии разработан еще недостаточно полно. Да и сам термин «рок-поэзия», уже вполне укоренившийся в сознании большинства исследователей, подвергся справедливой критике со стороны С.В. Свиридова: «Что касается дефиниции *рок-поэзия*, то она, на наш взгляд, точнейшим образом фиксирует путаницу в нашем осмыслении рок-текста. Данный термин может пониматься и как ‘*вербальная составляющая рока*’, и как ‘*единый поэтический текст рока*’, и иным образом; в результате с ним все согласятся, но станут мыслить под ним разные вещи. Вместо единого термина мы получаем пучок омонимов»¹. Примерно то же отмечает в своей диссертации и И.С. Алексеев: «Многие исследователи отечественной рок-культуры скептически относятся к термину “русский рок”, поскольку нет четкого его определения, – бытует, скорее, расхожее мнение о его сути»². Мы также согласны с точкой зрения С.Л. Константиновой А.В. Константинова, которые справедливо говорят «о необходимости строгой типологической дефиниции понятия русской рок-поэзии, которая основывалась бы на объективных филологических категориях, а не на преходящих и порой произвольно трактуемых в угоду конъюнктуре категориях социокультурных»³. Однако, отдавая дань уже устоявшейся традиции, мы вынуждены оперировать термином «рок-поэзия», чтобы оставаться в границах общепринятой терминологии. Под этим понятием мы будем понимать, во-первых, широкий пласт рок-произведений высокого художественного уровня (интересных для филологии), во-вторых, все лингвисти-

¹ Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь, 2002. С. 14. Курсивы, выделения, подчеркивания, разрядка в цитатах везде, кроме особо оговоренных случаев, принадлежат авторам цитируемых работ.

² Алексеев И.С. Рок-культура в публичном пространстве Санкт-Петербурга 1990-х годов: Дисс. ... канд. социол. наук. – СПб., 2003. С. 16.

³ Константинова С.Л., Константинов А.В. Рок-поэзия как тип текста (к вопросу о генезисе структурной модели) // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3. – Тверь, 2000. С. 128.

ческие и нелингвистические аспекты смыслообразования в структуре этих произведений, свойственные рок-искусству. Иными словами, для нас рок-текст включает в себя вербальные и невербальные способы смыслообразования, следовательно, мы придерживаемся второго определения, данного С.В. Свиридовым: рок-поэзия – это «единый поэтический текст рока» (в противовес подходу, где рок-поэзия – «вербальная составляющая рока»).

При этом в статусе рок-поэзии нами будет (полностью или с ограничениями) отказано творчеству таких групп, как, например, «Коррозия металла», «Земфира», «Ленинград», «Чиж и К», «Ария», «Черный кофе» и т.д., без сомнения, обладающим элементами эстетики рок-н-ролла, однако в художественном (филологическом) плане не представляющим особой ценности. Более того, многие из этих команд являются легендами русского рока, навсегда вписанными в летопись отечественного рок-движения, поэтому они могут быть интересны с социологической, культурологической, искусствоведческой, философской точек зрения, однако, то, что является рок-н-роллом, со всей очевидностью не всегда является поэзией. Поэтому, чтобы двигаться дальше, мы должны примерно очертить круг рокер-поэтов, чье творчество интересно прежде всего с филологической точки зрения⁴, это: Башлачев, Шевчук, Кинчев, Борзыкин, Летов, Дягилева, К. Арбенин, Ревякин, Гребенщиков, Машнин, Озерский, Калугин, Науменко, Кормильцев, Цой, Градский; на периферии рок-поэзии: Мамоннов, Чистяков, Арефьева, Наумов, Клиньских, Васильев, Никольский, Неумоев, Романов и еще пару десятков авторов.

Главным объектом и материалом исследования стали поэтические тексты А. Башлачева, первично представленные в фонограммах (так как фонограмма – основной способ существования рок-текста) и вторично – в печатных сборниках башлачевской поэзии, наиболее полный и научнообразный из которых был

⁴ Данная классификация, разумеется, не претендует на исчерпывающую полноту и является во многом субъективной, так как основана на личном опыте автора.

выпущен в Твери⁵. Параллельно с исследованием наследия Башлачева, мы будем стараться выявленные тенденции подкреплять и примерами из творчества перечисленных выше рок-авторов.

Все чаще о Башлачеве говорят как о поэте (забывая добавить «приставку» «рок-»): «Сема *поэт*, как показали наблюдения, доминирует в репутации Башлачева. Примечательно, что его называют поэтом самые разные люди – от простых поклонников и журналистов до литературных критиков и видных ученых»⁶. Собственно, отнесенность Башлачева к рок-поэзии столь же правомерна, как и отнесенность, например, Маяковского к футуризму: действительно, Башлачев был близок рок-среде, рок-эстетике, однако масштабы его поэтического дарования тяжело уместить в рамки рок-поэзии (какими бы широкими они на первый взгляд ни казались). Более того, Башлачев (особенно на первом этапе творчества) может быть воспринят как последователь традиции авторской песни. Эту мысль можно доказать, как особенностями поэтики, так и высказываниями самого певца: «Это вот несколько таких бардовских песен, я вообще-то их сейчас не пишу, но некоторые до сих пор не удалось забыть»⁷. Да и исполнение голос-гитара⁸ также вполне вписывается в традицию авторской песни. И все-таки мы будем именовать Башлачева рок-поэтом. И первую главу нашего исследования во многом мы посвятим именно доказательству близости основных аспектов поэзии Башлачева рок-искусству.

Но перед тем как выделить основные аспекты рок-поэзии, преломив их через призму поэтики Башлачева, выскажем несколько реплик касаясь разгра-

⁵ Александр Башлачев: Стихи, фонография, библиография. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001.

⁶ Доманский Ю.В. «Тексты смерти» русского рока / Ю.В. Доманский. – Тверь, 2000. С. 10.

⁷ Этими словами предваряется песня «Хозяйка» во время домашнего концерта у Марины Тергановой и Александра Несмелова в Москве (апрель 1985). Запись сделана О. Ковригой.

⁸ Исключение здесь неважный по качеству записи концерт 15 августа 1986 (запись С. Фирсова на домашнем концерте у Д. Винниченко), где Башлачеву подыгрывали музыканты группы «Алиса».

ничения рок-поэзии и поэзии авторской песни. Первый (и, на наш взгляд, основной) аспект – эмоционально-тематическая направленность текстов, их установка (выходящая на уровень поэтики). Сатирическая подоплека двух течений соотносится как юмор (авторская песня) – сатира (рок). Разумеется, такая соотнесенность довольно условна, но более жесткий и бескомпромиссный подход в роке к изображаемому очевиден. Также огромную роль в рок-поэзии играют мотивы эзотерического, мистического характера. В авторской традиции нет такого акцента на трансцендентальный компонент, интересы «бардов» более по-сторонние. К тому же для рока характерна высокая степень мифологизации текстов. Словом, даже при беглом взгляде на особенности поэтики рока и «барда» становятся очевидными их дифференцирующие аспекты.

Второй пласт отличий: нетекстовые (или сверхтекстовые) элементы рок- и «бард»-композиций. Рок более театрален и более «музыкален» (к слову, в западном рок-н-ролле вообще преобладает музыкальная составляющая). Авторская песня – это почти всегда поэт с гитарой, рок – чаще целый ансамбль разного рода музыкантов (если посчитать, сколько музыкальных инструментов использовал, например, Гребенщиков для записи своих песен, то из этого списка можно составить добротный оркестр, и, может быть, даже не один). Словом, авторская песня по экстралингвистическому выражению значительно беднее рок-поэзии.

Если все сказанное отнести к Башлачеву, то получается, что от авторской песни певец взял только вокально-инструментальную составляющую (голос-гитара). На этом, пожалуй, сходство Башлачева с традицией «барда» заканчивается. Примерно о том же говорит и Ю.В. Доманский: «Укажем... на недопустимость включения Башлачева в авторскую песню только на основании манеры исполнения; тогда в это направление придется включить и С. Калугина, и Ю. Наумова, и вообще всех рокеров, которые поют свои песни в сопровождении акустической гитары, а из авторской песни исключить тех бардов, которые

пели в сопровождении оркестра. Глинчиков⁹ словно не видит принципиальной разницы в поэтике произведений авторской песни и песен Башлачева, а именно особенности поэтики должны стать критерием при включении того или иного художника в то или иное направление»¹⁰.

При этом «голосовую составляющую» Башлачев обогатил за счет некоторых экстралингвистических средств выразительности, несвойственных печатной поэзии и авторской песне, но подробнее об этом мы поговорим ниже. Таким образом, тот факт, что Башлачев использовал только голос и гитару, не должен вводить исследователя в заблуждение: поэт значительно расширял семантическую потенцию текста за счет особых средств выразительности, несвойственных ни традиции авторской песни, ни, тем более, печатной поэзии. То есть рок – новый этап в развитии синтетических жанров (главным образом песни), создавший новые способы «умножения» смыслов.

Как мы уже говорили, термин «рок-поэзия» для нас объединяет все текстовые и нетекстовые способы создания смысла в рок-произведении. Поэтому первоначальную информацию рок-исследователь должен черпать в фонограмме (а еще лучше – в видеозаписи), ведь экстралингвистические элементы играют важнейшую смысловую роль в рок-поэзии. Неоднократно это суждение высказывалось в научной литературе, но традиционалистский подход к изучению рок-текста пока, как правило, является основным. То есть о рок-поэзии мы чаще говорим на языке «печатной» поэзии. В принципе сейчас это вполне закономерно: наука, которую уже начинают называть «рокология», делает пока только первые свои шаги. Вряд ли в данной работе мы сможем решить такую масштабную проблему рок-поэзии, как создание инструментария для анализа синтетического текста, однако на примере творчества Александра Башлачева (при обращении к фактам творчества и других рок-поэтов) попытаемся выявить

⁹ Речь идет о диссертации: Глинчиков В. С. Феномен авторской песни в школьном изучении: А. Галич, В. Высоцкий, А. Башлачев. Дисс. ... канд. пед. наук. – СПбУ, 1997.

наиболее важные в смысловом отношении компоненты нового искусства. Наше исследование в этом направлении несколько упрощается тем фактом, что Башлачев не имел собственной группы музыкантов, поэтому такой компонент, как «музыка», для поэта в плане смыслообразования не является ведущим (хотя и этот компонент иногда «семантичен»).

Поэтому прежде чем исследовать творчество Александра Башлачева не просто как поэта, а именно как рок-поэта, мы сначала рассмотрим особенности феномена, называемого «рок-поэзия». Ибо, как известно, без должного инструментария (хотя бы «намеченного пунктиром») невозможно анализировать какое-либо явление действительности. К сожалению, на данном этапе развития «рокологии» еще не написано базового теоретического труда по принципам работы с рок-композициями. Однако было уже создано достаточно предпосылок для его создания. Особенно в данном аспекте интересны работы Ю.В. Доманского, Е.А. Козицкой, С.В. Свиридова, Д.М. Давыдова, Д.О. Ступникова, а также некоторых других авторов.

Все важные особенности рок-поэзии можно условно разделить на два больших типа: лингвистические и экстралингвистические. И так как объектом филологического исследования должен в первую очередь быть литературно значимый текст, то и рок-поэзия приоритетно должна рассматриваться с филологической точки зрения. Однако это не означает, что мы вправе игнорировать экстралингвистические аспекты.

Среди исследователей неоднократно делались попытки выявить приоритеты при изучении рок-поэзии. Например, Ю.В. Доманский в конце своей работы «Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения» резюмирует: «Итак, мы попытались обозначить те методологические приоритеты в изучении рок-поэзии (“чужое” слово, проблема имени, мифопоэтика, субъектно-объектные отношения, циклизация), которые, на наш взгляд, в конечном итоге помогут

¹⁰ Доманский Ю.В. Феномен Владимира Высоцкого в культуре русского рока // Владимир Высоцкий и русский рок: Сб. статей. – Тверь, 2001. С. 111.

приблизиться к пониманию феномена рок-поэзии и ее места в истории русской словесности»¹¹. М.Б. Шинкаренко в своей диссертации выделила «дискурсивные составляющие рок-поэзии»:

1. Текстовая;
2. Интертекстуальная;
3. Заголовок;
4. Креолизованный текст (обложка);
5. Социальные и культурные характеристики;
6. Культурная и общественно-политическая ситуация¹².

В первой главе нашей работы мы сделаем попытку обобщить наиболее важные, на наш взгляд, аспекты рок-поэзии, среди которых:

1. Особенности поэтики русской рок-поэзии;
2. Мифопоэтика;
3. Заимствования;
4. Вариантообразование;
5. Циклизация (рок-альбом);
6. Звучащий текст;
7. Рок-театр и маска певца;
8. Музыка;
9. Самоотнесение, историческая репутация.

Сразу оговоримся, что в один ряд мы отнесли данные аспекты с достаточной долей условности. Все эти «границы» рок-искусства должны исследоваться

¹¹ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999. С. 33.

более полно, изолированно, подчас с привлечением инструментария нефилологических наук. Но, рассмотрев как систему все основные аспекты рок-поэзии (пусть и такие разноуровневые), мы можем не только «очертить границы» этого явления, но и снять все вопросы, касаемо отнесения творчества Башлачева к рок-поэзии.

Во второй и третьей главе нашего исследования мы обратимся уже к центральной проблеме работы – мифопоэтике творчества Александра Башлачева. Мы рассмотрим ее уникальную многоуровневую структуру, докажем, что поэт создает миф на всех ярусах своей поэтической системы: начиная с сюжетов и мифологем и заканчивая мифологизацией звукообраза и даже звука.

¹² Шинкаренкова М.Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: Дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2005.

ГЛАВА 1. РОК-ПОЭЗИЯ КАК СИНТЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Перед литературоведом – исследователем рок-поэзии встает ряд проблемных вопросов, пожалуй, главными из которых являются: вопрос о приоритетах подобного анализа (что изучать?), а также вопрос об адекватном научном инструментарии (как изучать?). В первой главе мы сделали попытку ответить на первый из этих вопросов, параллельно затрагивая и область чисто теоретическую. Оказалось, что некоторые значимые для рок-поэзии аспекты весьма «далеки» от литературоведения и не могут быть рассмотрены только с позиции литературоведческого инструментария. Другие же аспекты – вполне «литературны» и, несомненно, вписаны в классическую филологическую парадигму. Объединить первые и вторые в единую систему – вот та сверхзадача, которую мы и попытаемся решить в рамках первой главы, даже несмотря на кажущуюся их разноуровневость и «несводимость».

Выделенные нами 9 аспектов рок-поэзии находятся как бы в разных «плоскостях», в различных «весовых категориях», однако мы их рассматриваем в едином контексте, и делаем это для того, чтобы (пусть и пунктиром) обозначить примерные границы явления, названного «рок-поэзия». Таким образом, более четко ответив на вопрос «что изучать», мы подойдем и к решению проблемы «как изучать».

Девять уже упоминавшихся нами аспектов условно можно разделить на две группы: традиционные (для филологии) и нетрадиционные. К первой группе мы отнесем те аспекты, которые «безболезненно» поддаются исследованию с помощью методов классического литературоведения. Соответственно, ко второй группе – аспекты нелингвистические, неспецифические для традиционного литературоведения.

Провести четкую границу между двумя группами данных аспектов достаточно трудно ввиду сложного синтетического характера рок-поэзии (на уровне субтекстов), поэтому представленное ниже деление имеет известную долю

условности. Итак, к аспектам традиционного литературоведческого характера мы относим: особенности поэтики, мифопоэтику, заимствования, вариантообразование, циклизацию. К нетрадиционным аспектам: звучащий текст, рок-театр, музыку. Особняком стоит вопрос об исторической репутации. Повторимся, что данная классификация достаточно условна и, например, звучащий текст изучается фольклористикой, этой же проблемы касаются и исследователи авторской песни, поэтому наше выделение данного аспекта в разряд «нетрадиционных» обусловлено неклассическим характером смыслопорождения в звучащем рок-тексте (подробнее об этом – в соответствующем разделе первой главы).

1.1. Особенности поэтики

Конечно, в отграничении рок-поэзии от других явлений наиболее значимыми должны быть собственно литературоведческие аспекты. И не нужно быть даже специалистом в литературоведении, чтобы понять, насколько же песенный рок-стих отличен от классического стиха и от стиха «смежных явлений» (имеется в виду авторская песня, «попса» и шансон). По меньшей мере нелепым видится нам утверждение А.В. Щербенка, который отмечает: «Несмотря на постоянные утверждения о том, что феномен “русского рока” является культурой текста “par excellence”, едва ли может быть предложен чисто литературоведческий критерий, который позволил бы отграничить тексты рок-песен от авторской песни, текстов популярных песен и непесенной поэзии»¹³.

Нам кажется, что как раз литературоведческие критерии являются основополагающими в отграничении рок-поэзии от других видов литературного искусства. И именно тематикой и метафорикой различаются наиболее часто отождествляемые явления: рок-поэзия и авторская песня. Правда, в той же статье А.В. Щербенок противоречит самому себе: «По сравнению с бардовской песней, музыка в роке играет гораздо большее значение... Только в роке оказывается возможным откровенное нарушение синтаксической и смысловой связанности, возможное только благодаря ведущему положению музыкальной структуры»¹⁴. Таким образом, неклассичность синтаксиса и смысловой связанности является важным текстологическим отличием рок-поэзии от авторской песни и других словесных искусств. Это было отмечено многими исследователями, например, в своей диссертации о чем-то подобном говорит И.С. Алексе-

¹³ Щербенок А.В. Слово в русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999. С. 6.

¹⁴ Там же. С. 7.

ев: «Можно попытаться определить рок-поэзию как поэзию отдельных фраз и ключевых слов»¹⁵.

Основным предметом нашего исследования стала мифопоэтика в творчестве Башлачева, поэтому в задачи данной работы не входит подробное выявление отличительных особенностей русской рок-поэзии в сравнении с другими видами словесного искусства (однако некоторые тенденции мы не оставим без внимания). Исследования в этой области (пусть и отрывочные) уже были проведены. Например, П.А. Ковалев находит некоторые собственно литературоведческие доказательства уникальности рок-поэзии. Исследователь, проанализировав массив рок-текстов, пришел к следующим выводам: «Уже на уровне основных пропорций метрического репертуара современной российской рок-поэзии выявляются существенные отличия ее от остальных разновидностей песенного стиха <авторской песни и “попсы” – В.Г.>: прежде всего – соотношение силлаботонических форм и неклассических метров поражает обилием последних, на их долю приходится около 71% от числа текстов, тогда как доля традиционных лидеров русской поэтической техники сводится к 7% ямбов, 5% хореев, 1-2% трехсложных метров»¹⁶. У Башлачева есть как тонические, так и силлабо-тонические песни, как рифмованные, так и нерифмованные. Причем в некоторых песнях рифмованные части перемежаются с нерифмованными (например, в «Мельнице»). Делается это неспроста: так упорядочивается (или наоборот) логический и фонический «рисунок» произведений. У большинства рок-авторов можно отыскать как классические стихи с соблюдением ритма и рифмы (еще и без припева), так и чисто песенные образования. О первых почти никто не говорит, зато о вторых упоминают многие исследователи. Примеры «чистых» стихов: «Общество “Память”» Е. Летова, «На небе вороны» Ю. Шевчука, «Одиссей и Навсикая» К. Арбенина, «Reggae» («Неволя рукам под плос-

¹⁵ Алексеев И.С. Указ. соч. С. 61.

¹⁶ Ковалев П.А. Структурные особенности стиха русской рок-поэзии в контексте современной русской песенной лирики // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3. – Тверь, 2000. С. 95.

кой доской») Я. Дягилевой, целый массив таких стихотворений-песен у Башлачева и т.д.

Об уникальности рок-поэзии с точки зрения классического литературоведения говорят и следующие цифры: «Атонализм как специфический художественный прием проявляется в творчестве ведущих рок-поэтов на метрическом уровне, предоставляя совершенно уникальные пропорции используемых форм: так, классические метры в репертуаре В. Цоя составляют лишь около 17%, у Б. Гребенщикова – около 21%, у “NAUTILUS POMPIIUS” – около 16% и т.д., тогда как доля неклассических форм достигает 82-84%, то есть в соотношении 1:5!»¹⁷

И. Кормильцев и О. Сурова также говорят о новаторстве рок-поэзии (здесь – по сравнению с «бардом»), что выражается в «разрушении симметричной квадратной формы, структуры “куплет – припев”; появлении альтернативных форм – в первую очередь блюзовых структур»¹⁸. Исследователи коснулись и лексики рок-поэзии, отметив, что в ее основе – «слэнг, варваризмы, литературно-рафинированный пласт поэтической речи, экзотизмы, заумь, окказионализмы в духе авангардистской поэзии, ненормативная лексика, разговорная речь»¹⁹.

В этом контексте интересна и другая мысль: основу рок-поэзии составляют «в первую очередь <...> условно говоря, “альтернативные” традиции – сами по себе основанные на “негативном” / “нигилистическом” подходе к предшествующему поэтическому канону... такими “анти-традициями” для русской рок-поэзии становятся, например, русский или европейский (т.н. поэзия “проклятых поэтов”) символизм, сюрреалистическая поэтика, поэзия абсурда и др. Особое место в этом ряду занимает обширная традиция русского поэтического авангарда в лице футуризма и постфутуризма (заумная поэзия, поэзия группы

¹⁷ Там же. С. 97.

¹⁸ Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. – Тверь, 1998. С. 19.

ОБЭРИУ и др. явления), причем влияние ее может иметь как явный, так и сугубо имплицитный характер»²⁰.

Все влияния, под воздействием которых развивалась рок-поэзия, были объединены в единую систему Е.А. Козицкой: «Хронологически первой и очень существенной для рока “антитрадицией” был, конечно, *романтизм*, в истоках которого – яростный бунт против устоявшихся философско-эстетических представлений и / или противостояние им в форме эскапизма»²¹. В статье также отмечается: «Продуктивной оказалась для русского рока традиция *модернизма* (в широком понимании), но опять-таки на новом историческом этапе. Особенно активно востребована эстетика *декаданса*»²². «Еще один важный субъязык рока – *натурализм / (жесткий, “черный”) реализм*»²³. «Среди субъязыков русского рока необходимо упомянуть и *экзистенциализм*»²⁴. «Особого разговора и особого обобщающего исследования требует также субъязык *почвенничества (“славянофильства”) / неомифиологизма* в русском роке. Речь идет о... рецепции фольклора...»²⁵. В конце работы Е.А. Козицкая резюмирует: «Современный русский рок – сложное, многоуровневое и эклектическое образование, включающее как ряд субъязыков, так и три относительно самостоятельные субкультуры: романтическую... авангардную... и постмодернистскую, грозящую поглотить собой всё остальное»²⁶. Помимо прочих влияний рассматривается даже связь барокко и рок-поэзии. Этому посвя-

¹⁹ Там же.

²⁰ Черняков А.Н., Цвигун Т.В. Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда (аспект языкового взаимодействия) // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2. – Тверь, 1999. С.86-87.

²¹ Козицкая Е.А. Субъязыки и субкультуры русского рока // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001. С. 171.

²² Там же. С. 177-178.

²³ Там же. С. 184.

²⁴ Там же. С. 185.

²⁵ Там же.

щена работа Е.Э. Никитиной «Мотив барокко “жизнь есть сон” в русской рок-поэзии»²⁷. В своей диссертации М.Б. Шинкаренкова также рассматривает данный вопрос. Среди традиций, оказавших наиболее существенное влияние на рок-поэзию, она выделяет следующие:

- фольклор;
- романтизм;
- авангард;
- постмодерн²⁸.

Не секрет также, что рок-поэзия очень депрессивна, часто даже суицидальна (Е. Летов, М. Борзыкин, Я. Дягилева): «Подчеркнутый драматизм, нонконформизм, дисгармоничность и неопределенность мировосприятия пронизывают творчество многих рок-поэтов»²⁹. Рок-поэзия очень часто с чем-то борется, что-то разрушает. На наш взгляд, такая установка имеет два вектора: первый направлен на социум, второй – на самого лирического субъекта рок-поэзии. Иными словами, поэт либо борется с пороками общества, обличает и бичует, либо – занимается трансцендентальным саморазрушением, как говорил Б. Гребенщиков: «Из моря информации, в котором мы тонем, единственный выход – это саморазрушение». Такая двойная установка детерминирует два главных, на наш взгляд, течения в русской рок-поэзии (в принципе и не только в русской): социально-политическое и мистическо-трансцендентальное. К первому течению («рок-бунтарей») относятся Летов, Борзыкин, Кинчев, Клинских, Шевчук, ранний Неумоев, частично – Машнин, частично – Цой. Второе течение находит яркое воплощение в произведениях Гребенщикова, Ревякина, позднего Кинче-

²⁶ Там же. С. 189.

²⁷ Никитина Е.Э. «Мотив барокко “жизнь есть сон” в русской рок-поэзии» // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. – Тверь, 2000. С. 189.

²⁸ Шинкаренкова М.Б. Указ. соч.

²⁹ Нефедов И.В. Языковые средства выражения категории определенности-неопределенности и их стилистические функции в отечественной рок-поэзии: Дисс. ... канд. филол. наук. – Ростов н/Д., 2004. С. 52.

ва, Летова (в 1989 – 1992 гг.), Калугина, Озерского, К. Арбенина, частично Борзыкина, Дягилевой. Отдельно стоят «бытовые» поэты русского рока (например, Науменко, Мамонов или Чистяков, здесь же – Цой). Отметим, что мы говорим только о доминанте. Например, у того же Ревякина есть и достаточно злободневные песни (например, «Красные собаки»), хотя основная масса произведений находится все-таки за рамками социально-политических интересов. У некоторых рокеров расслоение творчества на общественно-политическую и личностно-трансцендентальную составляющую выражено очень ярко. Достаточно вспомнить фигуры наших главных «рок-бунтарей»: Михаила Борзыкина и Егора Летова. У первого политизированные песни: «Твой папа – фашист», «Выйти из-под контроля», «Отечество иллюзий», «Сыт по горло», «Политпесня» соседствуют с «откровенной» лирикой: «Кто ты?», «Случайно», «Дым-туман», «Ада нет», «Я у вольных у небес», «Белый лебедь». Иногда эти темы «прорастают» одна в другую: «Музыка для мертвых», «Мои сны», «Нет денег». Особенно в этом плане показателен альбом «Мегамизантроп», где «чистой» лирикой можно назвать, по видимости, лишь «Если телефон молчит» и «Мандариновый снег». Примерно такая же картина и у Летова: целый каскад ранних политизированных альбомов: «Гошнота», «Мышеловка», «Всё идет по плану» и т.д. сменился в начале 90-х работами «чистой трансцендентальности»: «Прыг-скок», «Сто лет одиночества».

Отметим также, что подробный анализ творчества с выявлением тематической доминанты должен быть проведен в отношении каждого из крупных рок-поэтов, и только на основе этого фундаментального исследования можно говорить о «классической» концепции. Наша же классификация не претендует на исчерпывающую полноту, мы стремимся пока только наметить пути исследования в данном направлении.

Что же касается Александра Башлачева, то в его творчестве органично соединен социальный протест, пусть подчас и не бескомпромиссный («Палата №6», «Абсолютный вахтер», «Подвиг разведчика», «Слет-симпозиум» и т.д.),

бытовые «зарисовки» («Королева бутербродов», «О, как ты эффектна при этих свечах», «Трагикомический роман» и т.д.) и трансцендентальные, мифологизированные композиции («Имя Имен», «Вечный пост», «Посошок» и т.д.). Таким образом, наследие Башлачева объединяет все тематические доминанты рок-поэзии.

Поэзия рока обладает и своими метафорическими особенностями: метафоры здесь подчас весьма оригинальны, ассоциативны, обрывочны. Рок-поэты долго искали новое художественное выражение своих идей, иногда этот путь заводил их в тупик³⁰, иногда же открывал блестящие поэтические перспективы. Первой, кто системно попытался проанализировать метафоры в русской рок-поэзии, была М.Б. Шинкаренкова, защитившая в 2005 году диссертацию по теме «Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии». Но в этой работе скорее намечены пути дальнейшего исследования, чем поставлена окончательная точка в данном вопросе – творчество слишком уж большого количества поэтов нужно проанализировать, чтобы выводы были действительно фундаментальными.

Итак, даже при беглом рассмотрении поэтики русского рока с литературоведческой точки зрения становится понятным, насколько же рок-поэзия самостоятельное (пусть порой и эклектическое) образование, обладающее своим поэтическим «обрывочным» синтаксисом, «реминисценциями» на уровне традиций, своей специфической тематикой, также некоторыми другими отличительными аспектами. И Башлачев, безусловно, в области поэтики очень близок рок-поэзии. К доказательству этого тезиса (помимо того, что уже было сказано) мы будем еще неоднократно возвращаться в дальнейшем на страницах нашей работы.

³⁰ Нам кажется, что примером такого «тупика» может служить альбом «Зелененький» Петра Мамонова («Звуки Му»), вышедший в 2004 году. Мамонов, безусловно, видный рок-поэт, в этой (и в некоторых других своих поздних работах) сделал эксперимент самоцелью, фактически нивелировав всяческую художественность. Интересна данная работа может быть разве что в контексте сюрреализма.

1.2. Мифопоэтика

В XIX веке наука впервые серьезно поставила вопрос о сущности мифа. Как правило, в трудах этого времени миф априорно анализировался если не как совокупность заблуждений, то по крайней мере, как вымысел. В тот период ученым в принципе не приходило в голову рассматривать миф в его первоначальном смысле: как сакральную историю, отражающую высшую действительность. Да и в современном узусе понятие миф содержит совершенно определенные коннотации: «Когда в обиходной речи какое-нибудь сообщение называют “мифом”, это значит, что его не признают соответствующим действительности»³¹. Таким образом, миф для большинства современных людей отождествляется со сказкой. А ведь миф изначально отражал принципиально иные отношения, даже несмотря на то, что морфологические основы у этих двух типов сказаний во многом совпадают: «Изучение атрибутов дает возможность научного толкования сказки. С точки зрения исторической это означает, что волшебная сказка в своих морфологических основах представляет собою миф»³². Итак, большинство исследователей как XIX, так и XX веков сводят миф к некоей системе «первобытных заблуждений», что отмечает, например, К. Леви-Стросс: «С какой бы точки зрения мифы ни рассматривались, их всегда сводят или к беспочвенной игре воображения, или к примитивной форме философских спекуляций»³³.

Однако в XX веке ряд исследователей попытались «реанимировать» изначальную сущность мифа, среди таких мыслителей – А.Ф. Лосев и Я.Э. Голосовкер. Последний, например, отмечал: «Имагинативный, то есть воображае-

³¹ Неклюдов С.Ю. Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России. – М., 2000. С. 17.

³² Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М., 1998. С. 68.

³³ Леви-Стросс К. Структура мифов // Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М., 2001. С. 214.

мый, объект “мифа” не есть только “выдумка”, а есть одновременно познанная тайна объективного мира и есть нечто предугаданное в нем; в имагинативном, или воображаемом, объекте мифа заключен действительный реальный объект»³⁴. А вот слова А.Ф. Лосева: «Обыкновенно полагают, что миф есть басня, вымысел, фантазия. Я понимаю этот термин как раз в противоположном смысле. Для меня миф – выражение наиболее цельное и формулировка наиболее разносторонняя того мира, который открывается людям и культуре, исповедующим ту или иную мифологию»³⁵. И если даже в науке подобная концепция получила право на существование, то уж в художественном творчестве XX века она была вполне адекватна развитию литературы. Уже в период первой волны модернизма миф стал благодатной почвой для творческих поисков (мифотворчество, например, было очень важным элементом эстетики символизма). Конец XX века только усилил эту тенденцию: «Сегодня мы переживаем мифологический ренессанс. Современная эстетика стоит перед фактом: искусство конца XX века – не искусство в традиционном понимании. Оно – неомифология. <...> Миф оказался очень кстати в культуре и художественном сознании эпохи пост-модерна»³⁶. Рок-поэзия как искусство последней трети XX века также не осталась в стороне от «возрожденного» мифа в самых разных его аспектах. Отметил пути мифологизации в рок-поэзии Ю.В. Доманский: «С проблемой имени в рок-поэзии напрямую соотносится мифопоэтический (в самом широком смысле) подход к тексту. Этот подход может реализоваться в целом ряде конкретных приемов:

- комментирование конкретных мифологем, в обилии возникающих в рок-поэзии: например, Индра у Цоя, Сарданапал у Б.Г., Лихо у Башлачева, Заратустра у Кинчева, Боддисатва у Майка и многое другое (это комментирова-

³⁴ Голосовкер Я. Логика мифа. – М., 1987. С. 13.

³⁵ Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М., 1990. С. 71.

³⁶ Апинян Т.А. Aesthesis et mythos: эстетика перед лицом неомифологизма // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. – СПб., 1999. С. 10-12.

- ние может быть продуктивным при соотнесении собственно мифологического значения и значения текстуального);
- соотнесение различных элементов текста (сюжетных ситуаций, образов, мотивов, пространства, времени) с моделями, представленными в архаических мифологиях;
 - наконец, то, что принято называть мифотворчеством (как непосредственно в стихах, так и в жизни)»³⁷.

Сейчас в науке даже стали появляться первые работы о влиянии мифологии на рок-поэзию. В одной из них С.Ю. Толоконникова отмечает: «Наличие неомифологического подтекста в российской рок-поэзии очевидно»³⁸. О том же говорит в своей диссертации и Е.В. Касьянова: «Российская рок-культура сформировала не только идеологию, ценности, но и мифы»³⁹. Похожий тезис находим и в работе И. Кормильцева, О. Суровой «Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция»: «Сами создатели субкультуры не думали о себе как о музыкантах в первую очередь. Главным было общение, система представлений (общий круг чтения, интересов, музыкальных пристрастий, т.е. мифология), стиль жизни, нравы и быт тусовки»⁴⁰.

Биография рокера также со временем обрастает всяческими мифами и «апокрифами». О проникновении мифа в реальную жизнь рок-поэтов вслед за Ю.В. Доманским говорила О.Э. Никитина: «Русский рок сформировал особый образ героя биографического мифа»⁴¹, а также Е.А. Егоров: «Рок-поэт в своем творчестве должен создавать образ лирического героя. То есть носитель лири-

³⁷ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения. С. 30.

³⁸ Толоконникова С.Ю. Русская рок-поэзия в зеркале неомифологизма // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999. С. 51.

³⁹ Касьянова Е.В. Рок-культура в контексте современной культуры: Дисс. ... канд. филос. наук. – СПб., 2003. С. 132.

⁴⁰ Кормильцев И., Сурова О. Указ. соч. С. 14.

⁴¹ Никитина О.Э. Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 7. – Тверь, 2003. С. 157.

ческого сознания должен непременно отождествляться с реально существующим (или существовавшим) автором текстов и даже влиять на создание образа этого автора, нередко превращающегося в миф»⁴². Таким образом, очевидно, что рок-искусство весьма мифологично на многих уровнях (от собственно поэтики до биографии рок-авторов).

Нам еще предстоит доказать, насколько же важную роль играет миф и в творчестве Александра Башлачева. Пока же выскажем несколько беглых мыслей на этот счет. Поэт отмечал, что рок – это смешение мифов, данная концепция нашла свое воплощение и в творчестве самого Башлачева: «Важнейшее свойство поздней поэзии Башлачева – *мифологизм*. Подчеркнем: мифологизм, реализованный в самом художественном мышлении, а не в использовании мифических образов или цитат, как нередко его понимают. Символический язык Башлачева – не “отсылка к мифу как к тексту”, но “отсылка к мифу как к жанру”»⁴³.

Смешение мифов, о котором говорил Башлачев, находим и в его собственном творчестве, приведем такую цитату: «Где японский бог с нашей матерью повенчались общей папертью» («Егоркина былина»). В Японии очень сильны идеи буддизма и синтоизма, поэтому фразу эту условно можно рассмотреть как соединение христианства и восточной религиозной традиции. А, как известно, в рок-кругах (особенно в восьмидесятых) было очень модным обращение к буддизму, даосизму и прочим экзотическим учениям. Особенно эта тенденция характерна для творчества Гребенщикова и Науменко, которых Башлачев в первую очередь называл в числе тех людей, которые повлияли на его «рок-мировоззрение». К тому же Майку и БГ было свойственно не только обращение к буддизму, но религиозная эклектика на уровне христианства («нашей матери») и буддизма («японского бога»), например, у Гребенщикова

⁴² Егоров Е.А. Особенности функционирования «условных образов» в рок-поэзии // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000. С. 23.

есть «красноречивая» песня: «Иван Бодхидхарма». Интересно отметить и то, что оба религиозных начала (буддийское и христианское) в цитате из «Егоркиной былины» связаны с ненормативной лексикой. И несмотря на то, что выражения несколько эвфемизированы, их «ругательный» подтекст вполне угадывается.

Для Башлачева миф – это высшая реальность, для его творчества актуально именно архаическое понимание мифа. Поэтому для дальнейшего анализа башлачевской мифопоэтики в качестве исходного мы возьмем определение мифа, данное А.Ф. Лосевым: «Миф есть в словах данная чудесная личностная история»⁴⁴. Более подробно к этому определению мы обратимся ниже, когда того потребует логика нашего исследования.

У Башлачева поэзия, мифологизировавшись, переплелась с судьбой, недаром певец говорил о том, что «песню нужно прожить». И как только у поэта «закончились» стихи – завершилась и жизнь. Русские поэты часто предсказывают свою смерть (Гумилев, Есенин, Мандельштам, Цветаева, Высоцкий). Башлачев также оказался провидцем. Как отмечал Ю.В. Доманский в своей работе «“Тексты смерти” русского рока»⁴⁵: прижизненное «угадывание» собственной смерти стало общим местом в башлачевском посмертном мифе. Многие исследователи заостряли свое внимание на «страшных» пророчествах Башлачева. Действительно, некоторые строки поэта поразительным образом сбылись: «А когда я спокойно усну // тихо тронется весь лед в этом мире // и прыщавый студент-месяц Март // трахнет бедную старуху-Зиму» (поэт погиб во второй половине февраля). Но в подобных соотнесениях нужно быть предельно осторожным. Например, цитата из песни «От винта!»: «Я знаю, зачем иду по земле, мне будет легко улетать» практически всегда исследователями трактуется в контексте «провИдения» Башлачевым своей грядущей гибели. Но из-за

⁴³ Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000. С. 63.

⁴⁴ Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. – М., 1994. С. 195.

этой трактовки, ставшей «очевидной» после смерти поэта, к сожалению, часто не замечается первоначального смысла строк. А ведь полет у Башлачева в первую очередь соотносится с творчеством, потом – с мотивом души и лишь в третью очередь – с мотивом смерти. Обстоятельно эту мысль мы докажем в главе 3. Здесь мы видим, как красивый посмертный миф «нивелирует» все остальные смыслы метафоры.

Итак, во-первых, мифологизация присутствует на всех уровнях башлачевской поэтики (что нам еще предстоит доказать); во-вторых, биография и личность Башлачева были мифологизированы после смерти поэта (взять хотя бы пример, представленный несколькими строками выше). Таким образом, все три конкретных приема мифопоэтического подхода к рок-тексту, выделенные Ю.В. Доманским, применимы и к Башлачеву: «тексты» жизни и творчества рок-певца достаточно мифологизированы.

⁴⁵ Доманский Ю.В. «Тексты смерти» русского рока. Указ. соч.

1.3. Заимствования

Одним из важнейших аспектов рок-поэзии являются всевозможные заимствования. Ю.В. Доманский в своей докторской диссертации отмечает: в рок-поэзии появляются «образцы “кризиса авторства”, что воплощается в реализации вариантопорождающих возможностей инвариантов в исполнениях песен... “новыми авторами”. Этот вывод может быть распространен и на всё отечественное рок-искусство последней трети XX века – времени, когда посткреативизм в отечественной культуре достиг своего пика»⁴⁶.

Приведем такой пример: в ноябре 2005 года по телевидению показывали рок-концерт, который проходил в Чечне. Среди участников мероприятия была Д. Арбенина, она спела песню Александра Башлачева «Влажный блеск наших глаз». Перед выступлением певицы на экране появились титры: «Д. Арбенина. Влажный блеск». Указаний на то, что песня написана Башлачевым, не было, сама певица также не потрудилась упомянуть об авторстве данного произведения. В принципе подобные случаи не редки для рок-поэзии. Например, К. Кинчев часто исполняет цоевскую «Песню без слов». Однако, во-первых, Цой был другом Кинчева (поэтому такое «панибратство» объяснимо), а во-вторых, данная песня достаточно известна в рок-кругах (да и не только), поэтому полного присвоения чужого текста не происходит – слишком уж очевидно авторство.

Иногда рок-поэт намеренно редуцирует собственное авторство, как делал, например, Майк Науменко. У него есть песни, которые были написаны специально для исполнения Пановым («Свином») и Цоем, первая из них называется «Я не знаю зачем» («Бу-бу») или «Песня для Свина», вторая – «Лето» или «Песня для Цоя». Другой пример рецепции авторства находим у Башлачева. Его песня «Не позволяй душе лениться» – это почти центон, поэтому поэт как

⁴⁶ Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. – М., 2006. С. 39.

бы «отнекивается» от авторства, отмечая перед исполнением: «Я делю ответственность со многими авторами, то есть не я один ее сочинил»⁴⁷.

Но заимствования в рок-поэзии – весьма обширная проблема: «В русском роке, как и вообще в современной песенной культуре, практикуется активное использование “чужого”. Это может быть “чужая” песня в структуре “своего” альбома (например, народная песня “Разлука”, открывающая одноименный альбом “НАУ”); альбомы, составленные из “чужих” песен как одного, так и разных авторов, причем исполняемые как одним исполнителем, так и несколькими (“Странные скачки”, где рокеры поют песни Высоцкого; “Песни, которые я люблю” Макаревича; “Симпатии” группы “Чайф”); альбомы, написанные на “чужие” стихи как одного, так и разных авторов (некоторые альбомы А. Градского); альбомы, созданные по “чужой” основе (“Краденое солнце” группы КС, “Нижняя тундра” Виктора Пелевина и “Ва-банка”)⁴⁸.

От себя добавим, что к целостному чужому тексту в русском роке обращалось достаточно много групп. Так, например, «Странные Игры» исполняли песни на стихи Р. Кено, Ж. Брассенса, Ж. Тардые, Ж. Бреля. Группа «Черный обелиск» (лидер – А. Крупнов) создавала композиции на стихи Ш. Бодлера, Э. Верхарна; А. Градский в разное время делал песни на стихи Р. Бернса, П. Элюара, Саши Черного, В. Маяковского, Б. Пастернака, В. Набокова. Чужое слово играет не последнюю роль и в творчестве группы «НОМ», например, на «Альбоме реального искусства» встречаются песни, написанные на стихи Д. Хармса и К. Чуковского. Любят русские рокеры исполнять также народные песни (Е. Летов, Я. Дягилева, С. Чиграков («Чиж»), О. Арефьева, Б. Гребенщиков, «НОМ» и т.д.). К заимствованиям в рок-текстах подробно обращалась

⁴⁷ Запись О. Ковриги на домашнем концерте у Марины Тергановой и Александра Несмелова в Москве (апрель 1985 г.).

⁴⁸ Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): Дисс. ... доктора филол. наук. – М., 2006. С. 439.

Е.А. Козицкая в своих работах «“Чужое” слово в поэтике русского рока»⁴⁹ и «Статус автора в русском роке»: «Рок-группа исполняет композицию, используя в качестве материала слова и / или музыку, созданные авторами, не имеющими к року никакого отношения. “Ария Мистера X”, исполненная В. Цоем, становится самостоятельным произведением, не равным своему оригиналу»⁵⁰. Итак, присваивание целого текста – это первый аспект заимствования в русском роке. Стоит отметить, что такое присваивание возможно только в «звучащей» (песенной) поэзии.

Второй аспект заимствований в русском роке – лексические цитаты (собственно цитаты, аллюзии и реминисценции). Пожалуй, более всего в русской рок-поэзии любят «чужое слово» Борис Гребенщиков и Егор Летов. Их произведения насыщены самыми разнообразными лексическими цитатами: от классических до экзотических (например, из восточных религиозных текстов). Так, у Летова в припеве одной из песен («Человек человеку – волк») могут комфортно сосуществовать цитаты из творчества Плавта и Леонида Андреева:

Человек человеку – волк:
Стыдно быть хорошим!

Ярким примером «лоскутного» рок-текста у Гребенщикова является песня «500».

Пятьсот песен – и нечего петь,
Небо обращается в запертую клеть.
Те же старые слова в новом шрифте.
Комический куплет для падающих в лифте.
По улицам провинции метет суховей.

⁴⁹ Козицкая Е.А. «Чужое» слово в поэтике русского рока // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. – Тверь, 1998.

⁵⁰ Козицкая Е.А. Статус автора в русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь, 2002. С. 141.

Моя родина, как свинья, жрет своих сыновей.
С неумолимостью сверхзвуковой дрели
Руки в перчатках качают колыбель.
Свечи запалены с обоих концов,
Мертвые хоронят своих мертвецов.

Хей, кто-нибудь помнит, кто висит на кресте,
Праведников колбасит, как братву на «кислоте».
Каждый раз, когда мне говорят, что мы вместе,
Я помню: больше всех денег приносит «груз 200».
У желтой подводной лодки мумия в рубке.
Колесо смеха обнаруживает свойства мясорубки.
Патриотизм – значит: просто убей иноверца,
Эта трещина проходит через мое сердце.
В мутной воде не видно концов.
Мертвые хоронят своих мертвецов...

Даже неискушенный читатель (или слушатель) увидит в этом произведении огромное количество реминисценций и аллюзий. В тексте есть цитаты, отсылающие к зарубежной классике (Гейне): «Эта трещина проходит через мое сердце». Здесь же – цитаты и аллюзии из Евангелия: «Мертвые хоронят своих мертвецов», «кто-нибудь помнит, кто висит на кресте»; здесь же – обыгрывается название известного фильма «Рука, качающая колыбель». Отдельный пласт цитат посвящен року, отечественному: «Каждый раз, когда мне говорят, что **мы вместе**» (группа «Алиса») и зарубежному: «у желтой подводной лодки...» («Битлз»). В одной из строк представлен молодежный сленг: «колбасит, как братву на “кислоте”». Даже фольклор Гребенщиков не обошел стороной: «В мутной воде не видно концов» (скрещение двух идиом).

Иногда в русской рок-поэзии используется и цитата-название, например, у Александра Васильева (группа «Сплин») есть песня, называемая «Невский проспект», чье название явно отсылает нас к известной повести Гоголя. Это же название используется для одного из произведений проекта «Коммунизм» (аль-

бом «Благодать», часть 3). Заимствованные названия очень часто встречаются у Егора Летова: «Бери шинель» (усеченная цитата-название песни Окуджавы «Бери шинель, пошли домой»), «Вершки и корешки» (русская народная сказка), «Игра в бисер» (название романа Гессе), «Маленький принц возвращался домой» (отсылка к известному произведению Экзюпери), «Невыносимая легкость бытия» (Кундера), «Сто лет одиночества» (Гарсия Маркес), «Солдатами не рождаются» (Симонов). Бывают в русском роке случаи, когда название песни одного рок-исполнителя обыгрывается другим, например, реминисценцию на песню Гребенщикова «Боже, храни полярников» встречаем у Константина Арбенина – «Боже, храни пожарников». Иногда в русском роке названием песни становится чужая строка, как, например, у Гребенщикова композиция «С той стороны зеркального стекла» представляет собой цитату из стихотворения Арс. Тарковского «Первые свидания»; или у Летова название песни «Отряд не заметил потери бойца» является цитатой из стихотворения Светлова «Гренада». Встречаются в названиях песен и автоцитации. Так, Ю. Шевчук во многом развенчал идею своей ранней песни «Революция», написав десятилетие спустя композицию «Контрреволюция».

В своих произведениях рок-поэты иногда используют и автоцитаты, например, фраза Гребенщикова «Сидя на красивом холме», ставшая названием одной из песен, встречается и в тексте другого произведения («Игра наверняка»). То же самое находим и у Ревякина: в его песне «Родная» встречается сочетание «сберегла крыла», являющееся названием одноименной песни. Летов название (и первую строку) одного из своих произведений («Как в мясной избушке умирала душа») обыгрывает и в песне «Прыг-скок»: «Душу вымело за околицу // Досадный сор из мясной избушки».

Если рассмотреть творчество Башлачева с позиции всего изложенного выше, то можно отметить, что поэт также использовал почти все известные року заимствования. Во-первых, встречаются у поэта «перепевки» как рок-песен («Глаз», БГ), так и не рок-композиций («Песня про зайцев»).

Во-вторых, лексические цитаты (о которых мы впоследствии будем говорить особо) являются одним из важнейших аспектов наследия Башлачева, причем заимствования у него могут относиться как к классической традиции (Шекспир), так и к области современного искусства (Гребенщиков).

В-третьих, у Башлачева достаточно много цитат-названий: «Зимняя сказка» (вспомним поэму Гейне «Германия. Зимняя сказка»), «Не позволяй душе лениться» (заимствовано у Заболоцкого), «Палата №6» (у Чехова), «Подвиг разведчика» (название известного советского фильма). Есть у рок-поэта в названиях и реминисценции, аллюзии, например, песня «Сядем рядом» явно отсылает к есенинскому претексту («Дорогая, сядем рядом»), песня «Похороны шута» намекает на известный шекспировский сюжет, песня «На жизнь поэтов» – на стихотворение Лермонтова, прозрачна и отсылка в случае с песней «Некому березу заломати». Присутствуют в названиях башлачевских песен и «советизмы», например, «Прямая дорога» или «Рыбный день».

В-четвертых, автоцитация (которая будет подробно рассмотрена нами во 2 главе) также достаточно широко представлена в песнях Башлачева. Таким образом, в плане использования чужого текста творчество Башлачева органично вписано в рок-парадигму.

1.4. Вариантообразование

О вариантообразовании в русском роке первым заговорил Ю.В. Доманский: «Рок-песня при каждом своем исполнении являет собой не повтор некогда созданного варианта, а новый вариант, равноправный относительно всех предыдущих – хотя присутствие в роке медиальности в принципе возможно»⁵¹. Эту же мысль исследователь разовьет и в своей докторской диссертации: «Авторская или рок-песня, в отличие, скажем, от песни эстрадной, принципиально неповторима, поэтому каждое исполнение является новым вариантом относительно инварианта (которым можно признать первое исполнение песни автором)»⁵². В этом тезисе усомнился С.В. Свиридов в своей статье «Альбом и проблема вариативности синтетического текста»: «Генетические, диахронные варианты не равноправны, в отношении их действует закон отмены более раннего варианта позднейшим»⁵³. Чтобы показать некоторые неизбежные сложности, с которыми сталкиваются исследователи рок-текста, обращаясь к проблеме вариантообразования, приведем несколько примеров. Так, в творчестве Е. Летова, на наш взгляд, присутствуют как равноправные варианты (по теории Ю.В. Доманского), так и первично/вторичные (по С.В. Свиридову). К первым (диахронно-равноправным) относится, например, случай, когда в зависимости от альбомного контекста песня «Следы на снегу» приобретает совершенно различный смысл. В контексте альбома «Мышеловка» эта песня звучит как протест против политического строя. Дело в том, что как раз в период работы над этим альбомом Летов был объявлен во всесоюзный розыск (за антисоветскую агитацию). Поэтому ключевой рефрен песни «Меня бы давно уж нашли по следу // Но я не

⁵¹ Доманский Ю.В. Вариантообразование в русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 7. – Тверь, 2003. С. 101.

⁵² Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): Дисс. ... доктора филол. наук. С. 104.

⁵³ Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 7. – Тверь, 2003. С. 27.

оставляю следов на свежем снегу» звучит «диссидентски». Усиливает «протестное» звучание песни и сам контекст альбома, где есть еще несколько явно политизированных композиций («ЦК», «Бред»⁵⁴, «Слепое бельмо»). Да и название альбома – «Мышеловка» подчеркивает общий «колорит» работы. Второй раз песня появляется у Летова через несколько лет на альбоме «Сто лет одиночества». В это время правоохранительные органы Летова уже не разыскивали, а сам рок-поэт ушел в другое подполье – трансцендентальное. Когда рухнул СССР, Летову стало не с кем бороться, поэтому пока у него не сформировался образ нового политического «врага», Егор обратился к мистическим, эзотерическим темам – так и возник альбом «Сто лет одиночества». В нем уже нет ни тени социально-политической проблематики, тексты абстрактны, метафоричны, построены на изощренных авторских ассоциациях. Одним из главных состояний, изображаемых в альбоме, становится посмертное бытие лирического субъекта:

Слушай, как под сердцем колосится рожь,
Слушай, как по горлу пробегает мышь,
Слушай, как в желудке распухает ночь,
Как вонзается в ладонь стебелек,
Как лениво высыхает молоко на губах,
Как ворочается в печени червивый клубок...

(«Семь шагов за горизонт»).

В контексте переживаний «мертвого» лирического субъекта песня «Следы на снегу» приобретает посмертно-трансцендентальное звучание: субъект не оставляет следов на снегу именно потому, что он мертв, а не потому, что он (как это было на альбоме «Мышеловка») неуловим для КГБ. Таким образом, мы видим, как в контексте разных альбомов одна и та же песня полностью меняет

⁵⁴ Чего стОит только припев этой песни: «Коммунистический бред, // Зловещий всевидящий глаз...».

свой смысл. К тому же меняется не только контекст, но и текст, аранжировка, манера исполнения. О важной роли контекста в словообразовании говорил и Ю.В. Доманский: «Новые смыслы создаются за счет того, что старая песня, прежде, возможно, включенная в какой-либо альбом, попадает в новый контекст – новый альбом»⁵⁵.

Диахронно-неравноправные варианты мы находим в альбомах «Солнцеворот» и «Невыносимая легкость бытия», которые Летов спустя почти десять лет переиздал с другим звуком, утверждая, что в момент первоначальной записи у него не было нужных навыков владения аппаратурой. Однако, хотя первый вариант даже автором считается лишь «черновиком», он представляет собой совершенно иное творение (в новом переиздании даже названия альбомов изменены на «Лунный переворот» и «Сносная тяжесть небытия»).

Или другая проблема, связанная с «рок-вариантообразованием»: на альбоме «Звуки Му» (группа «Звуки Му») песня «Зима» дана в двух вариантах, то же самое можно сказать и в отношении песни «Крылья» «Наутилуса» (альбом «Крылья»), как здесь выделить основной вариант, если они синхронны (диахрония выражается только положением в альбоме)? Да и в диахронии два текста могут вполне быть равноправны, например, Башлачев постоянно искал новые ритмическо-музыкальные формы выражения, и композиция «Вечный пост» на альбоме «Вечный пост» (май 1986, запись сделана Егоровым на даче Александра Липницкого (Москва, Николина гора)) очевидно не равна композиции «Вечный пост» (июнь 1987, запись Т. Ниловой и Ю. Морозова для документального фильма П. Солдатенкова «Барды покидают дворы, или Игра с Неизвестным»). Новый, автономный вариант здесь создается посредством общего песенного контекста: на «тихом» и спокойном альбоме «Вечный пост» ритм композиции согласуется с общим ритмом альбома и общим его замыслом. Ва-

⁵⁵ Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): Дисс. ... доктора филол. наук. С. 441.

риант 1987 года резкий и взрывной, что также определяется «контекстом» записи.

К тому же, как нам быть с последней «Палатой №6», где Башлачев и вообще забыл половину текста? Это тоже канонический вариант, исходя из синхронии (он ведь последний, а значит, по теории С.В. Свиридова, отменяет все предыдущие)? Таким образом, вопрос вариантообразования в роке нам кажется весьма сложным и неоднозначным. Действительно, авторы последовательно работают с текстом и со временем меняют его. Но проблема здесь лежит не только в области «чистого» текста, но и в области аранжировки, общего контекста альбома (семантического и ритмического). Если же брать текст изолированно (с позиции традиционной поэзии), то действительно можно говорить об отсутствии равноправия вариантов. Однако мы рассматриваем рок-поэзию как синтетическое искусство, поэтому нам ближе точка зрения Ю.В. Доманского. Но это не значит, что мы полностью следуем ей: в роке множество примеров, когда песня на двух и более фонограммах звучит практически одинаково. Например, песня Башлачева «Как ветра осенние» в исполнениях 20 января 1986 г. (запись А. Агеева) и 22 января 1986 г. (запись А. Зачесова) и музыкально, и текстуально, и ритмически, и артикуляционно практически идентична в двух своих проявлениях. Но, с другой стороны, есть и примеры (летовская песня «Следы на снегу»), когда очевидно, что два варианта находятся в диахронических отношениях, при этом они равноправны, но не равны в смысловом плане.

Нам кажется, что решить это противоречие можно выделением пучка исполнений, которые будут представлять собой некое единство. Внутри этой системы возможно изменение различных компонентов композиции (как в классической текстологии), однако смысловая доминанта у этих исполнений едина. Их-то и можно назвать редакциями одного и того же рок-текста. Однако у песни с одним названием могут появиться варианты, абсолютно меняющие смысловую доминанту, ритмический рисунок и прочие существенные компоненты. Так возникает новый пучок редакций (новый рок-текст). Между этими пучками

существуют именно те отношения, о которых говорил Ю.В. Доманский: «Не повтор некогда созданного варианта, а новый вариант, равноправный относительно всех предыдущих». Как же разграничить редакцию и вариант? Для этого нужно учесть следующие аспекты:

- текстуальные и музыкальные особенности песни, ритм, аранжировка и т.д.;
- альбомный контекст;
- кем исполняется песня.

По мнению Ю.В. Доманского, важную роль также играет авторское вступление: «Авторское вербальное вступление к песне является элементом вариантообразующим, т.е. порождает новый вариант произведения вне зависимости от того, меняется или нет собственно песня – ведь очевидно, что за счет авторского вступления нижеследующий текст обогащается новыми смыслами»⁵⁶. Новый вариант может возникать и в момент публикации рок-песни «на бумаге»: «Бумажный способ бытования рок-текста, вербальной его составляющей – это тоже процесс вариантообразующий. В этом способе средством вариантопорождения становится графика. И уже сам переход фонетического в графическое, звучащего в письменное являет собой процесс порождения нового варианта»⁵⁷. Кстати, еще Ю.М. Лотман указывал на неравенство произведения напечатанного и произнесенного (причем для ученого это неравенство является вариантообразующим): «Обычно предполагается, что техника печатания... привела к исчезновению вариантов литературного текста. Это не совсем так. Стоит только записать на ленту чтение одного и того же стихотворения различными чтецами, чтобы убедиться, что печатный текст дает лишь некоторый ин-

⁵⁶ Там же. С. 87.

⁵⁷ Там же. С. 415.

вариантный тип текста (например, на уровне интонации), а записи – его варианты»⁵⁸.

Вариантообразующим фактором может стать и заглавие: «Например, “Грибоедовский вальс” Башлачева во всех изданиях явлен именно под этим заглавием, тогда как на шести известных аудиозаписях дважды песня не озаглавляется вовсе, дважды названа самим автором “Баллада о Степане”, и по одному разу “Вальс” и “Грибоедовский вальс”»⁵⁹. От себя добавим, у Башлачева ряд песен имеет два и более названия: «Некому березу заломати» («Окна в Европу»), «Хороший мужик» («Песня о Родине»), «Имя Имен» («Псалом»), «Пляши в огне» («Русский рок-н-ролл»), «Верка, Надька, Любка» («Исповедь весеннего рака», «Когда дважды два было только четыре») и т.д.

Для вариантообразования важно и то, кем исполняется песня: «Отдельной проблемой становится и статус автора: новый исполнитель становится как бы соавтором уже известной песни, “присваивает” чужой художественный мир, делая его своим»⁶⁰. То есть очевидно, что, например, песни Александра Башлачева «От винта» и «Черные дыры» становятся совершенно иными произведениями в исполнении и аранжировке Василия Шумова; или песня «Рыбный день», спетая Михаилом Борзыкиным на одном из концертов (кстати, перед борзыкинским «Шествием рыб»), отличается от башлачевского «прототипа» и контекстом (в т.ч. историческим), и аранжировкой, и исполнителем. Здесь же и примеры, когда рок-певец исполняет не рок-песню в контексте рок-альбома. Например, песня «Туман» (К. Рыжов, А. Колкер) на альбоме Летова «Сто лет одиночества» вместо первоначального реально-военного звучания приобретает трансцендентальное, «посмертное»: «Песня “Туман” (из старинного черно-белого фильма “Хроника пикирующего бомбардировщика”) в исполнении Ег-

⁵⁸ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998. С. 63.

⁵⁹ Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): Дисс. ... доктора филол. наук. С. 437.

⁶⁰ Там же. С. 441.

ра настолько вязкой получилась, и тяжелой, и мокрой, как будто ее поют не от-
важные летчики, а ожившие мертвецы»⁶¹ (вспомним песню «Следы на снегу»
из того же альбома – она ведь тоже поется «от лица» мертвеца, опять же – всё
дело в концепции альбома).

И еще об альбомном контексте: также как и альбом (концептуальное со-
брание песен) часто можно рассматривать и концерт: «Место той или иной пес-
ни в рамках концерта оказывается тоже смыслообразующим фактором»⁶². Не-
даром многие авторы выходят играть «по бумажке» – списку песен, выстроен-
ных явно в соответствии с авторской волей (не хаотично). О концептуальности
концерта говорит и тот факт, что, например, Летов «Русское поле эксперимен-
тов» или «Прыг-скок» всегда поет в конце концерта, а Башлачев – «Егоркину
былину» (однажды на концерте Башлачев после «Былины» отказался петь еще
что-то). Таким образом, в образовании этих «пучков» вариантов могут участво-
вать и концертные исполнения.

Музыкально/текстуально/исполнительские особенности песни также мо-
гут изменить композицию до неузнаваемости (например, одна и та же песня
может быть исполнена и в «акустике», и в «электричестве»). Так, песня того же
Е. Летова «Солдатами не рождаются», на альбоме «Вершки и корешки» испол-
ненная в сопровождении акустической гитары, похожа на «электрическую»
песню с тем же названием с альбома «Гошнота» разве что текстом. Подобных
примеров в роке масса. Бывают также и случаи, когда рок-поэт создает песню с
аккомпанементной вариативностью, то есть произведение может как петься, так
и декламироваться. Например, песню «Панковский сон» О. Гаркуша иногда не
поет, а читает как стихотворение (хотя «хрестоматийный» вариант исполняется
в сопровождении целого ряда музыкальных инструментов).

⁶¹ Агафонов А. «Субботняя Газета», Курган. 1992. цит. по Летов Е.: «Я не верю в анархию». Сб. статей. – М.: 2003. С. 108.

⁶² Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художе-
ственности): Дисс. ... доктора филол. наук. С. 372.

Так как проблема вариантообразования в нарождающемся разделе литературоведения, занимающимся проблемами рок-поэзии, еще разработана не до конца, мы можем выдвинуть следующее предложение: называть все сходные исполнения внутри одной системы («пучка») редакциями, а равноправные, различающиеся кардинально исполнения одной и той же песни – вариантами (или новым рок-текстом). Оговоримся, что наша теория является скорее одной из гипотез, требующей серьезного анализа в самом широком «рок-контексте».

Итак, уникальным аспектом бытования рок-произведений, на наш взгляд, является их дискретная вариативность, то есть одна и та же рок-песня может создать несколько рок-текстов (пучков исполнений), каждый из которых составляет замкнутую систему. И тезис С.В. Свиридова о том, что «только синхронные варианты равноправны как репрезентанты инвариантного текста и как различные формы выражения единого смысла», нам кажется верным только отчасти (касается одного пучка исполнений). Однако наша точка зрения не отрицает необходимости поиска наиболее общего (канонического) варианта, например, для печатного издания рок-текста или издания антологии рок-поэзии (в виде фонограмм).

И, в любом случае, уже одна только возможность подойти к рок-тексту с позиций неклассической текстологии (как это сделал Ю.В. Доманский) говорит о самобытности такого явления, как рок-поэзия. И даже если в будущем в «рокологии» за основу будет взята точка зрения С.В. Свиридова, исследователям все равно придется находить какую-то особую «систему измерений» для явлений рок-поэзии, не вписывающихся в рамки классического литературоведения (пусть даже эти явления будут рассматриваться как исключения из общего правила).

1.5. Циклизация (рок-альбом)

Важнейшим аспектом циклизации в рок-поэзии становится альбом. Фактически рок-альбом является аналогом лирического цикла, что было убедительно доказано Ю.В. Доманским: «Рассмотрение альбома как жанрового целого через призму универсальных циклообразующих связей (заглавия, композиции, пространственно-временных отношений, изотопии и полиметрии) может претендовать на комплексность в подходе к феномену рок-поэзии. Наблюдения показывают, что, по крайней мере, четыре циклообразующих (заглавие, композиция, пространственно-временные отношения и изотопия) “работают” в альбоме. А это, в свою очередь, позволяет сделать вывод о том, что альбом в рок-поэзии выполняет те же функции, что и цикл в лирике»⁶³.

Исследователи неоднократно обращались к специфике рок-альбома как концептуального музыкально-художественного образования, в этом плане заслуживают внимания некоторые статьи, представленные в разных выпусках тверского сборника научных работ о рок-поэзии⁶⁴. Если кратко обобщить все

⁶³ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения. С. 34.

⁶⁴ Орлицкий Ю.Б. Принципы композиции и альбома в англоязычном и русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001.

Ступников Д.О. Рок-альбом как продукт серийного мышления // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001.

Войткевич Е.В. Смыслообразующая роль визуальной обложки в структуре рок-альбома // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001.

Прохоров Г.С. Меняется ли сумма от перестановки слагаемых? Принцип циклизации в рок-альбомах // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 7. – Тверь, 2003.

Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста.

эти исследования, то в рок-альбоме можно выделить три основных аспекта: художественное оформление, заглавие и собственно концептуальный набор песен (вместе эти аспекты составляют смысловое единство). Стоит отметить, что концептуальность не является обязательным элементом рок-альбома⁶⁵, а вот заглавие и художественное оформление присутствуют всегда. Александр Башлачев в основном использовал квартирные записи (т.н. «квартирники»), которые в строгом смысле альбомом не являются. Однако в наследии поэта выделяются, по крайней мере, две записи, которые можно назвать альбомами, это отметил Ю.В. Доманский: «У Александра Башлачева практически нет авторских альбомов (исключение – “Вечный пост” и в какой-то степени “Третья столица”»⁶⁶.

Также можно высказать гипотезу о том, что есть еще записи в творческом наследии Башлачева, которые можно было бы назвать альбомом: «Могла стать альбомом “отчетная” запись, сделанная 20 января 1986 года (посмертно издана под заглавием “Лихо”, но авторской эта циклизация не является)... в апреле 1986 года – после специальной десятидневной сессии появляется “Вечный пост”, самый концептуальный из циклов Башлачева. Однако всего через месяц артист снова делает студийную запись в Новосибирске (известна как “Русские баллады”»⁶⁷.

Таким образом, альбом хоть и не является основным способом циклизации в творчестве Башлачева, но он все-таки присутствует в наследии поэта. Это позволяет нам сделать вывод о том, что Башлачев и здесь причастен рок-поэзии.

⁶⁵ Хотя даже если композиции располагаются в альбоме нарочито хаотично (якобы без авторского умысла), альбом всё равно представляет собой некое смысловое единство.

⁶⁶ Доманский Ю.В. Микроциклы в русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001. С.241.

⁶⁷ Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста. С. 13.

1.6. Звучащий текст

Ученые, занимающиеся исследованием наследия «поющих поэтов» (а особенно рок-поэтов), сталкиваются с рядом проблем, главной из которых, как мы уже отмечали, является несочетаемость лингвистических инструментов исследования с особыми «нелингвистическими» компонентами материала: «Проблема здесь не только в отсутствии у литературоведения адекватного инструментария для анализа синтетического текста... вопрос о том, в чем состоит принципиальная новизна русского рока как одного из явлений этой культуры, его специфика в ряду других феноменов современного искусства (в том числе синтетического)»⁶⁸. Во многих работах, посвященных рок-поэзии, содержится тезис о синтетичности (даже синкретичности) рок-композиций: «Основная форма бытования рок-текста – аудиозапись, которая, конечно же, невозможна вне целостного восприятия всех трех составляющих. Следовательно, очевидно, что смысл рождается лишь в системе, объединяющей в себе музыку, слово и исполнение»⁶⁹. Со временем ситуация несколько стала проясняться: «Наука о рок-тексте уже создала предпосылки, необходимые для создания методики изучения, адекватной материалу. (Хотя и не сделала этого последнего шага)»⁷⁰.

В отношении рок-текста существует два исследовательских подхода: первый заключается в том, что для литературоведения интересен только «бумажный» текст рок-поэзии, и сама она должна рассматриваться с позиций классической науки; второй же подход заключается в том, что рок-текстом исследователи называют всю совокупность средств смыслообразования в рок-тексте:

⁶⁸ Козицкая Е.А. Субязыки и субкультуры русского рока. С. 170.

⁶⁹ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения. С. 26.

⁷⁰ Свиридов С.В. Рок-искусство и проблемы синтетического текста. С. 5.

«Семиотическая корреляция <в рок-тексте – В.Г.> состоит в том, что несколько разнородных выразительных рядов ведут к единому плану содержания. Проще говоря, и музыка, и слово, и пластика “работают” на единый смысл»⁷¹.

Конечно, проще «отмахнуться» от неклассических способов смыслопорождения в рок-поэзии. Однако в данном случае мы можем упустить основную суть, цель рок-поэзии: воздействие на слушателя при непосредственном контакте. Это воздействие на уровне «звучащего» слова может создавать небывалую вариативность и многосмысленность произведения. К тому же многие не рок-стихи становятся рок-песнями, будучи положенными на рок-музыку. Глупо было бы стихи А.К. Толстого, В. Хлебникова или Су Ши рассматривать как часть рок-поэзии. Но они становятся ее частью в контексте творчества «Алисы» и «АукцЫона». Значит, принадлежность к рок-поэзии (и шире – к рок-н-роллу) не может выражаться только текстуальными (в узком смысле) аспектами. Водораздел «рок – не-рок» проходит за пределами «бумагизированного» текста рок-песни (хотя рок-тексты обладают рядом отличительных особенностей и в отношении поэтики). Следовательно, рассматривая рок-поэзию с позиций классического литературоведения, мы рано или поздно можем зайти в тупик. Поэтому нам кажется единственно правильной позиция С.В. Свиридова: «Рок-текст имеет особую синтетическую природу и поэтому в корне отличен от собственно литературного текста»⁷². С этим соглашаются многие исследователи: «РК <рок-культура – В.Г.> представляет собой сложное семиотическое образование, обладающее органично взаимосвязанными вербальными и невербальными каналами воздействия»⁷³. «Трудности правильного понимания “рок-текста” в отрыве от музыки вскрывают явный недостаток некоторых исследований, использующих в качестве первоисточника не фонограммы либо парти-

⁷¹ Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста. С. 24.

⁷² Там же. С. 32.

⁷³ Солодова М. А. Текст и метатекст молодежной субкультуры в лингвокультурологическом аспекте: На материале текстов песен отечественных рок-групп и рецензий на них: Дисс. ... канд. филол. наук, 2002. С. 2.

туры, но содержание разного рода сборников, имеющих подзаголовки “тексты песен” и т.п.»⁷⁴; «Тексты рок-песен – это именно песни, а не стихотворения. Они могут существовать только в варианте про-петом, а не про-читанном, ибо во втором случае они теряют не только статус художественности, но и нередко – те дополнительные смыслы, которые придает именно про-певание»⁷⁵ и т.д. Подобных примеров в статьях, посвященных рок-поэзии, предостаточно. С другой стороны нельзя не согласиться с Д.О. Ступниковым: «Анализ звучащего текста... может лишь уточнить, но отнюдь не отменяет стиховедческий анализ»⁷⁶. Да и сами рок-поэты говорят о том же, например, Александр Башлачев: «Нельзя оправдывать слабость текстов, слабость идеи, ее отсутствие полнейшее – полный бред, нельзя оправдывать тем, что это рок-поэзия, рок-культура, и вы в этом ничего не понимаете»⁷⁷.

Теперь несколько слов о другой точке зрения (с позиции классического литературоведения): «Вербальная составляющая рок-текста... не имеет существенных отличий от вербального в собственно поэтическом тексте»⁷⁸ (почти такое же мнение по данному вопросу находим и в статье А.Н. Чернякова «“Поэзия грамматики” и проблема качественной оценки рок-текста»⁷⁹). Но ведь в структуру рок-альбома может быть включена «песня без слов», композиция,

⁷⁴ Константинова С.Л., Константинов А.В. Дырка от бублика как предмет «русской рокологии» // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2. – Тверь, 1999. С. 16.

⁷⁵ Снигирева Т.А., Снигирев А.В. О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999. С. 43.

⁷⁶ Ступников Д.О. Вид через «дырку от бублика» // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3. – Тверь, 2000. С. 6.

⁷⁷ Башлачев А.Н. Интервью, данное А. Шипенко и Б. Юханову, Москва, 1986 год. Здесь и далее текст восстановлен нами по фонограмме интервью, взятой на сайте: www.bashlachev.spb.ru

⁷⁸ Цвигун Т.В. Логоцентрические тенденции русской рок-поэзии (к вопросу о референтности текста) // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь, 2002. С. 106.

⁷⁹ Черняков А.Н. «“Поэзия грамматики” и проблема качественной оценки рок-текста» // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь, 2002.

имеющая название, но не содержащая текста (не говоря уже о синкретичности собственно текстовых рок-произведений). О каком «лингвистическом описании поэтического текста» можно говорить в этом случае? Примеров «безтекстовых» композиций в русском роке не так уж мало, среди них: «Четыресполовинойтонны» из альбома «Четыресполовинойтонны» (сольная работа Л. Федорова, одного из участников группы «АукцЫон»), композиция «Жека уже в Гамбурге» («Егор и оп...невшие», альбом «Прыг-скок»), композиция «Вальс» из альбома «Дым-туман» группы «Телевизор» и т.д. А ведь даже безтекстовые произведения в структуре рок-альбома являются неотъемлемым звеном общей концепции всей работы (а значит, влияют и на «текстовые» песни).

Есть в русском роке и целые альбомы, в которых композиции не имеют текста (состоящие из т.н. «инструменталов»), например, альбом «Электро Т» группы «Звуки Му» или проект БГ совместно с неким Gabrielle Roth «Без слов». Поэтому, на наш взгляд, нельзя игнорировать экстралингвистические аспекты рока как синтетического образования даже при филологическом анализе (другой вопрос, что рассматриваться должны только значимые для подобного анализа неязыковые аспекты).

Как мы уже отмечали, в роке существуют примеры, когда исполнитель не поет рок-текст, а читает его как стихотворение. Но и здесь мы не видим никакой проблемы, достаточно обратиться к следующей мысли С.В. Свиридова: «В структурном отношении шум является таким же аккомпанементом, как и музыка. Даже полная редукция музыкального ряда, до нуля, является *значащим* отсутствием. Важно не то, что музыки нет, а то, что есть ее структурное место в *песенном*, синтетическом тексте». По Свиридову такая редукция – это «минус-прием»⁸⁰. Итак, в самом общем плане в рок-искусстве существует три типа текста (в широком понимании понятия «текст»): стихи + музыка, музыка, стихи. Подавляющее большинство рок-произведений представляют собой первый тип рок-текста, а т.н. «инструменталы» (музыкальное рок-произведение без слов) и

⁸⁰ Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста. С. 29.

чтение стихов без музыки встречаются гораздо реже. У Башлачева мы можем встретить все три типа: помимо собственно песен на одном из концертов поэта встречается и музыка без слов (которая в будущем станет песней «От винта»); несколько небольших произведений Башлачев читает без аккомпанемента («Голоконные лбы», «Мы высекаем искры сами», «Я люблю гулять по травам» (причем последнее произведение иногда может и пропеваться под гитару)).

Одним из первых, кто попытался проанализировать конкретное рок-произведение как единство текстовых, музыкальных и артикуляционных компонентов, был С.В. Свиридов. Помимо собственно филологического анализа, исследователь немалую часть своей работы посвятил и экстралингвистическим аспектам: «Усиление безударных... никак не является случайным эффектом артикуляции. Оно намеренно, оно есть элемент текста, и, как всякий элемент текста, оно семанлично. Здесь следует видеть *звуковой жест*, причем основанный на физическом звуке, а не на воображаемом, как при чтении “бумажных стихов”»⁸¹.

Интересную проблему поднял Д.М. Давыдов: «Вообще чрезвычайно занятен следующий вопрос: всякий ли текст, написанный рокером, является рок-текстом? Возможна ли, если говорить утрированно, “рок-проза” или “рок-драматургия”? При однозначно положительном ответе рок-текстами окажутся, например, прозаические опыты Б.Г., пьесы А. Гуницкого, поставангардистские стихи А. Хвостенко, публицистика Е. Летова и т.д., абсурдность чего очевидна»⁸². Действительно, не каждый текст, созданный рок-поэтом, может быть отнесен к рок-поэзии. Иногда это приводит к явным неточностям со стороны исследователей. Так, например, в работе А.Н. Чернякова, Т.В. Цвигун «Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда (аспект языкового взаимодей-

⁸¹ Свиридов С.В. А. Башлачев. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001. С. 99.

⁸² Давыдов Д.М. О статусе и границах русской рок-культуры и месте рок-поэзии в ней // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь, 2002. С. 133.

ствия)»⁸³ в одном ряду оказались и рок-песни Летова, и тексты никогда не исполнявшиеся как рок-произведение (подробнее об этом – ниже). Таким образом, текст (в том числе и текст, например, В. Хлебникова) становится рок-текстом только в процессе исполнения в структуре рок-альбома или рок-концерта. А значит, не каждое произведение, написанное рок-автором, можно отнести к рок-поэзии.

Необходимо остановиться и на проблеме знаков препинания в рок-тексте. Собственно, в самом звучащем рок-тексте знаков препинания нет как таковых, есть игра интонаций и паузы. Но иногда от возможной пунктуации зависит общий смысл того или иного отрывка в рок-произведении. Например, в песне Башлачева «Всё будет хорошо» встречаем следующую строку: «Всем сестрам – по любви». В таком написании данная конструкция эквивалентна идиоме «всем сестрам – по серьгам», с другой стороны есть выражение «сестра по крови», а так как у Башлачева часто сталкиваются два понятия: кровь и любовь («смотри, как горлом идет любовь»), то отсутствие тире дает нам возможность иначе прочесть данный отрывок: «всем сестрам по любви», то есть поэт как бы обращается ко «всем <своим – В.Г.> сестрам по любви». Однако, учитывая звучащий характер рок-текста, следует отметить, что варианты эти равноправны. К слову, с чем-то подобным наука сталкивается и при изучении отличий драматургического и театрального текстов. Только в рок-поэзии звучащий текст, безусловно, первичен (не каждой рок-песне суждено стать напечатанным текстом), а для произведений драматургии – вторичен (не каждой написанной пьесе уготована постановка).

Итак, если мы все-таки остановимся на неклассическом подходе к рок-поэзии (то есть рок-произведение – это синтетическое образование), то неизбежно возникает вопрос: каковы же смысловые доминанты рок-текста? Главные нюансы бытования рок-произведения выделил Ю.В. Доманский (исследуя

⁸³ Черняков А.Н., Цвигун Т.В. Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда (аспект языкового взаимодействия).

издательские особенности рок-поэзии): «Публикацию (вербальный текст и нотную партитуру) следует сопровождать как можно более подробным справочным аппаратом, куда следует включать указания на все существующие записи, причем необходимо отмечать особенности и характерные признаки каждого варианта, публиковать автокомментарии, описывать специфику каждого случая вариативности лексики, аранжировки, исполнения (интонации, голосовые модуляции и т.п.); обосновывать выбор строфического деления, орфографии и пунктуации (это важно даже тогда, когда сам автор готовит издание своих текстов – так, сопоставительный анализ двух изданий одного поэта часто выявляет существенную разницу в графической подаче одного и того же текста). Видимо, следует вербально описывать, характеризовать по каждому варианту манеру исполнения, участие инструментов, голосовые особенности, реплики исполнителей и зрителей, всякие шумы – все то, что отличает данный вариант от другого. Наконец, следует описывать по возможности полно историю создания и бытования песни вплоть до новых ее исполнений»⁸⁴.

Таким образом, если мы будем рассматривать рок-произведение как звучащее единство текста, музыки, интонаций и прочих компонентов, то творчество Александра Башлачева и в этом аспекте полностью вписывается в рамки рок-поэзии: у поэта практически нет «бумажных» стихотворений. Почти всё его творчество спето (некоторые тексты восстановлены только по сохранившимся фонограммам и в авторских списках отсутствуют).

Еще одним важным аспектом русской рок-поэзии как синтетического искусства является создание специфической звуковой полисемии на уровне омофонов и звукоподражаний. Эти приемы пользуются многие рок-поэты, но, на наш взгляд, особенно важны омофоны и звукоподражания в творчестве Башлачева, подробнее к которым мы обратимся ниже.

⁸⁴ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: вопросы текстологии и издательская практика // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь, 2002. С. 102 – 103.

Если говорить о песенном («звучащем») стихе, то интересны здесь наблюдения С.В. Свиридова: «Башлачев стремится материализовать то, о чем поет – перевести слово в факт. Речь идет о шуточных звукоимитациях, которые с разной регулярностью встречаются на записях песен, созданных до 1986 года: “кашель” (“Осень”), “Пердунов” (“Слет-симпозиум”), “настучать” (“Палата № 6”), “насморк” (“Толоконные лбы...”), в “Новом годе” певец поет как бы зевая “Славно проспять первый январский день”, а в “Минуте молчания” материализовано само молчание»⁸⁵. Нечто сходное встречается в песне «Новый год», где Башлачев также использует игру со звуком для создания комического эффекта: «Выбросим нааааа... ши елки», намекая на известный «неэвфимизированный» оборот.

Семиотика рока, включающая самые различные способы кодировки смысла, достаточно широка. Даже если мы отбросим рок-театр и музыку, у нас все равно останется достаточно звуковых знаков, которые также влияют на общий смысл произведения: «Разве кашляние, сморкание, лай, мяукание, гром, скрипение дверьми, членораздельные звуки попугаев и обезьян и тысячи других подобных явлений нельзя определить как звуковые комплексы, объединенные известным определенным значением? Разве нельзя так определить музыку? Скажут, что в слове имеется в виду “логическое” значение, а в громе его нет. Но ведь и в человеческих словах отнюдь не всегда имеется в виду “логическое” значение равным образом как и гром – разве не есть предмет с определенным логическим значением»⁸⁶. Это высказывание А.Ф. Лосева очень хорошо иллюстрирует семиотические возможности русской рок-поэзии. Например, песня М. Борзыкина «Твой папа – фашист» (альбом «Мечта самоубийцы») начинается воем сирен, песня Яны Дягилевой «Столетний дождь» (альбом «Стыд и срам») заканчивается громом и шумом дождя, звук самолетного мотора предваряет

⁸⁵ Свиридов С.В. Поэзия А. Башлачева: 1983 – 1984 // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 3. – Тверь, 2000. С. 168.

⁸⁶ Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М., 1990. С. 14.

песню Б. Гребенщикова «Под мостом как Чкалов», имитация стрекотания кузнечиков завершает песню П. Мамонова «Спиритизм» (после слов «Я открыл окно»). Таких примеров в рок-поэзии можно обнаружить достаточно много. Но у Башлачева не было возможности в своих записях использовать неголосовые и немзыкальные знаки (исключением здесь являются колокольчики, которые поэт вешал себе на руку во время исполнения песен). Поэтому обогащать семиотику своего текста Башлачев мог только за счет голоса и гитары. Но даже при таком, на первый взгляд, скудном арсенале рок-поэт создал довольно богатую систему нетекстовых и квазитекстовых приемов умножения смысла. Для начала немного подробнее остановимся на звукоподражательных способностях башлачевского слова. В этом аспекте самым примечательным примером является композиция «Егоркина былина» (особенно запись на концерте в Новосибирске 21 декабря 1985 года, сделанная Марком Копелевым). Взяв эту конкретную фонограмму, мы проанализируем в ней башлачевские звукоподражания и покажем, насколько они важны для общего смысла произведения.

В «Егоркиной былине» Башлачев пытался компенсировать отсутствие музыкальных инструментов, свойственных «полнокровной» рок-группе, игрой голоса и гитары. Начинается песня с перешептываний, игры дыхания и своеобразного пересмеивания, создающими совершенно специфический антураж. Таким образом, вначале песни (то есть в сильной позиции) идет игра междометий, условно которые можно описать как «ха-ха-ха» и «ш-ш-ш». Уже первые строки песни Башлачев произносит весьма необычно: вначале это шепот: «Как горят костры», потом – почти крик: «Как горят костры!» Такие перепады будут сопровождать «Былину» на протяжении всего текста. Первый явный пример звукоподражания встречается в строчке: «А вишневый крем только слизывает». В слове «слизывает» сонорный «л» тянется как гласный, имитируя собственно слизывание. Потом во фразе «биты кирпичи» Башлачев слово «кир-пи-чи» разбивает на слоги благодаря паузам, тем самым, материализуя то, что они «биты». Затем следует строка: «прозвенит стекло на сквозном ветру», где первое

слово произносится примерно так: «прозвенннниии-и-и-ит» (с придыханием и вибрацией, имитирующей колебания «стекла на сквозном ветру»).

Затем после фразы «черной гибелью сгинет всякое дело Божие» при помощи тишины материализуется сама пустота, отсутствие того, что «сгнуло». Безмолвие сопровождается лишь едва слышным перешептыванием. А затем следует взрыв: «Там! Где без суда все наказаны. // Там!! Где все одним жиром мазаны. // Там! Где все одним миром травлены». Следующий значимый нетекстовый компонент встречается в других фонограммах «Былины» во фразе: «То не просто вонь – вонь крошечная». После первого слова «вонь» Башлачев делает глубокий вдох через нос, как бы обоняя эту «вонь».

Затем во фразе: «Погадай ты мне, тварь певучая // очи черные, очи жгучие» в первом слове «очи» звук «о» образован «смехом»: «охохочи (где «х» произносится при помощи выдоха). А после фразы «так возьмешь за то...» слышится «причмокивание», обозначающее предвкушение чего-то ценного, и после паузы конкретизируется, чего именно: «дорогой мундир». Потом Башлачев описывает новую одежду Егора, заканчивая каждое из описаний своеобразным затуханием: «с медаляаааа», «с кокарда.да..да...да...». Посредством точек мы изобразили паузу между слогами. Как видим из этой произвольной «диаграммы», в слове «кокардою» реализовано звуковое «затухание» – паузы между словами растут, а громкость произносимого падает. Такая звуковая игра не случайна: приемом «затухания» поэт создает у слушателя впечатление иллюзорности «дорогого мундира с медалями» и «дорогого картуза с кокардою».

Когда переодевание Егора завершается, мы слышим: «и надел обмундированье... хо-хой», где отчетливо видно переживание автора за ошибочный поступок персонажа, актуализирующееся посредством междометия «хо-хой». После того как Егор получает новые качества (благодаря новой одежде), происходит изменение и мира вокруг: «Заплясали вдруг тени легкие». Эта перемена характеризуется и резкой сменой гитарного ритма, который становится быстрым, «плясовым». Да и голосом Башлачев передает наступившую перемену: не-

сколько фраз он произносит почти в частушечном темпе. Потом после фразы: «Отворив замки Громом-посохом» следует внушительная пауза, слушатель словно застывает у открывающейся двери в ожидании, а потом слышится: «Снежна бабушка». Речь бабушки весьма примечательна: «Собери-ка ты мне... капли звонкие». В этой фразе последнее слово произносится как: «звон... н... н... кие» – Башлачев голосом имитирует капание. Затем Снежна бабушка говорит: «Ты подуй хе-хе Егор». В слове «подуй» после звука «д» Башлачев начинает дуть и на одном дыхании переходит к «посмеиванию», а оттуда без пауз «выходит» к слову «Егор»: «подуухехезгор». Таким образом, лексема «подуй» материализует то, как Снежна бабушка дует, сам процесс. Возникающий благодаря стараниям Егора из пепла огонек прожигает «шаль всю, всю, всю, всю, всю расшитую мелким крестиком». За счет пятикратного повторения местоимения «всю» поэту удается создать у слушателя представление о том, что «мелких крестиков» на шале весьма и весьма много.

Вскоре следует фраза: «У Шексны-реки нету ярмарки». Башлачев материализует отсутствие ярмарки тишиной, которую буквально взрывает крик: «Только черный дым (!) тлеет ватую». Крик же сопровождает фразу: «Голосит беда: А! А!! А!!! бабьим голосом», где звук идет по нарастающей. Так Башлачев материализует крик «голосающей» беды: мы не просто узнаем, что беда может «голосить», но и непосредственно слышим ее голос. Этот пример, вплетенный в богатую картину других башлачевских олицетворений, как бы «оживляет» слова песни, материализует их. Такая практика обращения слова в факт мифична и даже магична, ведь в мифологии слово (означающее) равно означаемому, имя равно его носителю. А значит, звукоподражание в рок-произведениях выполняет такие же функции, что и в архаическом тексте; оно является важной составляющей акта камлания, акта обмена энергиями рок-певца и реципиента (реципиента в случае с Башлачевым подчас сверхъестественного).

Таким образом, беглыми штрихами мы обрисовали систему звукоподражаний «Егоркиной былины». В стороне мы оставили не менее богатую игру интонаций, выражающих ужас, отчаяние, гнев, ожидание, напряжение персонажей и автора, а также музыкальные особенности произведения. Мы рассмотрели голосовую и звуковую игру, звукоимитации былины в некотором отстранении от целостного текста, в то время как подобное исследование должно было бы только дополнять собственно литературоведческий анализ произведения. Такое искусственное «усечение» мы сделали для того, чтобы показать механизмы бытования рок-произведения в «естественной среде» звукозаписи, что согласовывалось с общими целями данной главы. Однако не стоит забывать, что филологический анализ рок-текста, безусловно, должен быть определяющим.

Несколько ближе к собственно лингвистической игре находятся примеры «звукоупотребления», связанные с использованием омофонов. Но прежде чем анализировать их на конкретных примерах, выскажем несколько мыслей теоретического характера.

В самом общем плане наша работа посвящена теме «Башлачев и миф». Поэтому, забегаая немного вперед, отметим, что глубинная связь рока и мифа выявляется подчас в неожиданных аспектах. Рассматриваемые нами омофоны, оказывается, своими глубинными корнями уходят как раз в мифологию (причем в древнейшее мифотворчество). Как мы уже выяснили, для рока характерно слово «звучащее». Для дописьменного времени (времени появления первых мифов) звук был единственной материальной фиксацией слова. Поэтому разграничить древние омофоны мог только контекст (если, конечно, мог). Из-за подобной путаницы наверняка возникала двусмысленность некоторых звукообразов. А так как древний разум не обладал достаточным аппаратом дифференциации омофонов, то они, видимо, отождествлялись. Таким образом, двусмысленность омофона могла играть ту же роль, что и двусмысленность именованья (или даже совпадать с ней). Вспомним, что говорит по данному поводу Губер-

натис (его цитирует Потебня): «Двусмысленность (слов – по Куну точнее полиномия) без сомнения играла главную роль при образовании мифов...»⁸⁷. Это наблюдается в тех случаях, когда объекты, сходные эйдетически и в корневом отношении, «вырастают» из единого денотата: «Дитя, которое еще и ныне, взглянув на небо, принимает белое облако за снежную гору, конечно, не знает, что *парвиша* на языке Вед означало гору и облако»⁸⁸. Мифологическая двусмысленность также играет значимую роль и в работе Башлачева со звучащим словом. Омофония включена у Башлачева в один ряд поэтических приемов вместе с игрой на уровне семантики многозначного слова, «однозвучности» омонимов и некоторых других смежных явлений. Каждый из этих приемов создает двусмысленность, столь важную для образования мифа. Причем Башлачев, нацеленный именно на корневую суть слова, омофоны сталкивает не столько в эстетических целях, сколько, если так можно выразиться, в этимологических. В сознании поэта и омофоны (наряду с разными значениями многозначного слова и омонимами⁸⁹) несут в себе потенциальную корневую близость. А значит, их двусмысленность может быть «материалом» для создания мифа. В этой связи не стоит забывать, что «омофония – понятие более широкое, чем омонимия. Оно охватывает все виды единозвучий или созвучий – и в целых конструкциях, и в сцеплениях слов или их частей, в отдельных отрезках речи, в отдельных морфемах, даже в смежных звукосочетаниях»⁹⁰. Все эти единозвучия (особенно корневого характера) были интересны не только для Башлачева,

⁸⁷ Потебня А.А. Об участии языка в образовании мифов // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М., 1990. С. 311.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ Стоит отметить, что одним из способов образования омонимов является полное семантическое «размежевание» значений многозначного слова. А это значит, что такие омонимы восходят к одному денотату. Башлачев, возможно, во всех омонимах видел «отзвуки» некоего единого древнего корня.

⁹⁰ Виноградов В.В. Об омонимии и смежных явлениях // Вопросы языкознания. 1960. – №5. – С. 4.

но и для других рок-поэтов. В их творчестве омофоничными могут являться и изолированные лексемы, и группы слов речевого ряда. С данных единозвучий мы и начнем.

Некоторые исследователи приводят пример омофонического осмысления знаменитого кинчевского «мы вместе» Цоем:

Все говорят, что «мы вместе (в месте)»,
Все говорят, но не многие знают,
В каком.

Очень интересное употребление омофонов мы находим в песне Башлачева «В чистом поле – дожди». Так начинается произведение:

В чистом поле – дожди косые.
Эх, нищета, за душой ни копыя
Я не знал, где я, где Россия
И куда же я без Нея?

Трактовка выделенного отрывка кажется однозначной. Однако приведем последнюю строфу песни:

В чистом поле – дожди косые
А мне не нужно ни щита, ни копыя.
Я увидел тебя, Россия.
А теперь посмотри, где я.

В контексте второго отрывка выделенная строка первого приобретает совсем иное звучание: «Эх, ни щита за душой, ни копыя!» вместо: «Эх, нищета, за душой ни копыя!». Здесь Башлачев обыгрывает две семантически связанные лексемы: с одной стороны «нищета» и «ни копыя» (общая сема – бедность), с другой – «щит» и «копыя» (общая сема: предметы для боя).

Можно ли доказать намеренность употребления двух или более омофонических вариантов? Оказывается, можно: «при омофонии смещения в строевании языковых планов выравниваются путем привлечения дополнительного аппарата дифференциации»⁹¹. Таким дополнительным аппаратом дифференциации в отсутствии письменных средств (во время живого исполнения) является контекст. Прочтение как одного, так и второго «письменного» вариантов омофона в двух семантических потенциалах создает своеобразную парадигму его поэтических значений. Этим достигается не только семантическая многослойность, но и повышенная образность высказывания.

В «непесенной» поэзии обращение к синтаксическим единозвучиям заключалось, как правило, в составной рифмовке: «по калачу – поколочу» (Пушкин); «стремя – с тремя» (Маяковский). Иногда подобное звуковое совпадение в печатной поэзии было использовано и не в качестве рифмы (или, если угодно, в качестве внутренней рифмы), например, у Цветаевой находим: «Совсем ушел. Со всем – ушел». В общем, это явление для русской поэзии не ново, однако в роке оно выходит на несколько иной (произносительный) уровень. Для поэзии рока характерны более широкие возможности использования единозвучий: например, башлачевское «куполам не накинуть» – «купола мне накинуть» в напечатанном виде не дает того эффекта, что в произнесенном, где оба варианта сливаются в единое целое: [куполамне накинуть]. Таким образом, самое важное отличие омофонии в рок-поэзии от использования единозвучий в русской поэтической традиции прошлого заключается в том, что в роке, как правило, не присутствует параллельных рядов – словоупотребление омофона однократно. В печатной же поэзии обязательно столкновение омофонов посредством употребления обоих вариантов.

Другой пример синтагматико-звуковой игры мы находим в песне Башлачева «Сядем рядом»: «И погладишь в небе свою **заново рожденную** звезду», где выделенное сочетание может быть прочитано как нечто единое: «заново-

⁹¹ Языкознание: формы существования, функции, история языка. – М., 1970. С. 193.

рожденная» (параллель с лексемой «новорожденный»). Похожий пример мы находим и у С.В. Свиридова. Он пишет о том, что в цитате: «В третьей роте без крайней плоти безымянный поет петух» сочетание «без крайней плоти» может быть прочитано как «бескрайней плоти»⁹².

Еще один омофон у Башлачева можно отыскать в песне «Вечный пост»: «Завернут в три шкуры, **да все ребром**», который может быть прочитан и как «дав серебром». Причем мотив серебра (или драгоценного металла) относительно частотен для позднего творчества Башлачева, и в этой песне он встречается еще однажды: «Серебро в **ведре**». А если вспомнить другую цитату из этой же песни: «Как присело солнце с пустым **ведром**», то «серебро» явно становится метафорой дневного света. Поэтому-то и появляется мотив дня в строке, предыдущей той, которую мы исследуем: «Хлебом с болью встретят золотые **дни**. // Завернут в три шкуры, да все ребром (дав серебром)». Здесь же повторяющийся мотив драгоценного металла: «золотые дни», «дав серебром».

Омофоничное звучание получает и сочетание из песни «Когда мы вдвоем»: «И я пропаду ни за грош // Потому, что и мне ближе к телу сума (с ума)». То есть двигаться к телу быстрее, если начать движение с ума? Здесь возникает интересная синтагма: тело – ум, звенья которой взаимообусловлены. Другой вариант (сума) также доказывается контекстом: в двух строках появляются два семантически близких слова: грош и сума.

Омофоническая синтагматика у Башлачева может граничить с окказиональными образованиями. Например, в песне «Прямая дорога» находим фразу, которая во всех известных нам печатных источниках представлена в следующем виде: «Что и не снилось нашим-то подлецам». История данной строчки весьма любопытна. Фраза эта «выросла» из знаменитой шекспировской цитаты, где рок-поэт слово «мудрецам» заменил на «подлецам». Однако потом, в «топонимическом» контексте башлачевской метафоры, «подлецам» стало «топод-

⁹² Свиридов С.В. Имя Имен: концепция слова в поэзии А. Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2. – Тверь, 1999. С. 60.

лецам» (от древнегреческого «topos»). Отметим, что два варианта («нашим-то подлецам» и «нашим топодлецам») в «звучащей» поэзии равноправны, так как произнесенный текст нельзя «увидеть».

С уверенностью можно сказать, что синтаксические омофоны использовал Кинчев. Так, на концерте, посвященном двадцатилетию группы «Алиса», поэт спел: «Боль на мне», паузой разграничив слова «боль» и «на» (тогда как во всех остальных доступных нам фонограммах поется «больно мне»). У Я. Дягилевой в «Нюркиной песне» встречается такой пример:

Кто под форточкой сидит – отгоняй,
Ночью холод разобрался с Оби.

В контексте повелительного наклонения первой строки, вторая вполне может быть прочитана так: «Ночью холод разогнался – соби» (диалектное, то есть «пособляй»).

Иногда понятие «контекст рок-песни», который проясняет наличие в ней омофона, может в себя включать и авторские реплики перед исполнением произведения. Например, Константин Кинчев в качестве своеобразного «вступления» (или «эпиграфа»), предваряющего композицию «Бес паники», использует следующие слова: «Да не коснется вас своей поганой метлой танцующий **бес паники**». В ходе самой песни посредством звуковой игры сталкиваются два слова «без» и «бес», и когда рок-поэт произносит сочетание «бес (без) паники», возникает двусмысленность.

Второй тип игры с омофоничными структурами можно условно назвать «принцип эха». Заключается он в том, что рок-поэты иногда строки своих произведений завершает звуками, которые при отсечении первой части слова образуют другую лексему. Это можно заметить в песнях Башлачева «Все будет хорошо»: «Гляди да веселей, **лей, лей**» и «Лихо»: «Многих постреляли. Прочих сторожили, **жили**». С «принципом эха» сопрягаются и завершающие строки песни «Мельница», где семантическая многослойность достигается за счет ре-

дукции конечного [т']: «Рассеять черный дым, рассеять черный дым, Россея – черный дым». Также Башлачев использует «эх» и в начале слов, вот цитата из песни «Ржавая вода»: «А пока вода-вода **кап-кап-каплею**»; а это уже песня «Слет-симпозиум»: «Прополки, культивация, **мели-мели-мелиорация**». В последнем примере поэт подшучивает над бессодержательностью докладов на симпозиуме, сталкивая идиому «молотъ языком» (в одной из форм) с сельскохозяйственным термином. Игру с «эхом» использовали и другие рокеры, например, Федор Чистяков (группа «Ноль»): «коммунальные квартиры, анальные квартиры, анальные квартиры, тирь, тирь», Юрий Клинских (группа «Сектор Газа»): «И подкалывать не надо, мне на это наплевать, // матерщинные слова не буду я употре...блять, блять, блять», Майк Науменко (группа «Зоопарк»): «Увидеть страх, трах, трах в твоих глазах», Михаил Борзыкин (группа «Телевизор»): «играй, лабух, играй, рай, рай, рай, у них уже рай, ангелы блеют псалмы».

Третий тип звуковой игры – использование собственно омофонов⁹³. В данном аспекте примечательным примером нам видится следующий (песня «Посошок»):

Эх, налея посошок, да зашей мой мешок -
На строку – **по стежку**, а на слова – по два шва.
И пусть сырая метель мелко вьет канитель
И пеньковую пряжу плетет в кружева.

⁹³ В данной работе мы рассматриваем собственно омофонию и наиболее ей близкие явления, не касаясь омонимии, которая в творчестве рок-поэтов также присутствует. Например, у Башлачева в песне «Сядем рядом» находим следующую фразу: «мУкой, да не мукОю все приметы ЗАСЫПАЮТ, ЗАСЫПАЮТ на ходу» (тут же и омографы: мУка – мукА!). Есть у того же Башлачева и омоформы (песня «Когда мы вдвоем»): «Рубил бы я СУК, я рубил бы всех СУК, на которых повешен». Но это темы периферийные и слишком редкие для рок-поэзии, чтобы заострять на них внимание.

«По стежку» фонетически эквивалентно «по стишку». К тому же в литературоведении стих – это термин, обозначающий строку (поэтому и «на строку по стишку»), а «строка» – слово, в одном из значений, имеющее сему «шитье» (как и стежок). Таким образом, не только звуковая идентичность, но и семантические особенности двух омофоничных вариантов создают возможность для смысловой многомерности.

Другой пример омофонии встречается в песне Башлачева «Перекур»: «Кто-то зевнул, отвернулся и **разом** уснул, **разум** уснул, и поэтому враз развязалось». В фонограммах довольно трудно идентифицировать выделенные лексемы, однако рискнем отобразить цитату на бумаге именно в представленном виде. А доказать это можно с привлечением всё того же контекста: во-первых, автор дважды обращается к звукообразу [раз?м] (именно сталкивая две лексемы), во-вторых, в узусе существует близкое к идиоматическому выражение «сон разума» (подтверждение варианта «разум»), в-третьих, цитаты «разом уснул» и «враз развязалось» имеют не только общее значение быстрого однократного действия, но и содержат однокоренные слова «враз» и «разом» (доказательства варианта «разом»). Скрытая омофония есть и в песне «Имя Имен»: «**Шабаш!** Всей гурьбою на башню!» Для нашего исследования интересна выделенная лексема «шабаш». С одной стороны она может быть рассмотрена как междометие, а с другой – как просторечный глагол в повелительном наклонении: «Шабашь!» Тогда в первом случае общая семантика фразы будет: «Спасайтесь!», во втором она приобретает значение примерно эквивалентное «Эй, ухнем!»

Омофоны появляются и в песне «Ржавая вода»: «срубили дерево, плот (плод) был что надо». Доказать можно оба варианта: дерево и плод явно связаны в смысловом плане (тем более, что мотивы дерева и плода встречаются и в других песнях Башлачева: «Сердце, летящее с яблони» («Вечный пост»)). С другой стороны, не менее вероятен и вариант «плот»: «Плот был что надо, да только не держало на воде его». Здесь плот может быть сопоставлен с «ботом

Петра», символизировавшим в песне «Петербургская свадьба» Россию. К тому же песни «Ржавая вода» и «Черные дыры» близки (они составляют микроцикл), а в «Черных дырах» возникает метафора, очень похожая на рассматриваемую нами: «Мы строили замок, а выстроили сортир» (сравним: «...срубили дерево, // плот был что надо, да только не держало на воде его»).

У Александра Васильева также находим омофон: «Пока ты молод (молот), нужно бить по наковальне». Первые слова отрывка у слушателя в первую очередь вызывают ассоциацию с фразой «пока ты молод». Но затем при появлении в тексте слова «наковальня» происходит резкое смысловое «смещение».

О наличии омофонов в рок-тексте говорят и некоторые исследователи: «Голословно и утверждение, что воспринимаемые на слух омофоны будто бы не передаваемы на письме. В частности, украинская группа “Грин Грей” справилась даже со случаем, когда при исполнении звучало не то “под дождем”, не то “подождем”, не то “подождем” – причем по контексту ни один смысл не отпадал. В печатном варианте стояло “под***ем”»⁹⁴.

Есть в рок-поэзии омофония и в области гласных. К уже рассмотренному примеру с лексемами «разум – разом», добавим цитаты из песни Башлачева «Сядем рядом»: «Тот, кто исповедует (исповедает), да сам того не ведает» и из песни «Перекур»: «Перекурим, споем и приступим (преступим)».

Несколько особняком стоят (назовем их условно) «пунктуационные омофоны». Например, в башлачевской песне «Вечный пост» находим фразу: «Я узрел не зря». Ее смысл зависит от расстановки знаков препинания, если после «узрел» есть запятая, то мы имеем дело с деепричастным оборотом, значит «не зря» равно «не видя»; с другой стороны, если запятой нет, то «не зря» эквивалентно «не даром». В звучащем рок-тексте, понятно, мы не можем увидеть пунктуацию, значит, подобные фразы приобретают двусмысленность.

Итак, рассмотрев на примерах звуковую игру в рок-поэзии (и главным образом, в творчестве Башлачева), мы можем сделать вывод, что рок-поэты ис-

⁹⁴ Ступников Д.О. Вид через «дырку от бублика». 2000. С. 5.

пользуют синтагматические омофоны, омофоны, построенные по «принципу эха» и собственно омофоны. Таким образом, поле живого звука для представителей русского рока является пространством для поэтических экспериментов, для создания смысловой многослойности, для углубления художественной перспективы.

Еще одним примечательным звуковым явлением поющей поэзии становятся более разнообразные возможности рифмовки. Специфическое («авторское») произнесение может «созвучить» два довольно далеких в звуковом отношении слова. Такие эксперименты проводились, например, М. Борзыкиным. Лидер группы «Телевизор» рифмует: «щелчка – лампочка», «жалоба – жлобам», «за ним – прихвостни», «жреца – колышется» (1 – 3 ударные слоги); что-то подобное находим и у Ф. Чистякова (группа «Ноль»): «женщин – мужчин», «нора – квартира» (1 – 2 ударные слоги). В звуковом контексте такая рифма выглядит вполне адекватно (чего не скажешь о печатном варианте).

И у Башлачева немало подобных «звуковых» рифм, например, «гололого – голова». В строгом смысле данные примеры не относятся ни к одному из рассмотренных «звуковых» явлений. Но ближе всего они к омофонии – это омофония с акцентологическим смещением. В слове «гололого» как бы создается дополнительное ударение, которое свойственно словам, состоящим из двух корней. По такому же принципу созданы, например, рифмы «ремни – яблони», «река – ярмарка». При произнесении Башлачев несколько меняет акцент в слове, поэтому рифма «ремни – яблони», весьма странная для печатной поэзии, в рок-композиции слышится вполне гармонично. Другие примеры этого явления у Башлачева: дорог – судорог, седло – весело, глупости – спасти, мешку – зернышку, Руси – ереси, петли – погибели, груди – исповеди, призракИ – рукИ, согнуть – вытянуть, грущу – вытащу, конца – выбраться, обними – добрыми, поэт – ведает, оладиях – ручьях, бережком – солнышко, рваньё – обмундированийё.

Еще один интересный аспект рок-текста – это междометия: «Башлачев сознает поэтическую новизну молитвенного слова, стараясь придать ему соот-

ветствующую форму, контрастную на фоне слова рационального. Вероятно, к сигналам подобного рода относятся междометия томления, страдания, плача»⁹⁵. И действительно, междометие для Башлачева является весьма насыщенном в семантическом плане компонентом. Особенно в тех песнях, где междометие является обязательным элементом в ритмической структуре стиха: «Эх, налей посошок», «О, как ты эффектна при этих свечах», «Ой-ой-ой спроси меня, ясная звезда». Три процитированных отрывка являются первыми строками песен, соответственно, первым словом каждой из песен становится междометие. Данное междометие несет в себе сильнейший экспрессивно-семантический заряд, который становится своеобразным эмоциональным лейтмотивом всего произведения. В самом деле, для песни «Посошок», описывающей (если упростить) смерть поэта, подходящим будет именно междометие «эх», говорящее о тоске лирического субъекта⁹⁶, отображающее состояние человека, который расстается с миром живых. В песне «О, как ты эффектна при этих свечах» междометие «о» содержит коннотации удивления и восхищения, смешанные с некоторой иронией (такая эмоциональная линия будет поддержана и дальнейшим ходом произведения). Наконец, в композициях «Спроси, звезда» и «Пляши в огне» междометие «ой-ой-ой» говорит о томлении лирического субъекта, его боли, отчаянии. Такая чувственная гамма будет доминирующей и во всем стихотворении. Описанные случаи были примерами, где междометия стояли в семантически сильной позиции (в препозиции ко всему остальному тексту), при этом они были элементами обязательными: во всех сохранившихся фонограммах Башлачев их использует, никогда не опускает. Но есть в творчестве рок-поэта и факультета-

⁹⁵ Свиридов С.В. Имя Имен: концепция слова в поэзии А. Башлачева. С. 63.

⁹⁶ В творчестве Башлачева присутствует несколько типов лирических субъектов (по классификации Б.О. Кормана), например, герой ролевой лирики («Похороны шута»), автор-повествователь («Грибоедовский вальс»), собственно автор («Зимняя сказка») и т.д. Для нашей работы такое подробное разделение вряд ли целесообразно, поэтому все вышеуказанные типы мы объединим одним термином – лирический субъект, которым и будем пользоваться в дальнейшем.

тивные междометия, которые могут как присутствовать, так и отсутствовать в произведении. Они также очень любопытны, так как подобные «смещения» создают текстуальную вариативность, свойственную рок-поэзии. Видимо, самым ярким примером такой «междометийной вариативности» у Башлачева является песня «Тесто», где в исполнении 20 января 1986 (запись А. Агеева, Москва) и 22 января 1986 (запись А. Зачесова, Москва) куплеты перемежаются междометием «ой-и-о», имитирующим плач; а в исполнении июня 1986 (запись О. Замоковского, Владимир) этот компонент отсутствует. Данное несоответствие вызвано, вероятно, различным поэтическим замыслом в каждой конкретной ситуации. Поэтому такой избыточный элемент, как эмоционально-экспрессивное междометие, в немалой степени влияет на общий смысл произведения. А значит, присутствие и отсутствие междометия в структуре рок-текста является одним из средств вариантообразования, специфического именно для рок-поэзии.

Итак, рок-поэзия в целом и творчество Александра Башлачева в частности – это пока еще недостаточно изученное исследователями поле живого звука. Так, важным смыслообразующим компонентом некоторых рок-композиций становится звукоподражание. Оно употребляется, как правило, для придания слову большей материализованности и предикативности, а в случае с Башлачевым звукоподражание может рассматриваться как мифологизирующее, олицетворяющее начало. Другим чисто звуковым приемом рок-поэзии становится семантическая игра с использованием нескольких типов омофонов (когда в одном звукообразе кроется несколько корневых потенций).

«Звучащее» слово дает возможность по-разному интонировать слова и отрезки речевого ряда. Эту особенность использовали некоторые рок-поэты, создавая более широкую вариативность рифмовки за счет использования добавочного ударения и усечения основного. Чаще всего такие примеры встречаются при редукции дактилических рифм.

Вариантообразование в рок-поэзии достигается при помощи наличия/отсутствия факультативного междометия.

Рассмотрев все эти особенности бытования рок-текста, мы пришли к главному выводу, заключающемуся в том, что рок-поэзия весьма специфична и иногда уникальна в сравнении даже с самым близким ей течением – авторской песней (иными словами, рок-поэзия обладает присущими только ей средствами смыслообразования на уровне «звучащего» слова).

1.7. Рок-театр и маска певца

Говоря о рок-поэзии, стоит упомянуть о ее, быть может, наименее значимом для литературоведения аспекте, условно который можно назвать рок-театр (в принципе в «рокологии» подобное определение уже достаточно закреплено). Под рок-театром нами понимается вся совокупность выразительных средств, которые использует рок-певец во время концерта (исключая музыку и слово). Увидеть проявление рок-театра можно только на концерте или в видеоклипе.

И. Кормильцев и О. Сурова называют одну из составляющих рок-театра «внешним антуражем», в него они включают: «сценический имидж, “прикид”, часто эпатирующий (длинноволосые прически, брюки клеш и т.д.)»⁹⁷. От себя добавим, что рок-театр – это еще и манера поведения на сцене: танцы, «камлание», жесты и мимика. То есть рок – это фактически то же самое древнейшее синтетическое искусство, но только на новом витке развития. Размежевание поэзии, музыки и танца было процессом длительным, тысячелетиями они отдалялись друг от друга (с развитием письменности). Однако с появлением новых звукозаписывающих и видеотехнологий этот синтез получил право на новую жизнь. Прогресс, как это ни парадоксально, дал возможность вернуться к архаике: «возвышенное отношение к синтезу слова и музыки позднеантичное музыкознание заимствовало от воззрений архаичных времен, когда музыка представляла собой неразрывное триединство слова, пения и танца»⁹⁸. Также отметим, что на синтезе слова, пения и танца древнейшее творчество не заканчивалось: раскраска шамана или другого человека, исполнявшего ритуальный танец, была также весьма важна.

Нам кажется, что рок-поэзия отличается от других искусств тем, что автор создает песню дважды: в первый раз, когда он только сочиняет текст и музыку; и во второй раз, когда он уже сочиненную песню исполняет для слушате-

⁹⁷ Кормильцев И., Сурова О. Указ. соч. С. 11.

⁹⁸ Герцман Е.В. Византийское музыкознание. – Л., 1988. С. 52.

лей⁹⁹. Таким образом, здесь можно говорить о двух видах вдохновения: первичное «классическое», и вторичное, назовем его условно, «шаманское». Таким образом, повторимся, рок можно сравнить с древними ритуалами. Да и средства, «помогающие» рокеру войти в транс, часто являются теми же «транквилизаторами», которые используют и шаманы для введения себя в нужное психологическое состояние: «Если принять во внимание, что у эйдетиков наглядные образы могут быть усилены при помощи аффективного возбуждения, упражнения <пляски, камлания – В.Г.>, а также всяких фармакологических средств <наркотики, алкоголь – В.Г.>, станет вполне вероятным предположение известного фармаколога Левина, что шаманы и врачи у примитивных народов искусственно возбуждают в себе эйдетическую деятельность. Также мифологическое творчество примитивного человека стоит близко к визионерству и к эйдетизму»¹⁰⁰. Поэтому иногда рок-поэты «изменяют» сознание при помощи наркотических средств: «Применение наркотиков нужно для того, чтобы извлечь из подсознания различные образы, которые в дальнейшем получают художественное воплощение»¹⁰¹, как говорил Башлачев: «Каков лоб – таков и приход».

⁹⁹ Казалось бы, подобная мысль может быть высказана и в отношении авторской песни. Однако для последней музыка и голос дают суммирование смыслов, а в роке такая корреляция может быть названа системой. Иными словами, для общей структуры рок-произведения непосредственное исполнение куда важнее, чем исполнение в авторской песне. Голосовые модуляции и музыка в роке могут становиться смысловой основой, доминантой, тогда как в авторской песне экстралингвистические аспекты в семантическом отношении явление второстепенное.

¹⁰⁰ Выготский Л.С., Лурия А.Р. Память примитивного человека // Выготский Л.С., Лурия А.Р. Этюды по истории поведения: Обезьяна. Примитив. Ребенок. – М., 1993. С. 85.

¹⁰¹ Корабельников А.А. Влияние употребления наркотиков на творчество русских рок-поэтов (предварительные заметки из серии) // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001. С. 217.

Таким образом, здесь мы снова возвращаемся к близости рока и мифа, если рассматривать миф как ритуальный текст. Так или иначе эта мысль встречается сразу в нескольких диссертациях, посвященных рок-искусству, например: «Миф рок-хэппенинга как культового, шаманского действия... превращается в миф “квартирников” – подпольных концертов с их особой атмосферой доверительности, тайны и привкусом запретности...»¹⁰². И.С. Алексеевым доказывалась близость рока и древнейших ритуальных действий: «Синтез музыкального, поэтического и театрального начал, сцементированных личностью исполнителя, возвращает рок к древнейшим формам ритуальной, обрядовой деятельности родо-племенных сообществ»¹⁰³. Рок рассматривается и в контексте оккультных практик: «Для “расширения сознания” (термин Роззака) наряду с йогой, оккультизмом и наркотиками используются и рок-композиции с их вводящим в состояние транса ритмом и мантрообразными текстами»¹⁰⁴; «В рок-культуре 50-90-х годов XX века... проявляются... медиативные качества через ритмическое остинато»¹⁰⁵. Как мы видим, люди, представляющие разные науки, сходятся в одном – рок-поэзия имеет установку на шаманское камлание рок-исполнителя, вводящего и себя, и публику в транс. Важнейшую роль в достижении желаемого психологического эффекта играет ритм (хотя в рок-поэзии достаточно много «тихий» композиций, где ритм практически не выявляется). В принципе эффект «измененного сознания» дает любая музыка: «Заметили ли, что музыка делает свободным ум? дает крылья мысли? что становишься тем более философом, чем более становишься музыкантом?»¹⁰⁶ Однако в рок-искусстве трансценден-

¹⁰² Касьянова Е.В. Указ. соч. С. 133.

¹⁰³ Алексеев И.С. Указ. соч. С. 50.

¹⁰⁴ Логачева Т.Е. Русская рок-поэзия 1970-х – 1990-х гг. в социокультурном контексте: Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1997. С. 28.

¹⁰⁵ Чижова И.А. Рок-музыка как культурно-исторический феномен: Дисс. канд. искусствоведения. – М., 1993. С. 54-55.

¹⁰⁶ Ницше Ф. Казус Вагнер. Проблема музыканта // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. – М., 1990. С. 529.

тальные, мистические переживания значат намного больше, чем в остальных видах музыкального и песенного искусства.

О рок-шаманизме говорили и сами рокеры, вспомним слова Егора Летова: «Рок по сути – не музыка и искусство, а некоторое религиозное действие – по типу шаманизма – которое существует, дабы утвердить определенную установку. Человек, занимающийся роком, постигает жизнь, но не через утверждение, а через разрушение, через смерть»¹⁰⁷. Западный рок, уходящий, видимо, к тем же корням (общечеловеческим), что и русский, тоже причастен к энергии древних языческих культов (вспомним башлачевское: «Рок-н-ролл – славное язычество»). Подобная проблема обозначается и у Моррисона (лидера культовой американской группы «DOORS»): «Эта тема постоянно звучит в его <Моррисона – В.Г.> стихах – “Я шаман...”, “Я – Царь-Ящерица, я могу всё...”»¹⁰⁸. А вот текст песни «Таможенный блюз» летовского «антипода» Бориса Гребенщикова:

На юге есть бешеный кактус¹⁰⁹,
На севере – тундра с тайгой.
И там, и сям есть шаманы, мама,
Я тоже шаман, но другой.

То есть рок-поэзия – это не просто направление в словесности, течение в искусстве, это особое мироощущение, иное видение мира, когда поэт-шаман конечный «продукт» творчества получает только при непосредственном испол-

¹⁰⁷ Летов Е.: «Я не верю в анархию». Сб. статей. С. 5.

¹⁰⁸ Траньков А. Пространство инобытия и мотив ухода в архаической культуре и поэзии конца XX века (на примере творчества Джима Моррисона и Александра Башлачева) // Зональный симпозиум «Вербальная культура финно-угорских народов в европейском контексте». – Ижевск. 2000.

¹⁰⁹ То есть пейот – растение сильного наркотического действия, используемое в магических практиках шаманов Мексики (см. подробнее: Карлос Кастанеда «Учение дона Хуана»).

нении своего произведения, во время своеобразного камлания. Думается, что Башлачев довольно быстро смог понять эту особенность рока и начал использовать сам «прорывы в бессознательное» (вспомним, ведь еще Высоцкий говорил о том, что исполняемое под гитару стихотворение «работает сильнее»).

И возможно, поэту удалось «переступить» заветную черту, прикоснуться к таинствам преобразования Слова в магическую энергию: «Башлачев сочинил вещь, которая совершенно классически является... колдовской... <речь идет о «Егоркиной былине»- В.Г.> Он говорил, что в Сибири (не знаю, какой это был город) актеры местного театра решили устроить ему концерт ночью. Там стояло чучело козла, и когда он играл “Егора Ермолаича”,¹¹⁰ оно неожиданно у всех на глазах поскакало. Я, говорит, сам бы никогда не поверил, если бы не увидел это собственными глазами – козел поскакал! Надо песню эту слышать – для того, чтобы это понять»,¹¹¹ – вспоминает Святослав Задерий, рок-музыкант, близко знавший Башлачева. И действительно, данную песню «надо слышать», так как это пик башлачевского шаманизма, композиция, в которой певец смог добиться, что называется, «выхода за флажки».

Важно и то, как рокеры описывают в своих произведениях процесс мистического перерождения в рок-поэта. У Александра Башлачева есть композиция «Мельница», которая как раз и посвящена этой проблеме. Здесь превращение лирического субъекта в поэта-пророка становится своеобразной мистической инициацией, этапами которой являются смерть и волшебное воскресение.

Другой заметный рок-поэт (или бард-рок-поэт) Константин Арбенин написал песню «Иждивенческая баллада», в которой также раскрывается механизм превращения в поэта: «И тогда чей-то голос сказал мне: “Иди и пой”»; и далее по тексту: «И когда я запел, я почувствовал: смерти нет!». Как мы видим, инициация и в этом случае сопряжена с мистическим откровением.

¹¹⁰ Второе название «Егоркиной былины».

¹¹¹ Задерий С. О СашБаше, Кинчеве, себе, жизни // Рок-хип-журнал «Забриски Rider» №5 весна-лето 1997. С. 104.

У Егора Летова есть «колдовская» десятиминутная песня-заговор, в которой также описывается состояние человека, занимающегося рок-творчеством:

Пальцы свело
Голову выжгло
Тело вынесло
Душу вымело
Долой за околицу
Долой за околицу
Выбелило волос
Выдавило голос

<...>

Двинулось тело
Кругами по комнате
Без всяких усилий
Само по себе
Само по себе
САМО ПО СЕБЕ!!!
Скрючились пальцы
Черной судорогой
Черной судорогой
Скрючились пальцы!

Из каленой стали
В чудовищные дали – прыг-скок!!!
прыг-скок!!!
прыг-скок!!!
прыг-скок!!!¹¹²

¹¹² Знаки препинания расставлены в соответствии с печатным текстом песни, данным в книге Летов Е., Дягилева Я., Рябинов К. Русское поле экспериментов. – М., 1994. С. 80.

А так описывает свое поэтическое вдохновение Кинчев:

Каждую ночь
Я открываю конверт окна,
Письма пока ненаписанных песен
Читаю на стекле.
Каждую ночь,
Звезды обращая в слова,
Самой пронзительной песней
Небо поет во мне.

Каждую ночь
Молнии молят:
«Дай ток!»
Каждую ночь
Ветры-расстриги
Манят помелом.
Каждую ночь
Сердце и Солнце -
Бок в бок.
Каждую ночь
Рок-гром!

У рок-поэтов не отыщешь ни муз, ни пегасов. Правда, рокер не остается одиноким в момент написания стихов. У некоторых рок-поэтов существуют некие сверхъестественные существа, которые помогают познавать истину. У Кинчева таким существом становится мистический проводник: «Сколько не плутай один без поводыря, // коэффициент движенья равен нулю», «Кто мог бы стать твоим проводником в небо?»

Итак, установка рок-поэзии на акт шаманизма во время исполнения композиции подчас крайне важна: именно «драйв» (гедония, замешанная на камлании) и приходящее вместе с ним некое высшее откровение достаточно ча-

сто являются конечной целью рок-произведения. Однако не стоит впадать и в крайности – в русской рок-поэзии достаточно случаев, когда о некоем «шаманизме» или «мистицизме» говорить весьма трудно, главным образом это касается бытовых и «смеховых» песен. И всё же особого рода акционность, присущая любому песенному искусству, в роке обладает явно повышенным смыслопорождающим потенциалом.

Почти каждый рок-певец работает над своим внешним видом, создавая «сценическую маску». Кто-то, как Майк Науменко, одевает черные очки, кто-то, как это делал молодой Кинчев, наносит на себя грим, кто-то заплетает бороду в косичку, кто-то вешает на руку колокольчики, а кто-то на протяжении многих лет выступает в одной и той же полосатой куртке... Словом, рок-поэты узнаваемы. Что же касается поведения на сцене, то из наиболее известных рокеров выделяются, пожалуй, группы «Звуки Му» и «АукцЫон». Во время своих выступлений они устраивают целое шоу, призванное лучше донести идею песен до зрителя и, в конце концов, дать публике мощнейший энергетический импульс. Однако повторимся, что в литературоведении рок-театр, на наш взгляд, должен рассматриваться как периферийный аспект рок-поэзии, хотя полностью его игнорировать было бы, конечно, ошибкой.

1.8. Музыка

О значимости музыкальной составляющей в рок-поэзии говорят многие факты. Здесь достаточно привести такой пример: песня Башлачева «Мельница» композиционно состоит из трех смысловых частей: 1. Лирический субъект до мистической инициации; 2. Во время мистической инициации. 3. После инициации. Нам в этой структуре важна вторая часть, которая не содержит словесного выражения. Сам процесс перерождения Башлачев облачает в жесткий и продолжительный гитарный проигрыш. То есть в тексте Башлачева мы видим «голубую» эмоцию, музыкальную экспрессию, «затемняющую» процесс перевоплощения. Башлачев как бы намекает на вербальную невыразимость процессов, происходящих в поэте, на их сакральную сущность – слова не в состоянии выразить суть божественного откровения. Такой элемент в структуре песни очень важен – он несет существенную семантическую нагрузку. Таким образом, мы видим, что в творчестве Башлачева музыка порой «семантизирована», потому как если представить «Мельницу» в печатном виде, то значимый второй композиционный элемент попросту исчезнет. Соответственно исказится и смысл произведения.

Ученые, занимающиеся рок-поэзией, довольно часто говорят о важности всех трех составляющих рок-текста: музыки, слова и исполнения (рок-театра). Одним из первых об этом триединстве заговорил И. Смирнов¹¹³. Эта концепция была поддержана и в дальнейшем, однако на данный момент практически нет исследований рок-поэзии, где бы учитывались и неклассические способы создания смысла, хотя большинство ученых придерживается мнения, что музыка в рок-поэзии «семантична».

¹¹³ Смирнов И. Время Колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока. – М., 1994.

Собственно, и сами рокеры говорят о важности музыкальной составляющей. Например, Юрий Шевчук отмечает: «Иногда тембр, музыкальный оттенок заменяет слова. Мы попытались в очередной раз показать, что русский рок – это не бардовская песня с приклеенными барабанами и гитарами»¹¹⁴.

Отметим, что для литературоведческого исследования рок-текста важны только те аспекты музыкального сопровождения, которые непосредственно влияют на «филологический» смысл произведения. Разумеется, «узконаучные» (факультативные) аспекты должны исследоваться соответствующей отраслью знания. Таким образом, перед филологом-исследователем рок-текста может встать практически неразрешимый вопрос о выделении в общей музыкальной составляющей рок-произведения семантических важных аспектов (важных для литературоведения). Это, пожалуй, одна из самых «нерешаемых» проблем «рокологии». И, думается, наука еще не скоро сможет поставить здесь точку. Поэтому пока исследователю рок-поэзии приходится либо игнорировать музыкальные факторы смыслообразования в рок-искусстве, либо полагаться на неклассический анализ рок-текста: гипотезы, эксперименты, даже интуицию.

¹¹⁴ www.ddt.ru/25/

1.9. Самоотнесение, историческая репутация

Одним из факторов, позволяющих отнести того или иного поющего поэта к рок-культуре, являются хронологические рамки его жизни и творчества: «Важным критерием здесь можно считать “историческую репутацию”, т.е. то место, которое отводил себе сам автор и которое отводилось ему современниками <...> Разумеется, “пространственно-временной” принцип, основанный на “исторической репутации”, позволяет лишь формально отграничить рок-поэзию от близких ей явлений культуры (поэзии постмодернизма, поэзии бардов, “эстрадной” поэзии). Гораздо важнее вывести “содержательный” критерий идентификации рок-поэзии»¹¹⁵.

Летопись рок-поэзии (именно поэзии рока, а не течения «рок-н-ролл») в нашей стране приходится на начало восьмидесятых. Как раз тогда и начали появляться первые образцы рок-произведений, интересные не только с позиции социологии, философии и других нефилологических наук, но и с точки зрения литературоведения. Фактически именно в начале восьмидесятых появились реальные предпосылки для того, чтобы называть рок-творчество поэзией. Люди, которых впоследствии будут именовать рок-поэтами, принадлежали примерно к одному поколению, которое было значительно моложе, например, поколения наших крупнейших представителей авторской песни (т.н. «бардов»): Высоцкого, Галича, Окуджавы. Формировалось мировоззрение русских рокеров, конечно, с учетом «бардовской» традиции, но куда большую роль здесь сыграл англоязычный рок-н-ролл, и в первую очередь – «Битлз». Но русский рок со временем ушел от западных влияний (если абстрагироваться от музыки: в этой сфере чего-то кардинально нового русский рок все-таки не создал). Многие исследователи справедливо отмечают логоцентричность русского рок-творчества. И действительно: в условиях отсутствия хорошей аппаратуры русские рок-

¹¹⁵ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения. С. 26-27.

исполнители вынуждены были перенести акцент на слово, чтобы создавать что-то по-настоящему интересное и оригинальное. Следовательно, поколение русских рокеров не может быть вписано ни в «бардовскую» парадигму, ни в парадигму иноязычного рока. К тому же становление и развитие зарубежного (по большей части англоязычного) рока приходится на 60-е и 70-е годы. Поэтому даже хронологически русская рок-поэзия – явление автономное. Что касается Александра Башлачева, то он в полной мере вписывается в хронологическую парадигму рок-поэзии. Знакомый практически со всеми крупными рок-поэтами, Башлачев органично вписался в эстетику русского рока («Время колокольчиков» вообще считается гимном рок-движения). Итак, если рассматривать самоотнесенность поэта к рок-культуре и его принадлежность к «поколению дворников и сторожей», то можно сделать однозначный вывод: Башлачев не только сам причислял себя к рок-поэтам, но и попал в рок-среду в самом расцвете движения, во многом определив пути его развития.

ГЛАВА 2. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ МИФОЛОГИЗМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ БАШЛАЧЕВА

2.1. Опозиция раннего и позднего творчества как квазимифа (профанного, современного) и мифа (всевременного, сакрального)

Творческая эволюция Башлачева – один из фундаментальных вопросов поэтики рок-певца. Сам поэт разделил свое наследие на два больших этапа: песни ранние, балладные, «бардовские» и поздние, собственно «рок-н-рольные»¹¹⁶. Но, несмотря на то, что в принципе у Башлачева можно найти ряд «переходных» текстов, в целом поэтическую систему рок-поэта все-таки лучше рассматривать как двоичное образование. Активная творческая деятельность Башлачева укладывается всего в три года: 1983 – 1985 гг. (даже несмотря на то, что в 1982 и 1986 годах певцом было написано несколько произведений). Первым, кто рассмотрел наследие поэта с точки зрения развития, был С.В. Свиридов: «Первый отрезок поэтического пути Башлачева приходится на годы до Москвы и Ленинграда. В круг относящихся к нему текстов входят песни, зафиксированные на фонограммах до осени 1984 включительно, наиболее полные из которых – почти одновременные запись Алисова и Васильева (17-19 октября 1984), “Песни шепотом” (осень 1984, до 17 октября) и “Первый концерт в Москве” (20 октября). Из числа ранних текстов следует исключить написанные, по-видимому, незадолго до осени 1984-го года “Лихо”, “Зимнюю сказку”, “Некому березу заломати” (первая известная их запись – в “Песнях шепотом”), а также “Время колокольчиков” и “Черные дыры”, выходящие из общего ряда по

¹¹⁶ Сам Башлачев говорил об этом, например, на домашнем концерте у Марины Тергановой и Александра Несмелова (Москва): «Вот это несколько таких “бардовских” песен. Я в общем-то их теперь не пишу, но некоторые до сих пор не могу забыть» (фонограмма записана Сергеем Ковригой в апреле 1985 года).

поэтическим признакам. Таким образом, хронологическая граница раннего творчества Башлачева приходится примерно на середину 1984-го года»¹¹⁷. И так, в середине 1984 года поэт переходит от песен «бардовских» к песням «рок-н-ролльным». Такое разделение выражено достаточно ярко, и, пожалуй, непросто будет найти среди других видных отечественных рок-поэтов того, чье раннее творчество было бы также явно противопоставлено позднему, как у Башлачева. Также нужно отметить, что ряд поздних текстов Башлачева (с точки зрения хронологии) по своим художественным признакам являются «отголосками» ранних «бардовских» песен и, видимо, должны рассматриваться именно в контексте первого этапа.

Особенно значима для ранней поэзии певца «негативная поэтика» (термин С.В. Свиридова): «Ранние песни представляют негативную поэтику. Негативно всё – и существование героя, и отношение к нему автора. Оценочных полутонов мало, властвует радикальное неприятие, доходящее до жестокости в отношении человека. Башлачев острее других чувствовал близость культурно-исторического рубежа, на котором – гибель, за ним – неизвестность. Позже на этом будет замешан трагизм и эсхатологические упования его зрелой поэзии. Но пока певец лишь горько осмеивает пигмеев, которых в энном поколении породили титаны шестидесятых. Они горды собой, но по сути пошлы и провинциальны, смешны и мелки»¹¹⁸. Однако, вряд ли стоит соглашаться с категоричностью автора этих строк, ведь несмотря на достаточное неприятие Башлачевым окружающего мира (в частности – социума), поэту хватает духовных сил, чтобы продолжать любить родную землю и родной народ: «И в общем-то рано петь: “Кондуктор, нажми на тормоза”». Очевидно, что Башлачев даже в негативном мире находит место для любви и сострадания.

Существует мнение, что раннее творчество Башлачева рационально: «эволюция Башлачева – это путь от рационального предмета и слова к ирраци-

¹¹⁷ Свиридов С.В. Поэзия А. Башлачева: 1983 – 1984. С. 163.

¹¹⁸ Там же. С. 164.

ональному (абсолютному) предмету и слову»¹¹⁹. Мы согласны с тем, что сначала башлачевское слово было рациональным, но предмет даже ранних произведений выходил за рамки рационального («Похороны шута», «Галактическая комедия», «Грибоедовский вальс»), также в ряде «рациональных» композиций появляются волшебные персонажи: черт («Новый год»), домовый («Рождественская»), смерть («Похороны шута»), ангелы, призраки («Дым коромыслом») и т.д. Причем все они – непосредственные участники «действия» (кроме последней песни). Более подробно то, что предмет ранних башлачевских произведений был нерационален, мы докажем ниже.

В этом же аспекте интересно проследить связь Башлачева с Высоцким. На раннем этапе своего творчества Башлачев писал как бы на языке поэта-предшественника (самые яркие примеры – «Слет-симпозиум» и «Подвиг разведчика»). Но, отдавая дань Высоцкому, Башлачев довольно скоро разочаровался в «бардовских» методах конструирования художественного мира: мифологическое означаемое не укладывалось в рациональное означающее – так появился, например, «небардовский» «Триптих памяти В.С. Высоцкого». Ранние «бытовые» произведения Башлачева действительно в одном из аспектов могут быть представлены как некое реалистическое описание современной поэту исторической ситуации. Однако в аспекте «негативной поэтики» такой «реализм» вскрывает свою отнюдь не реалистическую сущность. И проблема здесь в нереалистическом видении поэтом мира, в нерациональных приемах его осмысления. В самом деле, что это за «реализм», если из вены «вместо крови льется пиво»?

Лирический субъект раннего Башлачева существует в действительности, где практически не осталось ничего сокровенного, ценного, значимого. Более того, и сам окружающий мир – это иллюзия, суррогат, симуляция. Его разрушение идет изнутри: вещь или явление, на первый взгляд обычные, в ранней поэтике Башлачева приобретают совершенно нетипичные, обесмысливающие

¹¹⁹ Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год. С. 69.

черты. В контексте мифологии это явление можно представить в виде профанной аксиологической системы, лишенной сакральности, что ведет к негативному отношению к данной системе со стороны лирического субъекта. Он не только стремится обличить и разрушить этот квазимиф (так мы будем называть профанную мифологическую систему раннего Башлачева), но и создать на его основе новую сакральную мифопоэтическую вселенную (см. следующую подглавку).

Поэзию раннего Башлачева отличает большое внимание к бытовым деталям. Поэт передает настроение через предмет, беглыми штрихами обозначая контуры целостной картины. Часто подобная деталь весьма непоэтична: «А на невытую посуду // ползет усатый таракан». Такое внимание к серому, всепоглощающему быту неудивительно: Башлачев бичует пошлость и мещанство, но не огульно, а как бы с оглядкой: «Под дождем оказались разные // Большинство – честные, хорошие». Быт сильнее человека, человечество «съедено» бытом, часто звучат нотки неприятия современной технократической цивилизации: «В новостройках – ящиках стеклотары // задыхаемся от угара». Эта тенденция впоследствии «прорастет» в разделение пространства на профанную городскую сферу и сакральную природную. Быт и пошлость духовно убивают не только людей знакомых («Музыкант»), но и самого лирического субъекта («Подвиг разведчика», «Галактическая комедия», «Сегодняшний день ничего не меняет» и т.д.). Таким образом, организует симулятивный квазимиф именно быт, оставаясь одной из главных тем на первом этапе развития поэтической системы, однако глубинное его значение далеко выходит за рамки реалистического бытописания. В структуру ранних произведений поэт то и дело вплетает явно мифологические компоненты.

В раннем творчестве Башлачева есть место и политике: в стихах можно отыскать упоминание о Рейгане, Валенсе, НАТО и некоторых других злободневных вопросах. Историческое время (начало – середина 80-х), несомненно, нашло свое воплощение в раннем творчестве Башлачева. Но уже тогда, как нам

кажется, поэт рассматривал советскую систему как кризисно-мифологическую. То, что данная система была значительно мифологизирована, самоочевидно: например, Ленин фактически является образцом языческого бога, чья личность обрастает целым рядом мифологических наслоений и апокрифов. Со временем сакральные коммунистические идеалы обесценились (крах системы пришелся как раз на то время, когда Башлачев писал свои стихи). Такой же кризис мифа, по Шеллингу, происходил и во времена Гомера: «Не личность поэтов, как вынужден выразиться Геродот, но приходящийся на их время кризис мифологического сознания творит историю Богов»¹²⁰. Думается, что активное мифотворчество (во всех аспектах этого понятия) вообще свойственно кризисным и переломным эпохам. Именно в это время человек обращается к поиску новой истины, конструируя ее на обломках старой. В самом деле: к середине восьмидесятых (когда и писал Башлачев) происходил не просто катаклизм внутри отдельного государства – здесь можно вести речь о гибели целой формации, которая должна была бы придти на смену капиталистической. И разрушение ее происходило вместе с разрушением мифологической системы, присущей данной формации (или даже по причине такого разрушения). А если представить советскую идеологию как некую квазирелигию, то по отношению к ней справедливыми нам кажутся слова Ф. Ницше: «...отмирают религии... когда мифические предпосылки какой-нибудь религии под строгим, рассудочным руководством ортодоксального догматизма систематизируются как готовая сумма исторических событий и когда начинают боязливо защищать достоверность этих мифов, но в то же время всячески противиться их дальнейшему естественному разрастанию и дальнейшей их жизни, когда, таким образом, отмирает чутье к мифу и на его место вступает претензия религии на исторические основы»¹²¹.

¹²⁰ Шеллинг Ф.В.И. Историко-критическое введение в философию мифологии // Шеллинг Ф.В.И. сочинения в 2 тт., т.2. – М., 1989. С. 175.

¹²¹ Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 1. С. 95.

Однако было бы неверным сводить ранний квазимифологизм Башлачева только к художественному воплощению ситуации в СССР. На самом деле для певца не так важно, какой строй и какая формация, важно то, как ведут себя люди: «корень разрухи» – в людских умах. И тем более не стоит говорить, что Башлачев был «антисоветчиком», ведь Запад для него являлся куда большим злом, чем родной социалистический строй: «Не говорил ему за строй, // ведь сам я не в строю. Да строй – не строй. Ты только строй». Об этом же – песня «Некому березу заломати», где поэт довольно резко противопоставляет Запад России: «Вы всё между ложкой и ложью, // А мы всё между волком и вошью». Отметим, что и в целом рок-поэзия очень часто эсхатологична: «Являясь поэзией... “фрагментарной”, “ключевых слов”, рок-поэзия воспроизводит в своей структуре “хаос распадающегося мира”»¹²².

Итак, обращаясь к социально-политической ситуации и «бытописанию», Башлачев, на наш взгляд, не выходил за рамки мифа. Во-первых, «ничто не напоминает так мифологию, как политическая идеология»¹²³. Во-вторых, «миф и повседневность длительное время выступали двумя полюсами человеческого мира. Миф, чаще всего связывался с пространством сакрального. Повседневность воспринималась как мир конкретных ситуаций, в которых живет человек. В нем все идеалы становились лишь средством решения частных проблем. Повседневный мир – это мир профанного, где нет места мифу. Но именно в этом обыденном мире и происходило “рождение” мифа. Находясь в пространстве обыденности, человек творит миф»¹²⁴.

На наш взгляд, поэзия Башлачева никогда не существовала вне мифа. Если исследователи и говорят о рациональности, чуть ли не реалистичности раннего творчества Башлачева, это не значит, что первый этап поэтики рок-певца был

¹²² Логачева Т.Е. Русская рок-поэзия 1970-х – 1990-х гг. в социокультурном контексте: Дисс. ... канд. филол. наук. С. 82.

¹²³ Леви-Строс К. Структура мифов // Леви-Строс К. Структурная антропология. С. 217.

¹²⁴ Бабаева А.В. Миф в пространстве повседневности // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Серия «Мыслители». Выпуск №8. – СПб., 2001. С. 300.

лишен мифологического подтекста. Только миф этот (точнее, квазимиф) «захватывал» лирического субъекта, если можно так выразиться, не изнутри, а как бы снаружи; внутри же была пустота, в «пространстве» которой и вызревало стремление к чему-то истинному и сакральному. Отсюда – отчужденность субъекта, в этом мире суррогатов он – маргинал, гуляка, «лишний человек» (словом, рокер).

Разрушение профанного квазимифа Башлачев ведет через критику и через осмеяние. То есть, говоря языком М.М. Бахтина, поэт создает «мифы смеховые и бранные»¹²⁵. У раннего Башлачева преобладают мифы «бранные» (критикующие), а к «смеховым» (в «чистом виде») относятся песни «Слет-симпозиум», «Подвиг разведчика», «Не позволяй душе лениться». Так что же разрушает и осмеивает Башлачев? На этот вопрос находим ответ в одной из самых ранних песен «Мы льем свое больное семя», стержнем композиции которой становится симулятивность бытия лирического субъекта. Снижение «высоких» образов, их внутреннюю профанацию можно отыскать в любом из четверостиший:

Демократичней всех растений
Величие простой травы.
И две мозоли на коленях
Иным полезней головы.

Молитва обращается в пустую мольбу к (мертвому?) Богу, в унижение и лизоблюдство (профанация религии, веры). Дуэль «за убеждения и веру» оборачивается фарсом:

Я приглашаю вас к барьеру -
Моих испытанных врагов -
За убеждения и веру
Плеваться с десяти шагов.

¹²⁵ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. – М. 1990.

(Та же профанация веры).

Умный приравнен к дураку, смерть творца депоэтизируется:

Сегодня всем раздали крести -
И умному и дураку.
Погиб поэт – невольник чести,
Сварился в собственном соку.

(Профанация образа поэта).

Рок-герои, рок-пророки становятся жалкими шутами и фиглярами, занятыми «интригами скотного двора»:

Давай жевательной резинкой
Залепим дыры наших ран.
Разбив любимые пластинки,
Уткнемся в голубой экран.

Шуты, фигляры и пророки
Сегодня носят Фендера,
Чтобы воспеть в тяжелом роке
Интриги скотного двора.

(Профанация рок-н-ролла).

Истина обращается рвотой:

И каждый вечер в ресторанах
Мы все встречаемся и пьем.
И ищем истину в стаканах,
И этой истиной блюем.

(Профанация истины).

Гоголевская птица-тройка становится у Башлачева свиньей, необъятные просторы Руси – считанными метрами, да и скорость передвижения «завораживает»: двадцать два метра за ночь (!) – какой же русский не любит быстрой езды?

Мы запряжем свинью в карету,
А я усядусь ямщиком.
И двадцать два квадратных метра
Объедем за ночь с ветерком.

(Профанация России).

Даже самоубийство в этом мире симуляций невозможно:

Мы вскроем вены торопливо
Надежной бритвою «Жилетт».
Но вместо крови льется пиво
И только пачкает паркет.

(Профанация смерти).

Ну и, наконец, любовь связывается с самым непоэтическим своим «аспектом»:

Под тусклым солнцем чахло зреют
Любви святые семена.
Любовь подобна гонорее,
Поскольку лечится она.

(Профанация любви).

Таким образом, все те мотивы, которые для Башлачева станут сакральным ядром поэтической системы позднего этапа (вера, поэт, рок-н-ролл (творчество), Россия, истина, любовь), в песне «Мы льем свое больное семя» превращаются в объект поэтической десакрализации, вскрывается их симулятив-

ная, суррогатная сущность: «Будучи лишено ориентиров, существование лишено и смысла: без критериев нет оценки. Где нет жизни – нет и смерти (“Мы вскроем вены торопливо... но вместо крови льется пиво и только пачкает паркет”), а значит, нет трагедии, нет ничего сакрального, абсолютного»¹²⁶.

Подобную тенденцию можно обнаружить практически во всех стихотворениях раннего Башлачева. Например, песня «Час прилива» изображает своеобразный «мертвый сезон» доживающей свои последние годы страны:

Это – мертвый сезон.
Это всё, что нам осталось.
Летаргический сон
Унизителен, как старость.
Пять копеек за цент.
Я уже импотент.
А это больше, чем усталость.

Как мы видим, сон и бессилие сковывают волю лирического субъекта, да и где взять стимул к борьбе, если «безнадежно глупа затея плыть и выплыть первым»? Остается только духовная апатия и бездействие:

Час прилива пробил.
Разбежались и нырнули.
Кто умел – тот уплыл.
Остальные утонули.
А мы с тобой отползли
И легли на мели.
Мы в почетном карауле.

Другая песня подобного рода – «Рыбный день»:

¹²⁶ Свиридов С.В. Поэзия А. Башлачева: 1983 – 1984. С. 163.

По всем приметам: это рыбный день –
Всемирный праздник голубых соплей,
Налей в бокалы канцелярский клей!
Давайте праздновать рыбный день.
Один из миллиона рыбных дней.

Здесь – еще одна примета советского времени – рыбный день (день, когда в столовых подавались только рыбные блюда) становится у Башлачева символом общества, где правит пресность и немота (которую символизирует рыба), а бессмысленность бытия заключена в фантасмагорических образах:

Похоже, это будет рыбный день -
Веселый праздник голубых соплей,
День рожденья голых королей.

И еще одно произведение заслуживает внимания в данном контексте. Это композиция «Сегодняшний день ничего не меняет...», где описывается странный феномен: «На улице чем-то ужасно воняет, // Похоже, протухло большое яйцо». Мир, в котором находится лирический субъект, загнивает, разлагается (особенно интересна метафора, если вспомнить, что философам вселенная представлялась большим яйцом). Похожим настроением проникнута и песня «Дым коромыслом»:

В новостройках – ящиках стеклотары
Задыхаемся от угара
Под вой патрульных сирен в трубе,
В танце синих углей.

Фальшь этого мира, «где тупиком кончается дорога», где «Королева бутербродов... каждый день ставит воду в букет **бумажных роз**», должна была рано или поздно дать певцу импульс к поиску истины. Началом этого поиска

стало расслоение поэтического пространства рок-поэта на «бытовое и бытийное», профанное и сакральное (в этом расслоении – суть нерациональности раннего Башлачева). Такова, например, песня «Палата №6», целиком построенная на антитезе: мечта – реальность:

Хотелось закричать –
приказано молчать.
Попробовал ворчать –
но могут настучать.
Хотелось озвереть,
кусаться и рычать.
Пытался умереть –
успели откачать.

Эта композиция, видимо, первая веха в дальнейшем расслоении поэтического мира Башлачева, которое в итоге приведет певца к «уходу в инобытие», когда «мистическим пространством становятся палата, комната, город, лазарет, просто дом или какое-либо место без признаков»¹²⁷. В контексте всего вышесказанного интересно будет рассмотреть некоторые ранние тексты Башлачева с позиции двоимирия.

Зеркальность отображения двух параллельных реальностей – основа композиции песни «Галактическая комедия»:

Я твердо уверен, что где-то в галактике дальней
На пыльных тропинках, вдали от космических трасс,
Найдется планета, похожая с нашей детально.
И люди на ней совершенно похожи на нас.
Мой город, и дом, и квартира отыщутся где-то.
Согласно прописке, там занял пять метров жилья

¹²⁷ Траньков А.Л. Указ. соч.

Мужчина, который курит мои сигареты
И пьет «жигулевское» пиво не реже, чем я.

Лирический субъект отправляется на поиски двойника, однако, прибыв в его действительность, узнает, что тот уже отбыл с той же целью: «Он тоже решил полететь поглядеть на меня». В итоге лирический субъект начинает жить чужой жизнью:

Теперь его заботы – мои заботы.
Ношу его галстук,
Скандалю с его женой.
И так же, как он,
По утрам я спешу на работу,
А вечером тем же автобусом еду домой.

Менее ярко выражено расслоение реальности в песнях «Хозяйка», «Музыкант», «Пора собираться на бал». В первой из них композиция сравнительно проста: лирический субъект (якобы бывший солдат) стучится в дверь к незнакомой женщине. Хозяйка впускает гостя, кормит, поит и укладывает спать, а затем происходит разрушение первоначального представления о лирическом субъекте:

Тогда уложишь ты меня в постель,
Потом сама тихонько ляжешь с краю.
А через час я отвернусь к стене.
Пробормочу с ухмылкой виноватой:
- Я не солдат... Зачем ты веришь мне?
Я все наврал. Цела родная хата.

И завершается произведение нравственным уроком, который заставляет лирического субъекта раскаяться и «серьезно пожалеть» о содеянном. Пробле-

ма разрешена (побеждает гуманизм и любовь), две противоположные точки зрения сведены в одну – двоимирие разрушено: «Быт и бытие контрастно разведены: ...сельская изба с гармонью – городская квартира с пылесосом – “три минуты” ходьбы на самом деле разделяют два художественных пространства, жизнь и прозябание. Поэтика прежняя, но герметичность “параллельного мира” уже нарушена, реальность как категория уже явилась и столкнулась с нереальностью»¹²⁸.

В песне «Музыкант» тоже противопоставлены обыденное (серая, невзрачная жизнь персонажа) и вечное (искусство):

А после игры, <в дешевой «забегаловке» – В.Г.>
Намотав на кулак электрические шнуры,
Он вставал у окна.
И знакомой халдей приносил ему рюмку вина.
Он видел снег на траве.
И безумный оркестр собирался в его голове.
Возникал дирижер,
Приносил лед-минор и горячее пламя-мажор.

Музыкант по ночам слышит музыку, и это единственная нить, связывающая персонаж с настоящим, незыблемым, с сакральным миром творчества: «И ночью он снова слышал // Эту музыку». Несколько иначе быт и бытие разведены в песне «Пора собираться на бал», открывающейся зарисовкой светских раутов века девятнадцатого:

Мой бог, вы еще не одеты?
Поймите нам нужно спешить:
За вами прислали карету,
Просили немедленно быть.

¹²⁸ Свиридов С.В. Поэзия А. Башлачева: 1983 – 1984. С. 165.

И вдруг происходит резкое смещение временного и пространственного пластов:

Пылающим спиртом наполним
Мы ваш изумрудный бокал.
Сударыня, близится полночь –
Пора собираться на бал.
- Нет, нет... не готов еще ужин,
И стирка опять же на мне...
Я знаю похмельного мужа –
Не верит он в ваших коней...

Однако самым интересным текстом в плане расслоения действительности на потустороннее и посюстороннее, сакральное и профанное представляется «Грибоедовский вальс»: «Это чуть ли не единственный случай, когда Башлачев так решительно, в форме двоимирия, эксплицировал тему виртуальной жизни. Гипнотизер погружает водовоза в грезу, в обман, который на деле оказывается высшей реальностью»¹²⁹:

Он <гипнотизер – В.Г.> над темным народом смеялся.
И тогда, чтоб проверить обман,
Из последнего ряда поднялся
Водовоз Грибоедов Степан.
Он спокойно вошел на эстраду,
И мгновенно он был поражен
Гипнотическим опытным взглядом,
Словно финским точеным ножом.
И поплыли знакомые лица...
И приснился невиданный сон -
Видит он небо Аустерлица,
Он не Степка, а Наполеон!

¹²⁹ Там же.

Опять мы видим взаимопроникновение двух реальностей: и иллюзия оказывается чуть ли не более истинной, чем сама действительность. Мечта, греза Степана становится реальностью посмертно:

Спохватились о нем только в среду,
Дверь сломали и в хату вошли.
А на них водовоз Грибоедов,
Улыбаясь, смотрел из петли.
Он смотрел голубыми глазами.
Треуголка упала из рук.
И на нем был залитый слезами
Императорский серый сюртук.

Смысл произведения можно несколько расширить, если вспомнить слова Иисуса о том, что в царствии небесном «меньший станет большим». Однако «достигает» водовоз Грибоедов царствия сего путем суицида – тягчайшего греха. Как разрешить данное противоречие? Наверное, объяснить это можно нестандартным пониманием Башлачевым христианства: «Внимательное знакомство с наследием поэта не оставляет никаких сомнений в том, что он пытался построить собственную, синтетическую религию и жить по ее законам, стать ее пророком и ее дервишем»¹³⁰. Самоубийство певец, возможно, понимал как один из итогов земного бытия (не драматизировал суицид, по крайней мере): «В конце жизни каждый уничтожает себя как предрассудок»¹³¹.

Также интересна и историческая подоплека финала баллады: «простой пролетарий» Степан становится Наполеоном – «кто был ничем, тот станет всем»; однако «всем» он становится только после смерти – таков трагический итог (обыгранный почти по-платоновски) коммунистического эксперимента:

¹³⁰ Носков А. Шаги Святогора // www.bashlachev.net.ru

¹³¹ Башлачев А.Н. Интервью, данное А. Шипенко и Б. Юханову, Москва, 1986 год.

«Мы строили замок, а выстроили сортир» («Ржавая вода»). Таким образом, правда жизни меркнет перед истиной смерти (эту мысль поэт разовьет и обогатит в своем позднем творчестве):

Часовой всех времен улыбнется: – Смотри! -

И подымет мне веки горячим штыком.

(«Посошок»).

Но катарсичность и эсхатологичность – удел позднего Башлачева, а пока (на момент середины 1984 года) в поэзии певца властвует скука и будничность затхлого, профанного мирка провинциального города «Ч».

Однако в раннем творчестве Башлачева мы выделяем не одну, а две главных темы: ничтожный («униженный и оскорбленный») человек в бессакральном мире и симулятивное, суррогатное состояние этого мира. Эти две темы постоянно взаимопроникают, переплетаются, поэтому теперь поговорим о башлачевских «униженных и оскорбленных», ведь, как нам кажется, именно с сострадания к ним началось движение поэтики Башлачева в сторону позднего сакрального мифа. Пороки и слабости этих «бедолаг» видны сразу, и, тем не менее, поэт относится к несчастным с симпатией и сочувствием. Да и как не пожалеть их, ведь каждый из этих персонажей уязвлен судьбой по-своему. Такова «Королева бутербродов» – хлебосольная хозяйка, к которой так приятно «завернуть, заскочить на полчаса», но с ней никто «вот беда, никогда не останется до утра»; таков безымянный музыкант, который «полысел... утратил талант, появилось немало морщин», а единственными радостями в его жизни стали непонятный оркестр в голове да возможность избавиться хотя бы на время от собственных «отпрысков»: «И из всех новостей // Самой доброй была // Только весть об отъезде детей» («Музыкант»); такова одинокая женщина из баллады «Хозяйка»; такова женщина из композиции «Хороший мужик»; таков мертвый лицедей из песни «Похороны шута», осмеивающий даже собственную смерть; таков водовоз Степан из «Грибоедовского вальса»; таков делегат Шиши из пес-

ни «Слет-симпозиум»... Все они грешны, по-своему нелепы, но с какой болью и любовью говорит о них поэт! Все эти персонажи – продукт серого, однообразного мира, поэтому их «маленькие трагедии» и неприкаянность мыслятся поэтом как беда их, а не как вина, ведь в социуме, где утрачены вековые истины, нет и высоких порывов, устремлений, упований.

И, на наш взгляд, последней значимой особенностью раннего творчества Башлачева является цитатность. Реминисценции в наследии рок-поэта были «вписаны в контекст» профанного мифа: они указывали на опустошение, обесмысливание претекста. Эта черта башлачевской поэтики была отмечена многими исследователями: «Помещая в контексте афоризм, имеющий высокую патетическую окраску, рядом с грубыми просторечиями Башлачев не только “оживляет” высказывание, но и добивается очень злого и ироничного звучания контекста»¹³²; «Включая крылатые выражения классиков в собственный текст, А. Башлачев придает им новое звучание, как правило – сатирическое. Знаменитые афоризмы помогают поэту выразить критическое отношение к действительности»¹³³; «У Александра Башлачева традиционная поэтическая тема судьбы художника, мучительного поиска истины, вводимая в авторский текст через цитаты, через обращение к слову М. Лермонтова (“Смерть поэта”), А. Блока (“Незнакомка”), тут же демонстративно снижается, нарочито огрубляется <...> Острота художественного переживания возникает именно за счет того, что редукции, опошлению подвергаются почти сакральные, культовые в национальном сознании тексты, в принципе не подлежащие пародийному снижению. В то же время реалии жизни, по мысли автора, таковы, что незыблемые ранее ценности оказались под сомнением, сместились этические и эстетические коорди-

¹³² Палий В.О. Рок-н-ролл – славное язычество (источники интертекста в поэзии А. Башлачева) // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999. С. 68.

¹³³ Шидер М. Философская направленность русской рок-лирики (классическое наследие в песнях Александра Башлачева и Майка Науменко) // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001. С. 204.

наты...»¹³⁴. Таким образом, башлачевское «убийство» цитаты за счет десакрализации классического претекста является еще одним важным аспектом ранней поэтики; обращенность к цитатам будет важным аспектом и позднего творчества певца, с той только разницей, что Башлачев будет не «уничтожать» цитату или идиому, а искать в ней древний сакральный (подчас корневой) смысл.

Для рок-поэзии в целом снижение и обесмысливание претекста стало одной из важнейших тенденций: «Употребление цитаты в тексте рок-композиции... свидетельствует о том, что традиция, из которой взята эта цитата, мертва»¹³⁵.

Итак, Башлачев не мыслит мир вне мифа (в самом широком понимании этого понятия). Главная бинарная оппозиция наследия Башлачева – оппозиция раннего творчества и позднего. Башлачеву было свойственно два вида мифа: социальный профанный миф и личностный сакральный миф. Иными словами, башлачевское двоемирие есть оппозиция профанного и сакрального, но оппозиция, не выходящая за пределы мифа. Как сюемигнутное умирает в вечном, так и башлачевский профанный квазимиф умер в сакральном мифе.

Второй этап творчества Башлачева кардинально отличается от первого. В песнях этого периода всё сюемигнутное, бытовое отходит на второй план, остается только миф (напомним, что Башлачев считал рок-творчество смешением разных мифов). Однако этот миф уже не содержит профанного стержня, наоборот, мифопоэтическая вселенная позднего Башлачева – это пространство абсолютных категорий, высших истин. Недаром у позднего Башлачева лирический субъект уже не прячется за чужую маску, как это было в ранних стихах (вспомним, например, «Похороны шута» или «Хозяйку»); в последних произведениях певец создает совершенно иную художественную вселенную, пытаюсь отожде-

¹³⁴ Козицкая Е.А. «Чужое» слово в поэтике русского рока. С. 50.

¹³⁵ Щербенок А.В. Указ. соч. С. 8.

ствить поэзию и саму жизнь: «нельзя петь одно, а жить по-другому, то есть песню нужно прожить»¹³⁶.

На позднем этапе творчества Башлачева окончательно выстраиваются пространственно-временные категории, слово становится «магическим», формируются принципы работы с корнями и фразеологией. Остается реминисцентность, однако в цитатах и аллюзиях по-новому расставляются акценты: чужое слово уже не дискредитируется, а скрупулезно исследуется, словно поэт пытается за современным смыслом цитаты или идиомы угадать ее древний, сакральный подтекст (или претекст).

Позднее творчество Башлачева прекрасно исследовано (насколько это возможно в ограниченных рамках научной статьи) в работе С.В. Свиридова «Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год», к которой мы уже обращались. В статье исследователь говорит и о логоцентричности поздней поэзии певца (причем слово Башлачева «магично»), и об окказиональной фразеологии, о повышенном внимании певца к имени собственному, о синтетической религии, созданной поэтом («Имя Имен»), словом, определяет основные пути исследования зрелой поэтики Башлачева. И именно к этой статье мы будем еще неоднократно возвращаться на страницах нашей работы.

Магичность и мифичность творчества певца создают предпосылки для иррационального понимания такого творчества: «Тут поиск-то нерациональный должен происходить»¹³⁷. Поэт в рок-поэзии – больше, чем поэт: это шаман, пророк, способный не только проникать в чертоги Высших Истин, но и доносить эти Истины до слушателя. Поэтому-то рок-поэзия и не может «жить» на бумаге: только в момент «камлания» достигается конечный «продукт» рок-творчества. А значит, и слово рока (ведь рок – это миф) должно быть магично. Будто о Башлачеве говорил Э. Кассирер: «Все истоки мифа, в особенности всякое магическое представление о мире, пронизаны этой верой в объективную

¹³⁶ Башлачев А.Н. Интервью, данное А. Шипенко и Б. Юханову, Москва, 1986 год.

¹³⁷ Там же.

сущность и объективную силу знака. **Магия слова**, <вспомним башлачевское: “я люблю, когда губы огнем лижет **магия языка**” – В.Г.> магия изображения и магия письменного слова образуют основу магических действий и магического взгляда на мир»¹³⁸.

Как мы доказали, иррациональный предмет был свойственен и раннему творчеству певца, но говорилось о нем рационально. Очень скоро подобные произведения перестают удовлетворять поэта, и он окончательно переходит на новый виток творческого развития (к песням «рок-н-ролльным»). Слово для Башлачева перестает быть явлением сугубо семиотическим и приобретает некую «надзнаковость», переходит в разряд звукокода, магического заклинания: «Трагическая невозможность выразить невыразимое заставляет поэта постоянно “переворачивать” сложившиеся знаковые системы, вести бесконечную игру с означаемым на “чужом” языке»¹³⁹.

Завершила творческую жизнь Башлачева (а фактически и просто жизнь) песня «Вишня», которая в некотором смысле стоит в оппозиции ко всей поэтической системе певца. Мифологическая система не могла остаться на уровне двоичного противопоставления, неминуемо, на новом витке развития она должна была вернуться в исходную точку, что, собственно, и произошло. Башлачев вернулся к первоначальной простоте и метафорической прозрачности, правда, на новом уровне: «Я призываю не вернуться к изначальному, потому что любой возврат... <на фонограмме поэт делает паузу – В.Г.> я призываю вернуться, да. Но по спирали»¹⁴⁰. «Вишня», по нашему мнению, ознаменовала начало нового этапа в развитии поэзии Башлачева; этапа, которому (в связи с творческим кризисом и последующей смертью поэта) не суждено было воплотиться в стихи.

¹³⁸ Кассирер Э. Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление. – М., 2001. С. 35-36.

¹³⁹ Николаев А.И. Словесное и до-словесное в поэзии А. Башлачева // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Исследования и материалы. – Иваново, 1998. С. 207.

¹⁴⁰ Башлачев А.Н. Интервью, данное А. Шипенко и Б. Юханову, Москва, 1986 год.

Итак, в композиции «Вишня» поэт как бы отрекается от всего созданного в 1984-1986 гг., на смену сложным метафорам, замысловатым образам и идиоматической игре приходит прежняя прозрачность, простота и ясность. Певец словно обретает юродивость, даже святость (по крайней мере – в рамках созданной Башлачевым рок-религии, «славного язычества»). Вот три (взятых наудачу) четверостишия песни:

Пусть весна нарядит двор
в яркие одежды.
Всё, что греет до тех пор,
назовем надеждой.

Нам ли плакать и скучать,
открывая двери?
Свету теплого луча
верят даже звери.

И войдет в твой терем князь,
сядет к изголовью...
Всё, что будет всякий раз,
назовешь любовью.

В выделенных отрывках мы можем увидеть, что поэт вновь возвращается к важнейшим для него мотивам: Вере, Надежде, Любви (вспомним песню «Верка, Надька, Любка»). Но эти понятия здесь даются уже не столько в нравственном, сколько в мифологическом аспекте. «Вишня» – единственный текст, где сакральная мифологизация сопряжена с прозрачностью и ясностью образов (певец, фактически, вернулся к первоначальной простоте художественных приемов, реализовав их уже на новом витке развития своей мифопоэтической системы). И здесь напрашивается такая схема:

- раннее творчество: профанный предмет – «прозрачность» слова;
- позднее творчество: сакральный предмет – «темный стиль»;
- песня «Вишня»: сакральный предмет – «прозрачность» слова.

Таким образом, «Вишня» – это текст примирения, сведения воедино мифа и квазимифа. Мифологизированность данного произведения прекрасно была доказана С.В. Свиридовым в работе: «Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год»¹⁴¹. Таким образом, если человечество проделало путь от сакрализации мифа до его профанации, то у Башлачева этот путь инвертирован¹⁴². Таким образом, «этот социологизированный мифологизм оказывается частью культа, возвращается к сакральности. Неомифологизм превращается в миф»¹⁴³. Подобная тенденция заметна в творчестве многих наших рокеров (Летов, Борзыкин, Кинчев), в полной мере она справедлива и в отношении поэзии Башлачева.

Подводя итоги, отметим, что общий бинарный миф в творчестве Башлачева стремится к «троичности» и представляет собой следующую структуру:

- «Я» находится в профанном мифе. «Я» разрушает профанный квазимиф.
- «Я» выходит на уровень личностного мифа. Я создает личностный миф (начало этого процесса видим в башлачевском двоимирии).
- «Я» обнаруживает в личностном мифе новый всеобщий сакральный миф (абсолютную истину).

И несмотря на то, что третий этап состоит из одной песни (или двух, если учесть композицию «Рашид плюс Оля»¹⁴⁴), мы можем представить творчество

¹⁴¹ Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год. С. 65.

¹⁴² В подглавке 2.3 мы будем также говорить о временных инверсиях мифопоэтики Башлачева.

¹⁴³ Толоконникова С.Ю. Русская рок-поэзия в зеркале неомифологизма. С. 53.

¹⁴⁴ По нашим данным, текст песни сохранился только в списках, поэтому причислить это произведение к рок-поэзии можно только с оговорками (иными словами, несловесные

Башлачева как центробежную систему с потенциально неограниченным количеством «витков». Такое строение, как мы выясним позднее, свойственно не только самой системе, но и некоторым ее уровням, верхним из которых является единый для многих башлачевских произведений сверхсюжет (или, как мы будем его называть, квазисюжет).

Несмотря на то, что творчество Башлачева можно разделить на этапы, внутренняя логика развития мифопоэтической вселенной певца на протяжении всего творчества оставалась единой. И прежде чем приступить к рассмотрению уровней башлачевского мифа, мы докажем его единство и особую слитность всех его элементов.

субтексты произведения не сохранились, а без них композиция «Рашид плюс Оля» с полным правом не может считаться рок-текстом). Хотя (с точки зрения поэтики) песня вполне вписывается в контекст третьего этапа: здесь присутствуют те же, что и в «Вишне», приемы мифологизации (например, олицетворения: «У любви – двенадцать братушек-месяцев, // А луна сестренкою на меду»); та же простота изобразительно-выразительных средств.

2.2. Синкретичность башлачевского мифа

Рассматривая творчество Башлачева через призму мифопоэтики, мы в первую очередь должны доказать возможность такого соотнесения. Конечно, многие исследователи напрямую говорят о мифологичности творчества Башлачева, об использовании поэтом мифологических мотивов и сюжетов¹⁴⁵. Всё это так. Однако мы попытаемся более подробно рассмотреть мифологические признаки башлачевской поэтической системы, чтобы избежать некоторой недосказанности и недоказанности. Начнем с доказательства того факта, что всё творчество Башлачева образует синкретичный, упорядоченный миф.

Любому литературному произведению свойственна особая слитность его уровней и элементов, что было подмечено, например, Ю.М. Лотманом: «Художественный текст выступает и как совокупность фраз, и как фраза, и как слово одновременно»¹⁴⁶; «Текст обладает единым текстовым значением и в этом отношении может рассматриваться как нерасчленимый сигнал»¹⁴⁷.

На наш взгляд, уровни художественного текста, на которых располагаются все особенности его содержания и формы, в песнях Башлачева обладают особой слитностью (как на уровне одного произведения, так и на уровне всей системы), быть может, даже большей, чем в «стандартном» поэтическом произведении. Вызвано это тем, что поэтическая система Башлачева крайне мифологизирована, поэтому, говоря о ее «синкретичности», мы будем иметь в виду особого рода отношения между ярусами данной системы и между элементами каждого из этих ярусов. Однако стоит помнить, что понятие «синкретичность» (главным образом применительно к «звучащей» поэзии) может обозначать

¹⁴⁵ Например, С.В. Свиридов в своей работе «Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год» (С. 68) отмечает: «Башлачев не ставил малых целей. Если дано слово – надо говорить об абсолютном, а лучше не только говорить, но сообщаться с ним. Высокое стремление привело его к магическому слову, к имени, а оно – к мифу».

¹⁴⁶ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 34.

¹⁴⁷ Там же. С. 63

единство всех субтекстов поющего произведения. Поэтому чтобы избежать омонимичности в формулировках, в дальнейшем на страницах нашей работы под «синкретичностью» мы будем понимать особую слитность ярусов и элементов мифопоэтической системы Башлачева, то есть в нашем первом значении (кроме отдельно оговоренных случаев).

Слитность башлачевской мифопоэтической вселенной можно доказать, рассматривая даже экстралингвистические средства. Например, Башлачев забывает маркировать границы разных песен, «сплавляя» их в единое произведение, поющееся без пауз. Причем песни эти связаны между собой достаточно «гибко», то есть существует возможность их произвольной сцепки. Так, в переходе от песни «Палата №6» к песне «Когда мы вдвоем» на концерте 29 января 1988 года¹⁴⁸ мы можем услышать, как Башлачев прямо по ходу межпесенного проигрыша меняет свое намерение исполнить песню «Влажный блеск наших глаз» (а именно ее аккорды звучат сразу после песни «Палата №6») и плавно переходит к (видимо, только что пришедшей на ум) песне «Когда мы вдвоем».

Однако собственно текстовых (в узком значении этого понятия) доказательств единства башлачевского мифа гораздо больше. Первое, что здесь стоит упомянуть, – это проблема микроцикла, подробно разработанная Ю.В. Доманским. Исследователь отмечает, что песни «Ржавая вода» и «Черные дыры», всегда следовали друг за другом, например, «на домашних концертах у Марины Тимашевой и Александра Несмелова (апрель 1985 года), Егора Егорова (4 октября 1985 года) и в альбоме “Третья столица”; судя по изданным записям Башлачева, “Ржавая вода” исполнялась автономно дважды, а “Черные дыры” лишь один раз»¹⁴⁹. Таким образом, эти две песни, что совершенно очевидно, образуют микроцикл. Доказывает это еще и тот факт, что «различие в семантике лексем “пить” относительно финала “Ржавой воды” в какой-то мере редуци-

¹⁴⁸ Запись домашнего концерта у Марины Тимашевой в Москве. Запись известна как «Последний концерт».

¹⁴⁹ Доманский Ю.В. Микроциклы в русском роке. С. 241.

руется вариантом первой строки “Черных дыр”: “Учимся пить, но в колодцах замерзла вода”. Однако в этом варианте усиливается изотопическая связь между двумя песнями, поскольку повторяются уже не одна, а две лексемы¹⁵⁰. И действительно: конец песни «Ржавая вода»: «Время нас учит пить», а начало песни «Черные дыры»: «Учимся пить, но в колодцах замерзла вода» (связь очевидна). Далее Ю.В. Доманский справедливо отмечает, что песня «Триптих памяти В.С. Высоцкого» также является микроциклом¹⁵¹, объединяющим три произведения¹⁵². От себя добавим, что на фонограмме осени 1984 («Песни шепотом») Башлачев объединяет в микроцикл две песни: «Некому березу заломати» и «Лихо» фразой: «Это маленький цикл для Сережи, который приходится назвать “Песни шепотом”». В смысловом отношении явно объединяются в цикл сатирические песни: «Слет-симпозиум» и «Подвиг разведчика». На фонограмме 15 августа 1986¹⁵³, исполняя эти песни одну за другой, Башлачев отмечает во время межпесенной паузы: «Тут то же самое, только слова другие». О близости песен «Подвиг разведчика» и «Слет-симпозиум» говорит и Ю.В. Доманский в докторской диссертации: «На основании соотнесения вариантов в контекстах концертов Башлачева можно говорить, что две песни составили сатирическую дилогию, которая по ряду критериев выделяется из остального творчества»¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Там же. С. 250.

¹⁵¹ У исследователей нет однозначного мнения о том, является ли «Триптих» микроциклом, или же его нужно рассматривать как целостное трехчастное произведение. В последнее время всё чаще композиция «Слыша Высоцкого» исследуется именно как единое произведение. Однако нам кажется, что «Триптих» – это всё-таки микроцикл, состоящий из трех песен, ведь об этом говорил сам автор. В частности, во вступлении к «Триптиху» на домашнем концерте у Артемия Троицкого (Москва, 15 января 1986 года, запись сделана Борисом Переверзевым) Башлачев дважды говорит о том, что «Триптих» состоит из трех песен.

¹⁵² Доманский Ю.В. Микроциклы в русском роке. С. 240-241.

¹⁵³ Запись С. Фирсова на домашнем концерте у Дмитрия Винниченко.

¹⁵⁴ Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): Дисс. ... доктора филол. наук. С. 392.

По дате написания (март 1986) и главное по метафорико-тематическим аспектам вполне можно объединить песни «Имя Имен» и «Вечный пост». В этих произведениях помимо явной тематической соотнесенности и адресованности некоему трансцендентальному реципиенту, можно заметить и некоторые опорные слова, общие семы и лексемы, также связывающие два текста: мечи, звезды, Россия (Русь), путь – стежка-дорожка, огонь, кровь, любовь, боль, дерево (яблоня – ива и клен), птица (дрозд – грач), солнце, ветер, небо, водный источник (ключи – родник), золото. Вместе исполнялись эти песни дважды (в мае 1986 года¹⁵⁵ и в июне 1987 года¹⁵⁶). Относительно записи июня 1987 года очень сложно сказать, исполнялись ли произведения одно за другим, но по крайней мере, они вошли в число композиций «мини-концерта» (записи, предназначенной для документального фильма). А вот на альбоме «Вечный пост», где их структурное положение было волей самого Башлачева, эти песни разделяет лишь небольшая композиция «Всё будет хорошо», являющаяся, видимо, лишь «разграничительной чертой», служащей для того, чтобы очень «насыщенные» произведения «Вечный пост» и «Имя Имен» полностью не сливались в единое целое. Сохранилось еще по одной записи «Имени Имен» и «Вечного поста». И если в отношении «Имени Имен»¹⁵⁷ хотя бы приблизительно можно восстановить концертный «контекст» (в записи сохранилось 4 песни), на основании которого мы можем заключить, что композиция «Имя Имен» исполнена «в отрыве» от композиции «Вечный пост». То в отношении самого «Вечного поста» (имеется в виду третья из сохранившихся записей¹⁵⁸) такого контекста нет: на плен-

¹⁵⁵ Май 1986 – запись сделана Славой Егоровым для альбома «Вечный пост» (Москва. Николаина гора).

¹⁵⁶ Июнь 1987 – запись Т. Ниловой и Ю. Морозовым в студии Дома Радио для документального фильма П. Солдатенкова «Барды покидают двory, или Игра с Неизвестным».

¹⁵⁷ Песня записана Олегом Ковригой на домашнем концерте у Егора Егорова в Москве 14 января 1988 года.

¹⁵⁸ Песня записана Олегом Ковригой на домашнем концерте у Артемия Троицкого в Москве 14 января 1986 года.

ке осталось только две песни: «Вишня» и «Вечный пост», причем по изданным материалам¹⁵⁹ невозможно даже установить, исполнялись ли эти песни одна за другой (между «Вишней» и «Вечным постом» находятся песни с концерта 15 января 1986 года у А. Троицкого). Тут может возникнуть ряд вопросов, почему «комбинация» из двух песен названа концертом? Значит ли это, что Башлачев исполнял в тот день еще какие-то песни? Если да, то была ли среди них композиция «Имя Имен», находилась ли она в смежном положении с «Вечным постом»? Не имея подробной информации о том концерте, невозможно и установить структурное место в нем «Вечного поста», а значит, мы вынуждены исключить данную запись из нашего «контекстного» анализа.

Как микроцикл можно рассмотреть и «ситуативно» схожие песни: любовно-бытовые «О, как ты эффектна при этих свечах», «Трагикомический роман», «Влажный блеск наших глаз» и «Поезд», праздничные зарисовки «Новый год» и «Рождественская». Своей эпичностью и сюжетностью очень похожи композиции: «Ванюша» и «Егоркина былина», где персонаж из состояния покоя и умиротворения попадает в некую критическую ситуацию, разрешить которую может только смерть. Хотя, конечно, соотнесение как представленных выше песен, так и «Ванюши» с «Егоркиной былиной» небесспорно; здесь мы хотели наметить тенденцию, а не «поставить диагноз».

Микроцикл становится единицей более высокого порядка, чем просто песня. И во многом из таких микроциклов (своеобразных «кирпичиков») складывается целостное «здание» башлачевской поэтической системы. Важную роль в синкретизации поэтического мифа играет и автоцитация (которую в контексте авторского мифа вполне можно назвать «изотопия»). Как отмечал И.В. Фоменко «автоцитаты как бы маркируют опорные точки мироощущения поэта»¹⁶⁰. Подробно к этому аспекту творчества Башлачева обратился О.А. Горба-

¹⁵⁹ Имеется в виду фонограмма, изданная «Отделением ВЫХОД» в 2002 году.

¹⁶⁰ Фоменко И.В. Цитата // Чернец Л.В. Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины. – М., 1999. С. 502.

чев в своей статье «Механизм цитирования и автоцитирования в “Триптихе” А. Башлачева». Правда, автоцитация там была рассмотрена на материале только одной песни, тогда как подобные примеры у Башлачева встречаются во многих произведениях.

О.А. Горбачев отмечает, что «фраза “и идут на круги” отсылает к тексту А. Башлачева “На жизнь поэтов”:

Короткую жизнь. Семь кругов беспокойного лада
Поэты идут. И уходят от нас на восьмой. <...>

Появляется и автоцитата из песни “Прямая дорога”:

Если чешутся руки – что ж, пугай ворон, дави клаксон.
А ежели спеть – так это лучше сделать хором».

Это применительно к строке «я, конечно, спою, но хотелось бы хором». Также Горбачев указывает на автоцитату из песни «Имя Имен»: «И во Имя Имен пусть живых не оставят живые»¹⁶¹. Еще в «Триптихе» есть и цитата из песни «Тесто», О.А. Горбачевым не отмеченная: «Так слови свое Слово» (исходная строка: «Тут дело не ново – словить это Слово»).

В нижеследующей таблице представлено еще несколько ярких примеров автоцитации в творчестве Башлачева:

«Дышу и дУшу не душУ» («Случай в Сибири»)	«имеющий душу да дышит» («Когда мы вдвоем»)
«Храни нас, Господи, покуда не грянул Гром» («Вечный пост»)	«Да пока не грянул Гром – отпущу» («Когда мы вместе»)

¹⁶¹ По имеющимся данным песня «Имя Имен» была написана позже «Триптиха», поэтому автоцитирование происходит здесь «наоборот» (то есть на основе мотива из «Триптиха» поэт впоследствии создает новую песню).

«Дни, как семечки, валяются вкривь да врозь» («Ржавая вода»)	«вкривь да врозь обретается верная стежка-дорожка» («Имя Имен»)
«Но я с малых лет не умею стоять в строю» («Черные дыры»)	«ведь сам я не в строю» («Случай в Сибири»)
«МукУ через мУку поэты рифмуют» («Верка, Надька, Любка»)	«МУкой, да не мукОю все приметы за-сыпает» («Сядем рядом»)
«И кто сосчитал, сколько монет брошено мимо протянутых шляп» («Минута молчания»)	«Вы кидали медну полушку мимо нашей шляпы терновой» («Некому березу заломати»)

Также отметим, что фраза «всё будет хорошо» появляется в «Песенке на лесенке» и в песне «Всё будет хорошо».

Еще одним приемом, «цементирующим» башлачевскую поэтику, становится обращение поэта к внутритекстовой «изотопии»:

Красной жар-птицею,
Салютуя маузером лающим
Время жгло страницы,
Едва касаясь их пером пылающим.
Но годы вывернут карманы -
Дни, как семечки,
Валяются вкривь да врозь.
А над городом – **туман**.
Худое времечко
С корочкой запеклось.

Черными датами
А ну, еще плесни на крышу раскаленную!
Лили ушатами
Ржавую, кровавую, соленую.
Годы весело гремят пустыми **фляжками**,
Выворачивают кисет.

Сырые дни дымят короткими затяжками
В самокрутках газет.

Под **водопадом** спасались, как могли,
Срубили дерево.
Ну, **плот** был что надо,
Да только не держало на **воде** его.
Да только кольцами года завиваются
В **водоворотах** пустых площадей.
Да только **ржавая вода разливается**
На портретах Великих **Дожей**.

Но ветки колючие
Обернутся острыми рогатками.
Да корни могучие
Заплетутся грозными загадками.
А пока **вода-вода кап-кап-каплею**
Лупит дробью в мое стекло.
Улететь бы куда белой цаплею!
Обожжено крыло.
Но этот город с **кровоточащими жабрами**
Надо бы **переплыть ...**
А время ловит нас в **воде** губами жадными.
Время нас учит **пить**.

(«Ржавая вода»).

Мы не станем подробно анализировать песню, так как ее концепция не является определяющей для дальнейшего хода работы, однако выскажем одну реплику: в этом произведении очень частотны мотивы, связанные как со временем, так и с водой (мы их выделили в тексте), причем они тесно переплетены, вплоть до отождествления. Таким образом, одна конкретная метафора становится стержнем всего произведения. Подобные примеры встречаются во многих как ранних, так и поздних произведениях рок-поэта, условно это явление

мы называли «принцип художественной доминанты». Иными словами, Башлачеву была присуща такая организация поэтического текста, при которой всё произведение поэт строит на одной большой метафоре, олицетворении, сравнении или каком-либо другом приеме, причем вся метафорическая структура стиха заключена в жесткие рамки смысловой доминанты. В нашем случае такой доминантой становится развернутая метафора «время как вода». О «принципе художественной доминанты» мы говорим потому, что это еще один из приемов синкретизации башлачевского мифа. Если убрать из «Ржавой воды» метафору «время как вода», то текст не просто «рассыплется» – он почти исчезнет. Такой же принцип встречается и в других песнях.

На метафоре «тоталитаризм как гармония музыки» (если говорить наиболее общо) строится песня «Абсолютный вахтер»; на олицетворении «Петербург как человек» создается песня «Петербургская свадьба», на антитезе «мечта – реальность» строится песня «Палата №6». Таких примеров у Башлачева весьма много: «Лихо» (доминанта – окказиональные пословицы и поговорки), «Тесто» (тесто как богатства души), «Мы льем свое больное семя» (жизнь как симуляция), «Время колокольчиков» (поэт как колокольчик), «Некому березу заломати» (антитеза: Россия – запад), «Верка, Надька, Любка» (персонификация главных душевных качеств) и т.д.

Итак, системность поэтического мифа подтверждается как экстралингвистическими аспектами (пропевание нескольких песен без пауз), так и собственно текстуальными аспектами, среди них: проблема микроцикла как мезоуровневой структуры, являющимся переходным звеном от песни к целостному «над-текстовому» мифу; автоцитация; «принцип художественной доминанты». Все эти доказательства единства мифопоэтической системы являются «сопутствующими» или «факультативными», но без них нельзя получить полного представления о синкретизме мифопоэтики Башлачева. Однако основными доказательствами единства исследуемого мифа являются доказательства систем-

ные, к которым мы обратимся при анализе пространственно-временных и языковых аспектов башлачевской мифопоэтики.

2.3. Мифологическое пространство в поэтической системе Башлачева

Одним из главных мифологических аспектов в наследии рок-поэта являются пространственные характеристики, организующие башлачевскую мифопоэтическую систему. Более того, нам кажется, что этот мифологизм наиболее ярко выдает себя как раз при анализе пространственно-временных отношений. Да и вообще пространство для мифа категория важнейшая: «Представление о пространстве оказалось одним из основных моментов мифологического мышления»¹⁶².

Итак, башлачевский миф един на многих уровнях, в том числе и на пространственном. Некоторые пространственные объекты «кочуют» из одной песни в другую. Самый яркий пример здесь, пожалуй, мотив¹⁶³ реки, вдоль которой растет лес и горят огни. Проиллюстрируем нашу мысль цитатами. «Егоркина былина»: «Как горят **костры** у Шексны-**реки**»; «Ванюша»: «Как ходил Ванюша вдоль синей **речки**», «Не видя, **звезды** горят, **костры** ли... пройдет вдоль **речки**, // да темным **лесом** поковыляет»; «Посошок»: «Перевязан в венки мелкий **лес** вдоль **реки**... у последней заставы мелькнут **огоньки**». Вообще река у Башлачева является, наверное, самым сакральным локусом. Этот мотив поэт явно заимствовал из мифологии: у Башлачева река также является границей между миром живых и миром мертвых. Особенно ярко это проявляется в упоминавшихся песнях: «Ванюша», «Егоркина былина», «Посошок», где смерть

¹⁶² Кассирер Э. Философия символических форм. С.108.

¹⁶³ Здесь и далее термин «мотив» мы будем рассматривать с позиции мифа, поэтому нам подойдет определение, данное А.П. Чудаковым: «М. (франц. motif, от лат. motīvus – подвижной) – простейшая содержательная (смысловая) единица худож. текста в мифе и сказке; основа, на к-рой путем развития одного из членов М. (a+b превращается в a+b +b +b) или комбинации неск. мотивов вырастает сюжет (фабула), представляющий собой большую ступень обобщения». А.П. Чудаков. Мотив // Краткая литературная энциклопедия. Т.4. – М., 1967. Стлб. 995.

лирического субъекта или персонажа непосредственно (то есть контекстуально) сопряжена с мотивом реки.

В пространственной системе мифопоэтики Башлачева, присутствуют локусы как профанного, так и сакрального характера. Причем главным сакральным местом становится природа: река, лес, поле. Эти три объекта так или иначе соотносятся со смертью, границей между мирами. Как мы уже отмечали, главным путем в сакральную потусторонность у Башлачева является река. Но река не простая – это поток огня или крови. Вспомним песню «Посошок»:

Но гляди – на груди повело полынью.
Расцарапав края, бьется в ране ладья.

И запел алый ключ. Закипел, забурлил.
Завертело ладью на веселом ручье.
А я еще посолил. Рюмкой водки долил.
Размешал и поплыл в преисподнем белье.

Иными словами, горячее сердце протаивает грудь лирического субъекта, образуя полынью. Вытекающая из лирического субъекта кровь становится рекой, ведущей по ту сторону мира. Сердце – ладья начинает свой путь по крови поэта, по волнам «алого ключа». «Отрыв» сердца, кстати, сквозной мотив для Башлачева, вспомнить хотя бы «сердце, летящее с яблони» («Вечный пост»).

Если обратиться к песне «Пляши в огне», то в ней мы находим описание реки, вероятно, отделяющей мир живых от мира мертвых (некий аналог мифической Смородины):

Весело ли грустно, да по Руси по руслу речет река.
Как течет река в облака, а на самом дне
Мечется огонь, и я там пляшу в огне!

Сакральность мотива «река» в творчестве Башлачева постепенно возрастала. Вначале у поэта появляются мотивы, в которых мифологическая подоплека не была выражена ярко: это реки Шексна («Рождественская»), Колыма и Нева («Зимняя сказка»). В тексте «Петербургской свадьбы» (Нева, Енисей) и «Егоркиной былины» (Шексна) реки заметно мифологизируются, приобретают зловещую таинственность и даже некоторую инфернальность. Ну и «пиком сакральности» мотива становится безымянная река из композиций «Пляши в огне», «Посошок», а также «Ванюша».

Другим сакральным природным локусом в поэтической системе Башлачева становится лес, «где поляны... святы», да и Россия для поэта – это «седая лесная страна». Не будем забывать и об уже цитированных песнях «Ванюша» и «Посошок», где лес растет по берегам мифической реки. Лес этот состоит из деревьев, которые для Башлачева имеют также большое значение. В творчестве рок-поэта встречаются упоминания о: березе, осине, клене, иве, ольхе, вишне, яблоне, ели. Каждое из таких деревьев (особенно яблоня из «Вечного поста» и вишня из одноименной песни) могут быть представлены как прообразы мифического мирового древа. Как раз на примере «Вишни» С.В. Свиридов рассматривает приемы башлачевской мифологизации дерева: «Мифологическому переосмыслению нарицательного помогает ряд несложных приемов, хорошо видных хотя бы на примере “Вишни”, или даже ее первых стихов: 1) Олицетворение “вишенка кивает”; 2) местоимение (числительное?) “одна”, которое придает вишне признак единственности (мифологический мир составлен из однократных объектов), единичны и прочие объекты в песне; 3) Ту же роль играет обстоятельство “в поле”; им же вводятся признаки мифологического хронотопа – ограниченность, прерывистость, неопределенность; 4) “Песня в песне”: герои стихотворения поют, их пение – аналог магической речи, энергичная коммуникация друг с другом и с высшим миром... 5) Текст включает слова, относящиеся к кругу мифических или сакральных понятий: “сказка”, “святая сила”, “Всевышний”. Таким образом, “Вишня” – вполне мифологиче-

ский текст, слова “вишня”, “весна”, “княжна”, “князь” – имена героев мифа; даже дерево могло бы иметь собственное имя, подобно Лиственю у В. Распутина или мечу эпического Зигфрида»¹⁶⁴.

Третьим важнейшим природным локусом в мифопоэтическом пространстве Башлачева становится поле, которое получает традиционно фольклорные эпитеты: «доброе» («Когда мы вместе»), «чистое» («В чистом поле – дожди», «Ванюша», «Не позволяй душе лениться»). Кстати, если Россия у Башлачева – «лесная страна», то русские «полевое племя», которые сейчас «на своем поле, как подпольщики». Мировое древо в поэтической вселенной рок-поэта также растет в поле: «В поле вишенка одна ветерку кивает» («Вишня»). В смысловом плане к полю у Башлачева примыкают и луг, степь, поляна – другие проявления открытого пространства.

Помимо сакральных природных локусов, в поэтическом пространстве Башлачева присутствует ряд профанных мест, созданных человеком. И главное из них – город: «В мифопоэтической и провиденциальной перспективе город возникает, когда человек был изгнан из рая и наступили плохие времена: человек оказался предоставленным самому себе и отныне заботиться о себе должен был он сам»¹⁶⁵. У Башлачева также нет любования городом: «города цветут синяками» («Некому березу заломати»), «а над городом – туман. Худое времечко», «Этот город с кровотоющими жабрами // надо бы переплыть» («Ржавая вода»). Особенно интересна последняя цитата, где город предстает неким профанным водоемом (подобным ночному горшку из «Рыбного дня») или даже рыбой. В мифологических представлениях рыбы «служат основным зооморфным классификатором нижней космической зоны и противопоставлены птицам как классификатору верхней зоны»¹⁶⁶. Город не только для Башлачева, но и для всей рок-поэзии становится низшей inferнальной составляющей мира: «боль

¹⁶⁴ Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год. С. 65.

¹⁶⁵ Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М., 1987. С. 121.

приходит извне, основным ее источником становится город и все его пространство, противопоставленные естественному, природному началу»¹⁶⁷. Этот тезис подтверждается текстом песни «Абсолютный вахтер», описывающей некий мистический город, который «скользит и меняет названья». Данный образ-символ некоторые исследователи пытались конкретизировать: «Несмотря на отсутствие в тексте композиции узнаваемой петербургской атрибутики, несмотря на возможность расширительного толкования образа города как наднационального символа, лишенного конкретного “наполнения”, представляется возможным предположить, что именно Северная Пальмира, в прошлом – военная столица империи, является местопребыванием Абсолютного Вахтера»¹⁶⁸. И действительно, такая трактовка себя вполне оправдывает, да и вообще Петербург – это одна из важнейших тем в творчестве Башлачева. К тому же это город, который чаще всего упоминается в произведениях рок-поэта.

Петербург в русской художественной традиции – наиболее мифологизированный город, поэтому он органично вписался в мифопоэтическую систему Башлачева. Причем город на Неве не являлся для поэта локусом, ярко противопоставленным другим городам (хотя уникальность Петербурга для Башлачева очевидна). Важную мысль в этом плане высказал Ю.В. Доманский: «В стихах Башлачева синтез столицы и провинции на уровне топонимии может выступать и как знак весны (т.е. новой, благополучной жизни): “Все ручьи зазвенят, как кремлевские куранты Сибири / вся Нева будет петь. И по-прежнему впадать в Колыму” (“Зимняя сказка”), и как знак трагедии: “И привыкали звать Фонтанкой – Енисей” (“Петербургская свадьба”). Такая редукция позволяет говорить о том, что Башлачев представляет страну как целое:

Не говорил ему за строй. Ведь сам я – не в строю.

¹⁶⁶ Топоров В.Н. Рыбы // Мифы народов мира: Энциклопедия. – М., 1980. – Т. 2. С. 391.

¹⁶⁷ Шинкаренкова М.Б. Указ. соч. С. 72.

¹⁶⁸ Логачева Т.Е. Рок-поэзия А. Башлачева и Ю. Шевчука – новая глава петербургского текста русской литературы // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1998. С. 64.

Да строй – не строй. Ты только строй.
А не умеешь строить – пой.
А не поешь – тогда не плюй.
Я – не герой. Ты – не слепой.
Возьми страну свою»¹⁶⁹.

Поэтому, говоря о Северной Пальмире, мы будем держать в уме тот факт, что при всей непохожести «второй столицы» на другие города России, Петербург для Башлачева всё-таки вписан в русский контекст (пусть и особым образом). И эта «особость» проявляется как раз в предельной мифологизированности Петербурга, одним из важнейших аспектов которой становится масштабное олицетворение, проходящее через весь текст «Петербургской свадьбы»: «Город – человек: слепой, мертвый, искалеченный, святой: “Но память рвется в бой и крутится как счетчик, снижаясь над тобой и превращаясь в нимб”. Святость есть память, время. Мы можем соотнести части города с частями человеческого тела (купол – лоб, фонари – глаза, мост – зубы, Нева – рукава, дворцы – плечи, копыто коня Петра Первого – сердце)»¹⁷⁰. Об олицетворении как о важнейшем приеме мифологизации башлачевского текста мы поговорим ниже. Пока же отметим, что Т.Е. Логачева также говорит о мифичности башлачевского Петербурга: «“Петербургская свадьба” А. Башлачева несет в своем названии “жанроопределяющий признак” (Топоров) и посвящена созданию монументальной картины Города, картины, где совмещаются временные планы, сближаются история и современность. Специфика построения этого образа носит мифопоэтический характер»¹⁷¹. Кстати, Т.Е. Логачева в своей диссертации посвящает третью главу именно мифологизированному Петербургу в творчестве рок-

¹⁶⁹ Доманский Ю.В. «Провинциальный текст» ленинградской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1998. С.73.

¹⁷⁰ Соколов Д.Н. Творческий и жизненный путь Александра Башлачева – к проблеме взаимодействия личности и массовой культуры. – Пермь, 1999.

поэтов¹⁷². Итак, концепция «Петербургской свадьбы» – еще один важный аргумент в пользу мифичности пространственных объектов в творчестве Башлачева.

Город у рок-певца недаром является гибельным, inferнальным местом. Такая трактовка вполне обоснована мифологией: «С появлением города человек вступил в новый способ существования, который, исходя из прежних представлений и мерок, не мог не казаться парадоксальным и фантастическим: выживание и, более того, перспектива пути к максимальному благу, к обретению нового рая, заменой которого в “нерайских” условиях и был город, отныне были связаны с незащищенностью, неуверенностью, падшестью, в известном смысле – богооставленностью и, наконец, с трудом – страданием»¹⁷³. Такая богооставленность занимает важное место и в мировоззрении Башлачева. Вера становится «соломенной» из-за утраты людьми связи с многовековыми корнями. Так в поэзии Башлачева появляется еще один город – Вавилон. О нем не говорится напрямую, однако его наличие в башлачевском тексте очевидно. Обратимся к песне «Имя Имен»: «Так чего ж мы, смешав языки, мутим воду в речах?» Здесь присутствует явная библейская аллюзия, ассоциативно уводящая нас к сюжету мифа о строении Вавилонской башни и «смешении языков». Завершается «Имя Имен» упоминанием всё той же башни: «Всей гурьбою на башню!». Для Башлачева Вавилон жив и сейчас. Наша формация идет по пути древних, и ждет ее, видимо, новое божественное наказание: «Вавилон был осужден и покаран за свои грехи, и главным из них было то, что он извратил и погубил от начала связывавшиеся с ним возможности. Город, стоящий в центре земли, где проходит *axis mundi*, предуготованный для встречи в нем человека с

¹⁷¹ Логачева Т.Е. Рок-поэзия А. Башлачева и Ю. Шевчука – новая глава петербургского текста русской литературы. С. 59.

¹⁷² Логачева Т.Е. Тексты русской рок-поэзии и петербургский миф // Русская рок-поэзия 1970-1990 гг. в социокультурном контексте: Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1997. С. 127-171.

¹⁷³ Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. С. 121.

богом (Вавилон как “Врата бога” – Vab-ili), не оправдал себя и навсегда погиб»¹⁷⁴.

В профанном городе, изображаемом Башлачевым, присутствует некоторое число мелких локусов, и, как правило, это здания: «В новостройках – ящиках стеклотары // Задыхаемся от угара» («Дым коромыслом»). Нет практически у Башлачева строений и сооружений, которые несли бы на себе печати чего-то губительного и inferнального. Это и мельница из одноименной песни, кишащая то ли нечистью, то ли людьми «дна»; это и мифическое здание, скользящее в пространстве и времени, где «всю ночь правит бал Абсолютный Вахтер»; это и «калечные дворцы» Петербурга; и «казарма проблем» из песни «От винта!»; и башня из «Имени Имен»; это и трактир, где до смерти пьет Ванюша; и замок-сортир, символизирующий Россию; и белые палаты, продуваемые вьюгой («Лихо»); и «Палата №6». Другие городские локусы также несут негативную коннотацию: «Да только кольцами года завиваются // В водоворотах пустых площадей» («Ржавая вода»).

Завершая беседу о зданиях, отметим, что самым сакральным сооружением испокон считалось родное жилище: дом «противопоставлен окружающему миру как пространство закрытое – открытому, безопасное – опасному, внутреннее – внешнему <...> Согласно причитаниям и некоторым другим фольклорным текстам, небо с солнцем, луной и звездами, а также ветер и другие стихийные силы находятся как бы непосредственно за окнами и над печной трубой». Кроме того, дом в народной культуре – «средоточие основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода»¹⁷⁵. Однако у Башлачева эта мифологема инвертируется, и вообще в рок-поэзии часто встречается «полное развенчание классического образа дома»¹⁷⁶. Достаточно привести только некоторые цитаты, чтобы в общих чертах обрисовать себе отношение

¹⁷⁴ Там же. С. 123.

¹⁷⁵ Топорков А.Л. Дом // Славянская мифология: Энциклопедия. – М., 1995. С. 168.

¹⁷⁶ Шинкаренкова М.Б. Указ. соч. С. 175.

рок-поэтов к дому. Например, у Михаила Борзыкина дом неоднократно предстает местом, враждебным человеку. Об этом песня «Она ушла из дома» из альбома «Мегамизантроп», об этом же песня «Случайно» (альбом «Мечта самоубийцы»):

Домой... Я любил это слово «домой».
Мой город мне льстил, мой город был послушен,
Но, пока я смотрел на звезды, он стал моей тюрьмой -
Дома мне еще хуже...

Борзыкину вторят Егор Летов: «Газовые камеры уютных жилищ» и Яна (Янка) Дягилева: «Если нам удастся, мы до ночи не вернемся в клетку». Для рока вообще характерно понимать этот мир (жизнь) как «чужой дом» (так, между прочим, называется одна из пронзительнейших песен Яны Дягилевой). Таким образом, настоящим, сакральным домом для многих рок-поэтов становится смерть: «Долгий путь домой сквозь облака» (Е. Летов). Строка эта у Летова наверняка появилась как отклик на песню Яны Дягилевой «Домой», носящей откровенно суицидальный характер. Башлачев, существовавший в единой с этими поэтами «семиосфере рока», также рассматривал дом как нечто бессакральное и враждебное: «А мне до боли хочется в разведку, уйти и не вернуться в эту клетку» («Подвиг разведчика»). Или другая цитата из песни «Некому березу заломати»:

И петляй в родную землянку.
А крестины там, иль поминки -
Все одно – там пьянка-гулянка.

Да и Грибоедов Степан совершает самоубийство именно дома:

Он домой возвратился под вечер
И глушил самогон до утра.

Всюду чудился запах картечи,
И повсюду кричали «Ура!»

Спохватились о нем только в среду.
Дверь сломали и в хату вошли.
А на них водовоз Грибоедов,
Улыбаясь, глядел из петли.

Еще одним знаковым мифологическим локусом для Башлачева становится окно (происходит «сужение»: город – дом – окно (дверь)). Нужно отметить, что переходными точками между реальностями, своеобразными телепортами в поэзии рока часто являются двери. Для рока отечественного (да и зарубежного, например, название одной из культовых западных рок-групп – «Doors»¹⁷⁷ (двери)) – это очень значимый символ. У Башлачева такими магическим локусом является окно. Причем такое inferнальное окно у поэта сопряжено с мотивом колодца. Сравним цитаты: «ледяные **черные дыры** – // **окна** параллельного мира» («Некому березу заломати») и «учимся пить, но в **колодцах** замерзла вода, черные, **черные дыры** – из них не напиться» («Черные дыры»). В песне «От винта!» окно также разграничивает два мира:

Рекламный плакат
Последней весны
Качает квадрат
Окна.

Если всмотреться в эти строки, то можно заметить, что мир, в котором находится поэт, неустойчив: «квадрат окна», нечто неколебимое, оказывается эфемерным, качающимся. Три образа с собой «прямой угол», «правильная гео-

¹⁷⁷ Например, в интервью А. Шипенко и Б. Юханову (Москва, 1986 год) Башлачев говорит: «ДОРЗ, я считаю, это идеал группы».

метрическая фигура» (плакат, квадрат, окно) существуют в хаосе, зыбком и нелинейном.

Выход в окно как побег в другую реальность мы видим в стихотворении «Сядем рядом»: «Глянь в окно, да вот оно рассыпано твое зерно» и дальше:

Ну, чего ты ждешь? Иди смелей, лети еще, еще...

Что, высоко?

Ближе, ближе.

Вот еще теплее... Ты чувствуешь, как горячо!

Другой пример, где мотив окна также сопряжен с мотивом полета:

А пока вода-вода кап-кап-каплею

Лупит дробью в мое **стекло**.

Улететь бы куда белой цаплею!

Обожжено крыло.

(«Ржавая вода»).

Таким образом, многие исследователи констатируют, что поэт «запрограммировал» свою будущую смерть устойчивой, сквозной метафорой «полета из окна»: «Мы сгорим на экранах из синего льда» («Спроси звезда») – экран из синего льда можно рассмотреть как метафору, в которой «скрыт» мотив неба в оконной раме.

Реже телепортом становится дверь. Например, именно через дверь проникает в посюсторонний мир Снежна Бабушка из «Егоркиной былины»: «Заскрипели вдруг петли ржавые». Локусы у Башлачева не пересекаются: пространственные уровни дискретны и уникальны. То есть у Башлачева поэтическое пространство во многом выстроено по законам пространства мифологического.

Но, говоря о пространственных объектах, не стоит забывать, что для мифологического сознания «мертвой природы не было: она вся была жизнью, вся

– духом, вся – божеством»¹⁷⁸. Для Башлачева неживое также олицетворено. Одушевляет поэт неживое в основном тремя способами:

1. За счет перевода имени нарицательного в разряд собственных имен.
2. За счет использования приложений.
3. За счет собственно олицетворений.

Поговорим о каждом способе отдельно.

Как отмечал С.В. Свиридов: «Башлачев вообще пристрастен к собственным именам. И увеличивает их число за счет нарицательных, чему есть множество примеров: Время Сбора Камней, Снежна Бабушка, Великие Дожди, Верка, Надька, Любка, Гром, Мельник Ветер Лютый Бес, Лихо и др.»¹⁷⁹. Таким образом, для поэта часто не существует различия между понятиями «существительное» и «имя» (как мы знаем, они терминологически могут отождествляться и в науке). Имя – это именно тот дифференцирующий (уникальный) элемент, который отличает друг от друга два предмета (или явления) даже одного типа. В мифологическом мире однократных объектов имя становится важнейшим способом дифференциации: «Общее стремление поэтического <в контексте – мифического – В.Г.> мышления представлять неопределенное и общее – конкретным направляется данным собственным именем»¹⁸⁰.

В мифологии обычно нет различия между частью и целым. Таким образом, нет и различия между субъектом и его именем: «Благодаря единству материального и идеального человек присутствует даже в своем имени, поэтому может оказаться очень важным то, как обращаются с его именем»¹⁸¹. Но имя это тоже должно быть сакральным, магическим. Вспомним древнюю традицию

¹⁷⁸ Зелинский Ф.Ф. Древнегреческая религия. – Киев, 1993. С. 13.

¹⁷⁹ Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год. С. 64.

¹⁸⁰ Лосев А.Ф. Философия имени. С. 286-287.

¹⁸¹ Хюбнер К. Целое и часть в греческом мифе. Более точное определение мифического понятия субстанция // Хюбнер К. Истина мифа. – М., 1996. С. 159.

хранить истинное имя человека или животного в секрете, что было обусловлено поверьем, будто если знать имя, то можно воздействовать и на его носителя. Таким образом, «суть контактов Башлачева с мифом... в отношении поэта к имени...»¹⁸².

Как отмечал А.Ф. Лосев: «Мифический момент имени есть уже вершина диалектической зрелости имени, с которой видны уже все отроги, расходящиеся отсюда по всем сторонам»¹⁸³. То есть первую «живую» мотивировку имени можно узнать, только обратившись к его мифическому аспекту. Гипотетически можно представить, что было такое время, когда существовали только имена собственные, из которых потом выделились имена нарицательные, отсюда – при мифическом подходе к существительному появляется размытость границ между личным именем и групповым именованием (второе фактически исчезает). Таким образом, Башлачев не «переименовывал» имена нарицательные в собственные, он хотел просто вернуться к их древнейшей, мифической сущности. А это путь, уводящий не только в мифические, но и в денотативные глубины: «Именно в сфере собственных имен происходит то отождествление слова и денотата, которое столь характерно для мифологических представлений»¹⁸⁴.

Такая размытость границ между именем собственным и нарицательным могла привести (и приводила) к неожиданной корреляции мифопоэтических мотивов: «Для Гомера он <Эреб – В.Г.> тоже беспол – не что иное, как место подземного мрака. Безличность не служит для поэта помехой, и Эреб соединяется у него с Никтой и рождает детей. <...> Собственное выражение попало в число несобственных, так здесь обычное именование примешалось к олицетворениям, т. е. абстрактное понятие искусственно мифологизируется»¹⁸⁵. Точно такие же примеры можно отыскать и у Башлачева: «Мы тоске зеленой – // Пле-

¹⁸² Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год. С. 64.

¹⁸³ Лосев А.Ф. Философия имени. С. 37.

¹⁸⁴ Лотман Ю.М. Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб., 2000. С. 529.

¹⁸⁵ Шеллинг Ф.В.И. Указ. соч. С. 195.

мяши родные» (песня «Лихо»), «Эх, Егор, дитя подзатыльника» («Егоркина былина»). Помимо этого у Башлачева присутствует «перетекание» мифологем одна в другую, которое происходит независимо от узуальной категории одушевленности/неодушевленности, поэтому у певца вполне может появиться ассоциативная цепочка сопоставлений (или даже отождествлений), например: рок-поэт – колокольчик под дугой – птица-тройка – Россия – женщина.

Каким же существительным Башлачев графически (в сохранившихся авторских списках) дает имя собственное? В уже приведенной нами цитате из статьи С.В. Свиридова называются: Время Сбора Камней, Снежна Бабушка, Великие Дожди, Верка, Надька, Любка, Гром, Мельник Ветер Лютый Бес, Лихо. От себя добавим, что у Башлачева встречаются еще некоторые окказионально одушевленные предметы и явления природы: Никола-Лесная вода, Имя Имен, Истина, Род, Колобок, Слово, Молочный путь, девочка-Время, Время-мальчишка, Лик. Заглавной буквой в сохранившихся списках у Башлачева выделяются и окказиональные события, преимущественно сакрального характера: Время Сбора Камней (упомянутое С.В. Свиридовым), Вечный пост, Страшный Зуд, Скучный день, Вторая Мировая поэзия, Семь кругов лада (жизнь поэта) и, быть может, еще Гром. Окказионально поэт создает и населенные пункты (песня «Слет-симпозиум»): Сморкаль, Дубинка, Грязовец, Верхний Самосер, Стельки, Чагода, Угрюм, Бубли, Кургузово, Семипердов, Усть-Тимоница, станция Октябрьская Весна, Шиши, Малые Прыщи. Как видно из этих примеров, здесь обращение Башлачева к именам собственным носит явно сатирический характер.

Второй способ одушевления в стихах Башлачева – использование приложений. Причем почти всегда одно из двух сочетающихся слов является указанием на субъект (то есть нечто одушевленное), другое – на объект (относящийся к мертвой природе). Вот основные примеры: **батька**-топорище (батька – субъект, топорище – объект), **гадюки**-молнии (гадюки – субъект, молнии – объект), ягодка-злодейка-отрава, **студент**-месяц Март, **старуха**-зима, **Никола**-

Лесная вода, **овражина-овраг** (по аналогии с «вражина»), Верка-**портниха** (Верка в значении «вера» – душевное упование), рак-**отец**, **девочка-Время**, **Время-мальчишка**, **лохи-блохи**, двенадцать **братушек-месяцев**, луна-**пастушка**, елка-**балерина**, **недотрога-нить**, **батьюшка** Царь-колокол.

Третий способ одушевления – собственно олицетворение. В статье «О мифологическом коде сюжетных текстов» Ю.М. Лотман отмечает: «Циклическая структура мифического времени и многослойный изоморфизм пространства приводят к тому, что любая точка мифологического пространства и находящийся в ней действователь обладает тождественными им проявлениями в изоморфных им участках других уровней ... мифологическое пространство обнаруживает топологические свойства: подобное оказывается тем же самым»¹⁸⁶. То есть метафора и олицетворение становятся не уподоблением, а отождествлением. У Башлачева метафора больше, чем метафора. Два предмета соединяются не посредством общности каких-то элементов, а посредством почти полного отождествления этих предметов или явлений, то есть мотивы свободно «перетекают» один в другой (вернемся к этой мысли мы и при анализе мотивной структуры башлачевской мифопоэтики в главе 3).

С одной стороны мифопоэтическое пространство у Башлачева дискретно, так как состоит из однократных, уникальных объектов, с другой стороны – два подобных объекта представляют собой единое целое. То же можно сказать и о событии – оно всегда единично, все остальные подобные равны прецеденту: «Время мыслится не линейным, а замкнуто повторяющимся, любой из эпизодов цикла воспринимается как многократно повторяющийся в прошлом и имеющий быть бесконечно повторяться в будущем»¹⁸⁷. О категории времени в поэзии Башлачева мы поговорим ниже.

¹⁸⁶ Лотман Ю.М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Лотман Ю.М. Семиосфера. С. 670.

¹⁸⁷ Там же.

Таким образом, уникальность объекта – важнейший принцип мифопоэтики Башлачева, проявляющийся, в частности, на уровне олицетворений. У рок-поэта в творчестве можно отыскать одушевление практически всего, например, дождя: «Только ржавая вода разливается // на портретах великих Дождей» («Ржавая вода»). Под именем Дождь контекстуально «проступает» понятие «вождь» (нельзя забывать, что песня была написана в середине восьмидесятых). То есть с одной стороны вождь – это что-то вроде древнего архетипа, с другой – коммунистический правитель. Двоякая подоплека мотива «умножается» на паронимические отношения в синтагме: дождь – вождь. Явно субъектом (а не объектом) в поэзии Башлачева становится Род – древнейший языческий бог восточных славян. И пишется он в рукописях поэта с большой буквы: «Как писали вилами на Роду» («Вечный пост»). Вся мифопоэтическая вселенная Башлачева насыщена живыми субъектами, которые являются то ли духами, то ли сверхъестественными силами, то ли языческими богами, то ли просто живыми существами: «Полное понятие мифологии состоит в том, что это не только учение о Богах, но и история Богов, или, как это называется по-гречески, где подчеркнут лишь естественный момент, теогония»¹⁸⁸. Мифопоэтизм Башлачева также создает некую летопись жизни богов, ведь имена Гром, Дождь, Род, Лихо или Никола-Лесная Вода явно принадлежат существам могущественным и сверхъестественным. Кстати, последний «персонаж» может восходить к образу Николая Чудотворца, одно из имен которого Никола Мокрый, однако такое отождествление нам все-таки видится слишком условным. Никола-Лесная Вода – существо, вероятнее всего, образованное окказионально.

Живым у Башлачева может быть абсолютно всё. В знаменитой песне «Время колокольчиков» певец ставит равенство между рок-поэтом и колокольчиком, тем самым, одушевляя последний (например, колокольчики у Башлачева смеются). Еще ряд олицетворений находим в песне «Лихо»: «Головой кивает

¹⁸⁸ Шеллинг Ф.В.И. Указ. соч. С. 164.

// Х... из-под заплаты», Кто услышит стоны // Краденой иконы?», «Вслед крестами машут // Сонные курганы», а также:

По оврагу рыщет
Бедовая шайка -
Батяка-топорище
Да мать моя нагайка...

Правда, здесь олицетворение может быть и синекдохой.

Пример из песни «Мельница»: «Черный дым ползет из трубочек. // Смеется, прячется в густые бороды». «Зимняя сказка»: «Эх, бессонная ночь! Наливай чернила – все подпишу!»; «Как досрочник ЗК два часа назад откинулся день»; «Я люблю посмотреть, как купается луна в молоке». «Петербургская свадьба»: Россия – невеста, Петербург – человек, «Слизнула языком шершавая блокада»; в песне «От винта» появляется «лечащий врач», которым является, видимо, солнце или нарождающийся день: «наш лечащий врач согреет солнечный шприц», да и «ядерный принц» может быть олицетворением ядерного взрыва. В самом названии песни «Спроси, звезда» заключено олицетворение, в тексте одушевлены небо («небо в кольчуге»), зима («Белым зерном меня кормила зима»), вода («слышит... Никола-Лесная Вода»). Мы привели несколько примеров, что называется, навскидку. В схеме 1, представленной в приложении, мы рассмотрели все олицетворения в творчестве Башлачева, выбрали наиболее частотные и распределили их по принципу: песня – мотив. Олицетворениями мы называем и такие примеры, как, например, «хмельной ветер», «зима жмет», «в брюхе машины», «крестами машут сонные курганы» где нет прямого одушевления, но признак или действие явно соотносятся с атрибутами активного деятеля, живого субъекта.

Итак, проанализировав 58 песен Башлачева, мы не нашли олицетворений в пятнадцати (25% от общего числа). Всего олицетворений обнаружено 175 (в среднем по 3 на песню). Среди наиболее частотных мотивов, которые в творче-

стве Башлачева одушевляются, присутствуют как абсолютно абстрактные (время – 14 раз, жизнь – 5, беда – 4), так и более конкретные (солнце – 11 раз, Россия, ветер – 8, луна – 4). Немалый пласт олицетворений составляют временные мотивы (время – 14, ночь, жизнь – 5, зима, весна – 4, день, осень – 3). Таким образом, все основные мифологемы, которые мы будем рассматривать в 3 главе с позиции их взаимного «перетекания», являются одушевляемыми.

Подводя итоги, отметим, что поэтический миф Башлачева является строго упорядоченной, синкретичной структурой, пространственные отношения которой строятся на мифологических принципах. Доказывая упорядоченность структуры башлачевской поэзии, мы параллельно выделяли в этой структуре мифологические признаки, коих оказалось достаточно много: это и сакрально-профанное разделение локусов (на основе оппозиции: природа – город); это и однократность пространственных объектов; это и «тотальное одушевление» существительных как за счет перевода имени нарицательного в разряд собственных имен, так и счет использования приложений и собственно олицетворений. Но пространственные отношения – это только одна из сторон башлачевской мифопоэтики. Для мифа закономерным является единство пространственно-временного континуума: «Противопоставление профанического и сакрального (абсолютного) времени не могло, строго говоря, не иметь и своего пространственного аналога»¹⁸⁹. О сакральном и профанном времени в творчестве Башлачева мы поговорим в следующей подглавке.

¹⁸⁹ Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура: сборник научных работ. – М., 1983. С. 265.

2.4. Категория времени в поэтическом мифе Башлачева

У синкретичной башлачевской мифопоэтики, единство которой мы уже рассмотрели, есть свой устойчивый сюжет, который организует матричную структуру башлачевского текста на временном уровне. Данная тенденция заметна, во-первых, при рассмотрении сюжета «самых эпических» произведений, таких как: «Мельница», «Грибоедовский вальс», «Егоркина былина», «Ванюша», «Похороны шута». Все они имеют, помимо основного, глубинный сюжет, который выявляется при анализе хронологических отношений в тексте. Идентичность «скелета» структуры каждого из этих сюжетов образуют обобщенный квазисюжет¹⁹⁰.

Во-вторых, такие песни Башлачева, как «Зимняя сказка», «Когда мы вдвоем», «Вечный пост», «Имя Имен», «Верка, Надька, Любка» (которые в родовом отношении более «лиричны»), также обладают квазисюжетом, который по своей структуре идентичен тому, что мы встречали в лиро-эпических (собственно сюжетных) песнях Башлачева. Иными словами, сюжетно-временная матрица многих башлачевских песен (особенно поздних) идентична! И это не зависит от того, есть ли в песне лирический сюжет, или же песня «сугубо лирична».

Каков же этот, во всех отношениях мифический, квазисюжет? Оказывается, что в песнях действие начинается вечером, основные события происходят ночью (лирический субъект или персонаж жив), а завершает всё – утро, несущее нечто эсхатологическое (смерть, Гром, Страшный суд). Так, в песне «Зимняя сказка» первые строки отсылают нас именно к вечеру: «Как досрочник ЗК, два часа назад откинулся день». Ночью или вечером «начинаются» и песни:

¹⁹⁰ Здесь мы вводим очень важный для дальнейшего хода нашей работы термин – квазисюжет. Под ним мы будем понимать особый сюжет, сквозной для многих произведений Башлачева. Общий квазисюжет Уже, чем просто сюжет каждой конкретной песни, но в отличие от последнего, он обладает жесткой мотивной структурой (то есть состоит из незыблемой последовательности трех мотивов: вечер – ночь – утро).

Если ветреной ночью я снова сорвусь с ума,
Побегу по бумаге я.

(«Когда мы вдвоем»).

В пятницу, да ближе к полночи
Не проворонь – вези зерно на мельницу.

(«Мельница»).

Он домой возвратился под вечер
И глушил самогон до утра.

(«Грибоедовский вальс»).

Проплывет луна в черном масле,
В зимних сумерках...

(«Егоркина былина»).

Как весь вечер дождалось Ивана
У трактира красно солнце.

(«Ванюша»).

Я пойду смотреть, как твоя вдова...
Уронила кружево до зари».

(«Вечный пост»).

Век да не вечер,
Хотя лихом в омут глядит битый век на мечях.

(«Имя Имен»).

А ночью сама притащилась слепая старуха.

(«Похороны шута»).

Во всех этих песнях ночные приметы частотны в большей или меньшей степени, но общая тенденция неизменна – событийная доминанта локализована

именно ночью. Специальное исследование по каждому конкретному случаю подтверждает выдвинутый нами тезис (результаты этого исследования даны в схеме 2, см. приложение). Условно-сюжетная канва выходит к своей кульминации в конце каждой из этих песен, неся какой-нибудь катаклизм. Причем этот катаклизм происходит именно утром. В песне «Когда мы вдвоем» последний куплет просто «пронизан» проявлениями мотива смерти (ухода), замыкающийся мотивом утра:

Но держись, мою жизнь
смертью после измеришь.
И я **пропаду** ни за грош,
потому что и мне ближе к телу сума.
Так проще **знать честь**,
И мне пора,
Мне пора уходить следом песни, которой ты веришь.
Увидимся утром, тогда ты поймешь всё сама.

В последней строке утро выглядит именно как посмертное состояние, несущее высшее знание. Можно провести параллель с есенинскими строками: «расставанье обещает встречу впереди». В песне «Мельница» «перемалывание» лирического субъекта, его смерть завершается утром: «На щеках роса рассветная». Роса как мотив, ассоциативно отсылающий нас к мотиву утра, появляется и в песне «Имя Имен»: «Шабаш! Всей гурьбою на башню! Пала роса». В контексте произведения мотивы башни и росы вполне читаются как библейские мифологемы Вавилонской башни и Всемирного потопа (о чем мы уже говорили). В песне «Грибоедовский вальс» Степан Грибоедов «глушит самогон до утра», а потом вешается. В произведении «Ванюша» утро также несет смерть: «С утра обида, // И кашель с кровью, // И панихида // У изголовья». Песня «Вечный пост» завершается апокалиптическим утренним Громом:

Господи, смотри! Видишь? **На заре**

Дочь твоя ведет к роднику быка.
Молнию замолви, благослови!
Кто бы нас ни пас Худом ли, Добром,
Вечный пост, умойся в моей любви!
Небо с общину. Всё небо с общину.
Мы празднуем первый **Гром!**

Мотивы смерти и Конца света актуализируются и посредством фразы: «умойся в моей любви», на паронимическом уровне отсылающей к мотиву оскпления (умойся в крови).

Апокалиптически и концовка песни «Верка, Надька, Любка», где лирический субъект переживает как собственное глобальное перерождение, так и общенациональное, а происходит это также утром: «Светает, гадаю и наоборот».

И, наконец, в песне «Похороны шута» смерть ночью не трогает лирического субъекта: «Кости от смеха гремели у ней до утра... но встал я и тихо сказал ей: “Пора”»; он выбирает добровольный уход именно утром. Чуть сложнее обстоят дела с композицией «Егоркина былина». Смерть («в белом саване Снежна бабушка»), появляющаяся в конце произведения, не соотносена ни с одним временем суток, однако по косвенным признакам ее тоже можно отнести к событиям утренним:

Утром мается, к ночи бесится.
Да не впервой ему – оклемается.
Перебесится, перемается,
Перемается, перебесится,
Перебесится и повесится¹⁹¹.

¹⁹¹ Нужно отметить, что данный вариант является первоначальным. В поздней редакции последняя строка отрывка выглядит следующим образом: «Перебесится и бог даст не повесится».

Из всех этих примеров можно заключить, что для Башлачева в самом общем плане с мотивом ночи сопряжена жизнь, а с мотивом утра – смерть. А какова эта соотнесенность в общемифологических текстах? Приведем некоторые примеры: «Одним из воплощений... классификационной функции пути следует считать очень широко распространенную мифологему о пути Солнца или соответствующего солнечного божества (его коней, колесницы, ладьи и т. п.) в течение суточного или годового цикла. Эта мифологема небесного пути Солнца нередко обрастает рядом мотивировок мифологического характера, из которых более других известны две – борьба с чудовищем, проглатывающим Солнце к концу дня и изрыгающим его на грани ночи и утра, или несовместимость Солнца и Месяца в связи с историей так называемой “небесной свадьбы”. Не случайно, что как раз божества, связанные с Солнцем, имеют особо тесное отношение к пути»¹⁹². Таким образом, солнце как воплощение дня в мифологиях разных народов является и воплощением движения, которое прекращается к ночи. Мотивы дня и пути неразрывно связаны: «Мифологема пути, часто в своей основе кругового, повторяется в связи со многими древнеиндийскими боже-ствами, так или иначе соотносимыми с Солнцем. В других традициях мотив пути также связывается с солярными божествами...»¹⁹³. Итак, в мифологии день (утро) сопряжен с мотивом жизни и пути, а ночь (вечер) – смерти и покоя, «статики». У Башлачева эти соотношения инвертированы: утро равно смерти, ночь – жизни, да и понятие «путь» сопряжено не с традиционным путем солнца (а значит – с днем), а наоборот – с ночью. Причем в центре этого движения оказывается именно лирический субъект. Движение начинается ночью, а к утру оно прекращается. Это второй аспект башлачевской инверсии на уровне мифологем. Для доказательства неразрывной связи двух мотивов – ночи и пути – приведем несколько примеров; четверостишие из песни «В чистом поле – дожди»:

¹⁹² Топоров В.Н. Пространство и текст. С. 264.

¹⁹³ Там же. С. 265.

Там, где **ночь** разотрет тревога,
Там, где станет невоготу,
Вот туда тебе и **дорога**,
Наверстаешь свою версту.

Другая цитата (песня «Зимняя сказка»):

А мне, похоже, опять
До рассвета по снегам **ковылять**
С костылями стихов –
Такое ремесло.

Еще примеры:

Если ветреной **ночью** я снова сорвусь с ума
Побегу по бумаге я,
А это **путь** длинною в строку.
(«Когда мы вдвоем»).

В пятницу, да ближе к **полночи**
Не проворонь – **вези** зерно на мельницу.
Дальний **путь**, канава торная...
(«Мельница»).

Я всю **ночь** на бегу...
(«Зимняя сказка»).

И двадцать два квадратных метра
Объедем за **ночь** с ветерком.
(«Мы льем свое больное семя»).

Понятие «ночь» в общекультурном коде обладает, как правило, негативной коннотацией, а «утро» – позитивной (ночь – хаос, утро – космос). Интересно отметить, что у Башлачева подобная соотнесенность такая же, но обусловлена она совершенно иными причинами. Доказательство этого тезиса лежит за пределами бинарной структуры, которую можно описать как «ночь – хаос», «утро – космос». Чтобы это доказать, необходимо обратиться к третьему ассоциативно-семантическому звену, раскрывающему суть башлачевских мотивов ночи и утра. Это третье звено – оппозиция «жизнь – смерть». Именно при включении этого третьего звена в наши рассуждения, становится понятно, каким образом Башлачев перекодировал данную мифологическую оппозицию. Все дело в том, что, используя инверсию на уровне указанных мифологем, поэт смерть наделяет космическими характеристиками, а жизнь – хаотическими. В этом и кроется главное расхождение башлачевских представлений с общемифологическими. Суммируя всё вышесказанное, можно прийти к следующим выводам: мотив утра, включенный в общей мифологии в область космоса, сохраняет эту отнесенность и у Башлачева. Но так как для поэта в самом общем плане жизнь есть страдание, преодоление запутанного пути, а смерть – освобождение, достижение высшей цели, то перекодировка общемифологических воззрений шла по пути соединения космических мотивов в один смысловой ряд (утро (область космоса) соотносится со смертью (область космоса)). Такую же цепочку рассуждений можно выстроить и в отношении ассоциативного ряда «ночь – жизнь». Чтобы доказать всё вышеизложенное, обратимся собственно к текстам. Смысловая конструкция «жизнь – ночь» обнаруживает свое неразрывное единство посредством олицетворения, «оживления» ночи (также см. приложение 1):

Эй, бессонная ночь! Наливай чернила – все подпишу.

(«Зимняя сказка»).

Распустила ночь черны волосы.

(«Егоркина былина»).

Пускай эта ночь сошьет мне лиловый мундир.

(«Черные дыры»).

Ночь плюет на стекло черным.

(«Осень»).

Как видим, все примеры (кроме третьего) содержат указание на черный цвет: «чернила», «черны волосы», «плюет черным». Собственно, это и понятно – ночь и мрак неотделимы друг от друга. Интересно здесь другое – если сопоставить этот «нехитрый» вывод с цитатой: «Жизнь как истина в черновике» («На жизнь поэтов»), то получается, что мотив жизни у Башлачева опять же сопрягается с ночью (через черный цвет)¹⁹⁴. Интересно отметить, что единственный пример (из песни «Черные дыры»), где нет черного цвета, также имеет цветовую характеристику (лиловый).

Но на цепочках мотивов: жизнь – ночь – путь и смерть – утро – покой временные оппозиции в творчестве Башлачева не заканчиваются: «В мифологическом смысле именно альтернатива дня и ночи является элементарной семантической моделью оппозиций света и тьмы, по которой строятся все календарные мифологемы. Солярно-суточные и сезонно-аграрные циклы мифов сближаются и переплетаются иногда до отождествления. <...> Представление о частях дня переносится в мифологии на год и на более длительные сакральные циклы. Утро, полдень, сумерки и ночь метафорически означают весенний, летний, осенний и зимний сезоны...»¹⁹⁵. Эта тенденция хорошо заметна и в творчестве Башлачева. У него также большой и малый солярные циклы синкретич-

¹⁹⁴ Интересно, что «чернила» и «черновик» помимо общей семы «черное» содержат и сему «писательский труд», «творчество». Таким образом, ночь-жизнь для Башлачева – это время для творчества.

¹⁹⁵ Брагинская Н.В. Календарь // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т.1. – М., 1991. С. 612-615.

ны, обладают общей смысловой структурой. Ночь и зима ассоциативно объединены Башлачевым посредством мотива жизни, утро и весна – смерти. Проиллюстрировать это можно, например, цитатой из песни «Зимняя сказка»:

Потеснись – твою мать! – дядя Миша, косолапый хозяин!
Я всю **ночь** на бегу. Я не прочь и подремать.
Но, когда я спокойно усну, тихо тронется весь лед в этом мире.
И прыщавый студент – **месяц Март** – трахнет бедную старуху Зиму.

Как мы видим из текста песни: после ночи наступает не утро, а... весна. А в песне «Верка, Надька, Любка» – наоборот: после зимы («Мы прожили зиму активно и дружно») наступает утро («Светает, гадаю и наоборот»).

Сквозные для башлачевской мифопоэтики связи (отождествления) «ночь – жизнь» и «утро – смерть» нами уже доказаны. Теперь обратимся к анализу предполагаемых связей мотивов: зима – жизнь, весна – смерть, учитывая мифологическую тенденцию к отождествлению ночи и зимы, а также утра и весны. При этом отметим, что в случае доказательства этой связи, мы столкнемся с еще одним примером инверсии мифологем в творчестве рок-поэта.

Заметим, что зима у Башлачева не только ассоциативно сопряжена с мотивом жизни, но и сама является как бы «живой». Это достигается за счет обилия олицетворений (тот же прием поэт использует при работе с мотивом ночи): «старуха-зима», «кормила зима», «очнулась зима», «зима в роли моей вдовы». А связь смерти и весны становится ясна из следующих примеров:

Но, когда я **спокойно усну**, тихо тронется весь лед в этом мире,
И прыщавый студент – **месяц Март** – трахнет бедную старуху-Зиму.
(«Зимняя сказка»).

Рекламный плакат
Последней весны
Качает квадрат

В этом плане очень интересна цитата из песни «Тесто»: «Зима жмет земное – все **вести весною**». Здесь мы можем отметить следующую антитезу: зима + земное (жизненное) – вести + весна («после-жизненное»). Любопытно сопоставить эту фразу с цитатой из песни «Как ветра осенние»: «Листья воскресения да с **весточки весны**». Получается, что для Башлачева «весть» и «весна» связаны (к тому же эти слова созвучны).

Фраза из композиции «Когда мы вместе»: «Когда мы вместе – все наши вести в том, что есть»¹⁹⁶ ставит перед нами проблему вести как истины. Башлачев видит в слове «весть» отголосок слова «есть», таким образом, весть – «то, что есть», истина: «Мне в доброй вести не пристало врать». Значит, «весть» и «ведать» для рок-поэта этимологически родственные слова (вспомним старославянскую форму 3 лица единственного числа от глагола «ведати», сохранившуюся в идиоме «Бог весть» (Бог ведает)). В результате всех этих сопоставлений мы приходим к выводу, что мотивы: смерть, весть, истина, небесное в творчестве Башлачева взаимопроникают. Если рассуждать дальше, то фразы «Когда мы вместе – все наши вести в том, что есть» и «Когда мы вместе, нам не страшно умирать», содержащие интегрирующий компонент, также сближают «весть» и «смерть». Кстати, этим интегрирующим компонентом становится «вместе», напрашивается параллель с цитатой «небо с общину» («Вечный пост»). Значит, небо-смерть (как противоположность земле-жизни) – то место, где все становятся едины (общиной). Высшее знание едино для всех. Таким образом, слова «есть», «вести», «вместе», «весна» являются, по Башлачеву, однокоренными (конечно же, с позиции поэтической этимологии).

Вернемся к фразе «Листья воскресения да с весточки весны». «Весточка» в контексте вполне читается как «веточка» (благодаря лексеме «листья»). По-

лучается, что воскресение вырастает на ветке весны-смерти (то есть сначала смерть – потом воскрешение). А что наступает после весны? Разумеется, лето. Значит лето (день) должно соотноситься у Башлачева с воскрешением после весенней смерти. И действительно: единственная песня Башлачева, где сюжет не заканчивается весной (утром), а продолжается дальше (днем), является и единственной песней, где представлен мотив воскрешения после утренней (весенней) смерти! Эта песня «Мельница»: лирический субъект очнулся на пепелище, пережив утреннюю («на щеках роса рассветная») смерть. Лирический субъект бросает оставшееся у него зерно – истину «в борозду», зерно созревает к **полудню**.

Но и на этом смысл фразы: «Листья воскресения да с весточки весны» не исчерпывается. Если вернуться к двум основным ее мотивам (воскресение и весть), то получается, что весть – не просто информация, а добрая (благая) весть: «Мне в доброй вести не пристало врать». Благая весть – Благовещение (кстати, Благовещение – весенний праздник, поэтому и «весточка весны»). Таким образом, в этой строчке как бы «проступают» христианские праздники или сюжеты: Благовещение (весть весны) и Пасха (воскресение) – начальная и конечная точки земного пути Спасителя.

Зачем Башлачев инвертировал общекультурное значение основных временных мифологем? «В подавляющем большинстве случаев инверсия архетипического значения в литературном тексте может быть сведена к двум функциям: 1) показатель неординарности персонажа; 2) показатель отступления от универсальных ценностей»¹⁹⁷. Нам кажется, что в основном здесь присутствует вторая причина: Башлачев видел обеднение и профанацию вековых духовных устоев, поэтому, по его мнению, они требовали нового «оживления», нового воплощения. Отсюда и мотивы «соломенной веры», и цитата «колокольчик

¹⁹⁶ Фразу «в том, что есть» можно еще рассмотреть как «то, что есть у нас, то, что мы имеем».

<рок-поэт – В.Г.> был выше храма». То есть посредством инверсий Башлачев показывает «перевернутость» мира, вселенная как бы «вывернута наизнанку», а эсхатологические события призваны восстановить мировую гармонию (инвертировать инверсии).

Итак, мы видим, что из песни в песню у Башлачева встречается один и тот же сюжет: ночное (зимнее) событие в конце произведения завершается утренней (весенней) смертью. Такая повторяемость свидетельствует о том, что сюжет, лежащий в матричной структуре большинства башлачевских песен, является единым (по аналогии с Именем Имен его можно назвать сюжетом сюжетов). Как мы знаем, в мифологии событие единично, а все остальные подобные являются лишь копиями прецедента (по сути – тем же самым событием). Эта концепция возникла в мифологии благодаря кольцевой структуре времени, мыслимого архаическим сознанием как нечто замкнутое. Например, В.Н. Топоров в своей работе «Пространство и текст» отмечает: «русск. *время* и т.д. – из и.-евр. *uert-men-, от “вертеть, вращать”, т. е. “круг, поворот, оборот”»¹⁹⁸. Словом, архаическое представление о времени как о чем-то цикличном и замкнутом содержится даже в его денотате, а факт языка – это факт архаического сознания. Такое видение времени закономерно: древний человек даже на самом раннем этапе своего развития не мог не замечать природных циклов: смены дня и ночи, а также времен года. Таким образом, мы можем выдвинуть предположение, что если у Башлачева событийность (сюжетность) смыкается с мифологическими построениями, то и структура времени в целом должна быть кольцевой. А если сюжет (или квазисюжет) многих песен мифологичен, то он должен быть замкнут. И в самом деле – у Башлачева немало песен, структура которых является кольцевой. Рассмотрение этого вопроса начнем с экстралингвистических аспектов.

¹⁹⁷ Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Пособие по спецкурсу. – Тверь, 2001. С. 54.

¹⁹⁸ Топоров В.Н. Пространство и текст. С. 232.

Если выстроить своеобразную «кардиограмму песенного пульса», где «номинал» цифры будет показывать скорость музыкального ритма (1 – медленно, 2 – быстро, 3 – очень быстро), то структура «Мельницы» будет такой: 1 – 2 – 1. Двойка в этой диаграмме не относится к текстовым элементам – она обозначает бурный и долгий проигрыш в середине песни после слов: «Да неужели не умеем мы по-доброму?!» Такая же ритмическая структура и у «Грибоедовского вальса»: 1 – 2 – 1, где быстрая середина сопряжена с гипнотическим сном Степана: «В звучащих вариантах в сне Степана резко убыстрятся темп, ритм становится более жестким, а с момента пробуждения темп и ритм вновь становятся спокойными и остаются такими до конца песни»¹⁹⁹. Похоже построена песня «Ванюша»: 1 – 2 – 3 – 2 – 1, где самым быстрым ритмом обладает частушечная вставка в середине песни. Более сложный ритмический рисунок у «Егоркиной былины», однако о ее ритмической замкнутости говорит тот факт, что песня начинается так же спокойно, как и заканчивается, а вот в середине композиции происходит ряд всплесков: 1 – 2121212121212 – 1. Основные эмоционально-ритмические всплески происходят после фраз (на основе исследованной в первой главе новосибирской фонограммы):

- С превеликим Вас Вашим праздничком!
- Там, где без суда все наказаны...
- Вы сыграйте мне песню звонкую!
- Поглядел Егор на свое рванье...
- Дунул в третий раз...
- Только черный дым тлеет ватюю
- Распустил ночь черны волосы...

Заметная смена ритма присутствует и в песне «Похороны шута», правда, на ритмическом уровне не замкнутой: 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2. Таким образом, башлачевский поэтический миф имеет кольцевую структуру иногда даже на

¹⁹⁹ Доманский Ю.В. Вариантообразование в русском роке. С. 104.

музыкально-ритмическом уровне (к тому же пока мы оставляем в стороне проблему припева, также смещающего основной ритм).

Теперь обратимся к классическим способам создания кольцевой композиции: а у Башлачева это чаще всего – повторение одинаковой строки или четверостишия как вначале произведения, так и в конце. Например, песня «Хозяйка» открывается фразой «Враги сожгли мою родную хату» (4 строка 1 четверостишия) и завершается ей же: «Когда враги сожгли его родную хату». Похожая ситуация и с композицией «В чистом поле – дожди», первая строка которой повторяется и в последнем четверостишии произведения. Более сложно замкнутость композиции проявляется в песне «Случай в Сибири». Начинается песня следующим образом:

Пока пою, пока дышу,
Любви меняю **кольца,**
Я на груди своей **ношу**
Три звонких **колокольца.**

А заканчивается так:

Я рвал зубами **кольца,**
Была дорожка впереди,
Звенели **колокольца.**
Пока пою, пока дышу,
Дышу и душу не душу,
В себе я многое глушу.
Чего б не смыть плевка?!
Но этого не выношу.
И не стираю. И **ношу.**
И у **любви** своей прошу
Хоть каплю молока.

Как видим, выделенные слова и фразы настолько совпадают в двух отрывках, что кольцевой характер композиции представляется очевидным. Похожим образом выстроена композиция песни «Минута молчания». Песня начинается следующими словами: «Легче, чем пух, камень плиты, // Брось на нее цветы», а завершается: «Ты бросишь цветы // на край могильной плиты». В песне «Не позволяй душе лениться» первая строка повторяется и в последнем четверостишии. Одинаковая фраза встречается в первом и последнем куплетах «Рождественской»: «Спите, дети, до зари // с вами добрый ангел» и «Спите, дети, я пошел». Фраза «душа гуляет» замыкает композицию «Ванюши». Словосочетание «черный дым» является первыми и последними словами песни «Мельница»: «Черный дым по крыше стелется» и «рассеять черный дым». О кольцевом характере композиции можно говорить и в отношении песни «Спроси, звезда», начинающейся словами: «...спроси меня, ясная звезда» и заканчивающаяся: «спаси меня, ясная звезда». Одним и тем же четверостишием начинается и завершается песня «Абсолютный Вахтер».

Однако в некоторых представленных выше песнях композиция не столько кольцевая, сколько «центробежная». В самом деле: одна из первых строк песни «Хозяйка» («Враги сожгли мою родную хату») совсем не равна «самОй себе», ставшей последней строкой произведения. В первом случае речь идет об уловке со стороны лирического субъекта, пытающимся разжалобить женщину фактом «отсутствия дома», то есть эта фраза связана с обманом. В конце же песни цитата «враги сожгли мою родную хату» приобретает иное, гуманистическо-нравственное звучание (в контексте получает переносное значение). Примерно ту же семантическую игру находим и в композиции «Ванюша»: в начале песни фраза «душа гуляет» употреблена в переносном значении, причем с позитивной коннотацией (персонажу хорошо в чистом поле, на воле), в середине произведения данное сочетание также используется в переносном смысле, но уже с более негативной коннотацией (персонаж «гуляет» в трактире, то есть напивается, дерется и т.д.), а в конце фраза дана в прямом значении (душа «от-

деляется» от тела и гуляет в поле). О замкнутости композиции песни «Имя Имен» подробнее мы поговорим ниже, пока же отметим, что там также присутствует композиционно-семантическая «центробежность».

Ряду песен кольцевой характер придает припев, с которого начинается песня и которым она кончается («Час прилива», «Мы льем свое больное семя», «Поезд», «Посошок»).

Средством, замыкающим композицию, у Башлачева часто становится опорное слово или фраза, несколько раз повторяющаяся на протяжении всей песни и часто выносимая в ее название («Когда мы вместе», «Как ветра осенние», «Всё будет хорошо», «Имя Имен», «Вечный пост», «Хороший мужик», «В чистом поле – дожди», «Пора собираться на бал», «Королева бутербродов», «Рыбный день», «Песенка на лесенке», «Время колокольчиков»). Еще ряд песен («Музыкант», «Галактическая комедия», «О, как ты эффектна при этих свечах», «Сегодняшний день ничего не меняет», «Егоркина былина», «На жизнь поэтов», «Перекур») содержат опорную фразу или несколько таковых, которые не выносятся в название, но повторяются в тексте несколько раз. И, конечно, элементом «цементирующим» классическую песенную композицию, является припев. Этот элемент встречается в песнях (помимо тех, что уже мы упомянули): «Дым коромыслом» и «Черные дыры».

Таким образом, на цитатном или фразовом, сюжетном, мотивном и даже корневом или паронимическом (об этом – в 3 главе) уровнях башлачевский миф не только жестко структурирован, но и, насколько это возможно, синкретичен. В его основе лежит некая общая «структура», «идея», выявляемая на основе сопоставительного анализа песен Башлачева. Забегая вперед, заметим интересную закономерность: эта общая (матричная) «идея» пронизывает все уровни башлачевской поэтики: мы уже говорили о сюжете сюжетов, в дальнейшем мы будем рассматривать мотив мотивов и даже звукообраз звукообразов.

Цикличность в мифопоэтике Башлачева выявляется и при анализе мотива времени, который у певца связан с водой, но не с рекой (о мотиве «река» см.

предыдущую подглавку). То, что время в стихах рок-поэта – субстанция циклическая и «водная», ярче всего иллюстрируют строки из песни «Ржавая вода»:

Да только **кольцами** года завиваются
В **водоворотах** пустых площадей.

Время циклично у Башлачева во многих стихах (пример из песни «Триптих памяти В.С. Высоцкого»): «Возвращаются все. И идут на круги // и опять же не верят судьбе». В этой цитате сразу несколько знаковых слов: «возвращаются», «круг», «опять», «судьба». Несмотря на определенную долю условности подобного сравнения, все же предположим, что буддийский круговорот сансары и башлачевское мифопоэтическое время во многом совпадают. Если эту параллель проводить дальше, то можно отметить, что в этих системах есть и другие черты сходства. Например, Башлачев явно верил в реинкарнацию: «А когда забудут, я опять вернусь» («Сядем рядом»), «Да я не доживу, но я увижу время, когда эти песни станут не нужны» («Как ветра осенние»), «Ведь если сгорим, значит снова воскреснем» («Минута молчания»). Об этом же фраза из песни «Когда мы вместе»: «Забудь, что будет, отродясь». То есть как только родишься, тут же забудешь свою будущую судьбу. А раз забудешь, значит, ты ее уже переживал? Тут можем заметить мотив перерождения в самого себя (и опять же кольцевой характер времени).

Несколько интересных цитат находим в песне «На жизнь поэтов»: «Снова выводят к кольцу» (снова, кольцо); «Не жалко распять, для того, чтоб **вернуться** к Пилату» (то есть сюжет о распятии Христа повторяется); поэты проходят «**семь кругов** беспокойного лада».

В этом же аспекте любопытна и концепция песни «Перекур». Здесь мы опять сталкиваемся с лексемами «повторяемости», сочетающимися с мотивом воды:

Вот кто-то ступил по **воде**,

Да неловко и все утопил.
Значит, **снова** пойдем,
Перекурим, споем и приступим.

Перекур для Башлачева – это, видимо, жизнь, пауза между «хождениями по воде». А хождение по воде это не только намек на известный сюжет, связанный с чудесными способностями Христа, но и метафора посмертного состояния: «Не плачьте, когда семь кругов беспокойного лада // пойдут по воде...». Хождение по воде, кстати, связано у Башлачева с хождением по воздуху (и оба мотива сопрягаются со смертью):

Не верьте **концу**. Но не ждите иного расклада.
А что там было в пути? Эти женщины, метры, рубли...
Неважно, когда семь кругов беспокойного лада
Позволят **идти**, наконец, **не касаясь земли**.

Таким образом, фраза из песни «Перекур»: «значит, снова пойдем» (по воде) может быть указанием на то, что смерть повторяется неоднократно. Кольцо, колесо, змея, ухватившая свой хвост – частотные мифологические символы кругового времени. Из них для «маркирования» хронологических величин Башлачев чаще всего использует мотив кольца (круга). Как видим, у рок-поэта вполне мифологические представления о времени, оно «кольцевое». Да и важнейший для Башлачева символ – «колокольчик» также этимологически отсылает нас к кольцу: «*Колокол* – уже по своему происхождению слово, ориентированное на выражение чего-то “общего”. Общеславянское по генеалогии, оно включает в себе следы двух индоевропейских корней: *коло* – круг (отсюда уменьшительное: “кольцо”) и *кол* – глухой вариант корня *гол* – звук (см. “глагол” – речь, изреченный звук, “голос” и т.п.). Изначальный смысл его, в соответствии с происхождением слова, может быть определен как “звук из круга”,

«круговой»²⁰⁰. И даже творчество самого Башлачева оказывается некоей «спиралью»: от ранней простоты он уходит к «темному», метафоричному слову и опять возвращается к простоте (но уже на другом витке). Подробнее об этом мы говорили в подглавке 2.1. Также отметим, что Башлачев, видимо, никогда не рассматривал время с позиции христианства, то есть как нечто линейное: «В древних исторических произведениях мы находим два основных, противоположных друг другу способа рассмотрения течения времени, и они продолжают существовать до наших дней, пересекая традиционное деление между еврейской и (или) христианской концепциями единого стационарного или непрерывного времени и некой унитарной греческой и (или) римской концепцией»²⁰¹. Для рок-поэта время было кольцевым, правда, в ранних песнях такая повторяемость становилась чем-то довлеющим и профанным, множащим симуляции и суррогаты. Например, «Королева бутербродов» из одноименной песни «**каждый день** ставит воду в букеты бумажных роз». Водоворот житейской суеты затягивает и «Музыканта»:

Он уходил через черный ход,
Завернув килограмм колбасы
В бумагу для нот.
Он прощался со мной,
Он садился в трамвай,
Он, **как водится**, ехал домой.
И из всех новостей
Самой доброй была
Только весть об отъезде детей.

²⁰⁰ Кошелев В.А. «Время колокольчиков»: литературная история символа // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 3. – Тверь, 2000. С. 155.

²⁰¹ Ольсен Г. О циклической и линейной концепциях времени в трактовке античной и раннесредневековой истории // Цивилизации. Вып. 2. – М., 1993. С. 198.

Интересен образ колбасы, завернутой в бумагу для нот (еда побеждает музыку, быт побеждает искусство).

В вечном круговороте профанного времени существует лирический субъект и многих других ранних песен Башлачева: «Галактическая комедия», «Сегодняшний день ничего не меняет», «Рыбный день»: «Сема *цикличности* присутствует в заглавии песни: рыбный день повторяется еженедельно, а значит, цикличность задана и в рефрене. В другом варианте “международный рыбный день” – он становится, вероятно, ежегодным, как советские “служебные” праздники (“День милиции”, “День танкиста” и т.п.). Далее песня просто переполнена словами, несущими смысл регулярного повторения; в основном это пародийные номинации праздников: “всемирный праздник голубых соплей”, “день рожденья голых королей”, “международный рыбный день”, “один из миллиона рыбных дней”, “...рыбных лет”. Кроме того, сема цикличности есть в словах “наоборот” и “заводной” – если не в лексическом, то в коннотативном их значении. Добавим сюда прямую поэтическую репрезентацию круга – предметы округлой формы: бокал, пузырь, горшок (и еще: *резвое* плавание в горшке, видимо, возможно только по кругу)»²⁰². Словом, время в раннем творчестве Башлачева – это вечно повторяющийся «мертвый сезон» («говоря языком» песни «Час прилива»).

Время – круговая субстанция также у позднего Башлачева, и цикличность времени подразумевает неразрывную связь времен: «А с одной руки ест соленый гриб. // А с другой руки – маринованный»²⁰³ («Егоркина былина»). Прошлое для Башлачева так же живо, как и настоящее. В мифопоэтической вселенной певца Владимир Красное Солнышко («Имя Имен») и Терешкова («Егоркина былина») комфортно сосуществуют в одной мифической реальности, внутри единого временного круговорота: «Значение мифа состоит в том, что... события,

²⁰² Свиридов С.В. А. Башлачев. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа. С. 97.

имевшие место в определенный момент времени, существуют вне времени»²⁰⁴. Но история у Башлачева все же не круг, а спираль; или, по крайней мере, система, из замкнутости которой можно вырваться (или уйти на новый виток спирали): «...семь кругов беспокойного лада // поэты идут и уходят от нас на восьмой» («На жизнь поэтов»). Башлачев верил как в вековые (вечные) истины, так и в развитие этих истин: «Может, тут, где мы споткнулись, и оглянуться, да поискать сисястую девку нашей российской песенной традиции! Не тот труп, который старательно анатомируют всякого рода некрофилы от скрипичного ключа, а полудикую гениальную язычницу...»²⁰⁵.

У исследователя не может не возникнуть вопроса: а есть ли у этого глобального «времяворота» точка разрыва, самый важный момент истории (событие событий), выводящий за пределы круга (или на новый виток)? По Башлачеву (и это нам кажется очевидным), такой конец есть. Глобальный вселенский цикл завершает Время Сбора Камней, Страшный Зуд, Скучный день; «Скоро время задуть часы» (то есть времени больше не будет), скоро «станут страшным судом по себе нас судить зеркала», ведь мы уже «празднуем первый Гром». А что будет за ним? Всё смывающий вселенский Дождь, под которым «снова станем разными»²⁰⁶? Ведь его первые предзнаменования уже заметны: «Пала роса. Да сходил бы ты по воду, мил человек». Так мы снова возвращаемся к отождествлению времени и воды. Для Башлачева время не река, время – дождь:

А время дождем пластануло по доскам стропил.

²⁰³ То есть соление – древний способ заготовки, а маринование – современный. Вероятно, Башлачев именно по этому признаку (древнее – современное) и противопоставил две лексемы.

²⁰⁴ Леви-Строс К. Указ. соч. С. 217.

²⁰⁵ Башлачев А.Н. Интервью, данное А. Шипенко и Б. Юханову, Москва, 1986 г.

²⁰⁶ Очень интересно отметить, что в одном из поздних исполнений Башлачев говорит о дожде именно в будущем времени («Снова станем разными» вместо «Оказались разными»).

Время течет, растолкав себя в ступе.

Вот кто-то ступил по воде.

Вот кто-то ступил по воде.

Вот кто-то ступил по воде,

Да неловко и все утопил.

Значит, снова пойдём.

Перекурим, споем и приступим.

(«Перекур»).

Как видим из представленного отрывка, из дождя время превращается в некий водоем, по глади которого будет гулять лирический субъект. Подобная концепция времени встречается и в песне «Ржавая вода» (см. подглавку 2.2).

Справедливости ради нужно отметить, что время для Башлачева – не всегда вода: «Время на другой параллели // сквозняками рвется сквозь щели» (время – ветер); «Чтобы вязать эту нить времени, которая связывает каждого из нас со всеми и со своим временем...»²⁰⁷ (нить).

И последнее, что хочется отметить в контексте категории времени в мифопоэтической системе Башлачева: на мотив «время» у Башлачева приходится больше всего олицетворений. Мы нашли 14 эпизодов в песнях рок-поэта, где бы время одушевлялось (для сравнения: ближайšie «преследователи» солнце – 11, ветер, Россия – 8). Для Башлачева время является деятелем, созидающим и разрушающим, но всегда живым и активным.

Таким образом, время в творчестве рок-поэта – субстанция, явно созданная по мифологическим правилам. Во-первых, строгая последовательность мотивов времени (вечер – ночь – утро) организует квазисюжет, который выстроен по мифологическим правилам (несмотря на ряд инверсий общекультурного значения мотивов). Во-вторых, о мифичности времени говорит и его цикличность, которая, в свою очередь, создается несколькими приемами: кольцевой композицией многих произведений; метафорами, представляющими время чем-

²⁰⁷ Башлачев А.Н. Интервью, данное А. Шипенко и Б. Юханову, Москва, 1986 год.

то кольцевым, замкнутым. В-третьих, время у Башлачева одушевляется чаще других мотивов, что тоже отсылает нас к мифу. Наконец, важным представляется тот факт, что чаще всего Башлачев ассоциировал время с водой.

Итак, во второй главе мы постарались доказать то, что творчество Башлачева представляет собой упорядоченный миф; рассмотрели его пространственно-временные характеристики; и, пожалуй, главное – исследовали общий для многих песен квазисюжет. Получается, что при анализе башлачевской мифопоэтики мы двигались «сверху», то есть от сюжета к мотивам. Рассмотрев верхние ярусы системы, мы продолжим движение «вглубь»: обратимся уже не к «внешним проявлениям» мотивов, а к их внутренней структуре и корреляциям; исследуем окказиональную башлачевскую «морфологию» (существующую, главным образом, на уровне корней); наконец, решим главную задачу работы – выстроим целостную систему (по уровням) всей башлачевской мифопоэтики. Основные тенденции, выявленные во второй главе (синкретичность и цикличность (точнее – центробежность) системы; отношения противопоставленности профанного и сакрального, космоса и хаоса, инверсии мифологических структур и т.д.), окажутся фундаментальными не только для построения сюжетных, но и мотивных и звуковых ярусов мифопоэтики Башлачева.

ГЛАВА 3. ЯЗЫКОВЫЕ АСПЕКТЫ МИФОЛОГИЗМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВСЕЛЕННОЙ БАШЛАЧЕВА

3.1. «Морфология – синтаксис» как глубинная антитеза поэтической системы Башлачева

Язык поэзии Башлачева в целом и все его смысловые (мифопоэтические) ярусы при анализе требуют совершенно особого подхода, ведь помимо традиционно поэтических способов «кодировки информации» поэт использовал, как нами уже было доказано, ряд неклассических или экстралингвистических²⁰⁸ способов смыслообразования. То есть певец работал с областью слова «звучащего», что, несомненно, увеличивало семантический потенциал каждого текста (а, соответственно, и всей мифопоэтической системы). Поэтому нам кажется необходимым перед анализом языковых аспектов башлачевской мифопоэтики дать точную дефиницию понятию «язык Башлачева». И здесь нам поможет определение, данное Ю.М. Лотманом языку художественного произведения: «Под языком мы будем понимать всякую коммуникационную систему, пользу-

²⁰⁸ Конечно, «экстралингвистическими» данные способы смыслообразования можно назвать с достаточной долей условности, ведь в нашей работе они уже исследуются в контексте филологии.

ищуемые знаками, упорядоченными особым образом. Рассмотренные таким образом языки будут отличаться:

во-первых, от систем, не служащих средствами коммуникации;

во-вторых, от систем, служащих средствами коммуникации, но не пользующихся знаками;

в-третьих, от систем, служащих средствами коммуникации и пользующихся совсем или почти не упорядоченными знаками»²⁰⁹.

Выдвигая подобную концепцию языка в качестве исходной, мы должны отметить, что все три системных признака языка в трактовке Ю.М. Лотмана реализуются и в контексте мифопоэтической системы Башлачева. Во-первых, коммуникативная функция песен Башлачева (особенно поздних) является для поэта очень важной мотивировкой самого процесса творчества. Коммуникативная функция реализуется не только собственно языковыми средствами (например, частыми обращениями в текстах к реципиенту: конкретному («Песенка на лесенке»), условному («Петербургская свадьба») или трансцендентальному («Вечный пост»)), но и посредством самой специфики рок-поэзии, существующей как прямое коммуницирование со слушателем. То есть коммуникативная функция в рок-поэзии реализуется не только имманентно, но и как бы «снаружи» – в процессе живого исполнения (напомним, что студийных работ у Башлачева очень мало, почти все записи – концертные). Иными словами, рок-поэзия «более коммуникативна», чем поэзия традиционная.

Во-вторых, знаковый характер мифопоэтики Башлачева является тем основополагающим фундаментом, без понимания которого невозможен дальнейший анализ ее системных отношений. Важно отметить, что в башлачевской мифопоэтике присутствуют знаки разных уровней, причем то, что понимает Башлачев, например, под «морфологией», достаточно далеко от того, что под этим термином понимает наука (соответственно, и морфологические знаки в трактовке поэта будут знаками совершенно особого рода). Иными словами, у

²⁰⁹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 20.

рок-поэта мы сталкиваемся с окказиональной, мифопоэтической морфологией, в структурном отношении не столько дополняющей синтаксис, сколько ему противопоставленной на основе синтагмы: профанное – сакральное. Примерно то же можно сказать и в отношении башлачевских «древних корней» или протокорней, которые у поэта отнюдь не равны своим «научным аналогам» и обладают той же профанно/сакральной противопоставленностью. И еще: у Башлачева особого рода знаками становятся проявления «живого звука», не учесть наличие которых было бы серьезным упущением. Как отмечал Лотман, «в художественном тексте само понятие знака оказывается иным по сравнению с “естественными языками”»²¹⁰ (от себя добавим: в синтетическом рок-тексте это несовпадение оказывается более явным).

В-третьих, поняв суть знака каждого уровня, мы посредством синтеза можем получить общее представление о мифопоэтической системе певца и, соответственно, выстроить ее структуру по ярусам. Как покажут дальнейшие исследования, данная структура упорядочена весьма жестко (хоть порой и имеет за счет корреляции ее однородных (точнее – одноярусных) элементов потенциально безграничный рост «по горизонтали»).

Таким образом, «язык произведения Башлачева» – понятие более широкое, чем, например, лотмановский «язык художественного произведения», ведь предметом нашего анализа становится не только текст, но и экстралингвистические субтексты произведений рок-поэта. Поэтому изучение творчества Башлачева подчас требует совершенно особых методов исследования: «Для понимания стихов недостаточно полагаться на свое чувство языка – нужно изучать язык поэта как чужой язык, в котором связь слов по стилю (или даже по звуку) может значить больше, чем связь по словарному смыслу»²¹¹.

²¹⁰ Там же. С. 33.

²¹¹ Гаспаров М.Л. Ю.М. Лотман: наука и идеология // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 2. – М., 1997. С. 487.

В самом общем плане язык поэзии Башлачева можно представить как антиномию корня и синтаксиса: **«Я на уровне синтаксиса как-то уже перестал мыслить, я мыслю (если это можно так назвать) на уровне морфологии: корней, суффиксов, приставок. Все происходит из корня»**²¹². Таким образом, работа с языковыми структурами реализуется у Башлачева тремя путями, это:

- активное обращение к денотату (корню);
- сакральному слову;
- идиоме (словосочетанию, фразе).

Причем корень для Башлачева является простейшей и далее неразложимой (в семантическом плане) единицей, в которой и заключена главная смысловая мощь слова. Чтобы очистить «зерно» слова²¹³ (корень) от «плевел» синтаксического контекста, поэт пытался поместить лексему в контекст корневой. Для достижения этой же цели Башлачев не только «мыслил на уровне морфологии», но и «покушался» и на устоявшиеся сочетания слов. Делал он это за счет своеобразной «дискредитации» устойчивых элементов, таких как идиомы, цитаты, языковые клише. «Заражая» их иными смыслами, разрушая их структуру, поэт как бы опосредованно разрушает и синтаксис, где подобные сочетания существуют как наиболее стабильные единицы, стоящие над словом (точнее – над его корнем). Да и создание окказионализмов служит той же цели: из слова вычленяется корень, и на нем «выращивается» новый «ствол»; говоря языком самого Башлачева, префиксы и постфиксы (образующиеся в синтаксическом контексте) – лишь «объедки» слова²¹⁴.

²¹² Башлачев А.Н. Интервью РИО Интервью РИО, данное А. Бурлака, 1986 г. // www.bashlachev.net.ru

²¹³ Сразу оговоримся, что слово мы рассматриваем как низшую и простейшую единицу синтаксиса, существующую внутри синтаксической формо- и словоизменительной парадигмы.

²¹⁴ Башлачев А.Н. Интервью РИО: «Главное – корни. Вот если лес вырублен, то все корни выкорчеваны должны быть... А ствол и листья – это, собственно, объедки дерева».

Таким образом, у Башлачева можно выделить антиномию: язык (современный узус, где господствует синтаксис) и древний смысл (протокорни²¹⁵). То есть посредством антиномии «язык – смысл» мы можем выйти на уровень оппозиции «профанное – сакральное».

Синтаксической единице безразлично, в какие слова она обличена: для нее в самом общем плане будут равны выражения: «он умер» и «он почил в Бозе», так как они несут единую профанную информацию. Для башлачевского «корневого» мышления такого равенства нет, подобная синонимия «разорвана»: в мифологическом мире единичных объектов и слова (корни) живут отдельно друг от друга, каждое из них – особый мир, целая вселенная, в которой содержится колоссальная информационная наполненность. Слова «смерть» и «гибель» именно вследствие своего корневого различия будут для Башлачева дальше отстоять друг от друга, чем слова «смерть» и «смерить»: «Хоть смерть меня смерть». В связи с этим вспоминаются слова Р. Барта: «Для определения мифа важен не сам предмет сообщения, а то, как о нем сообщается»²¹⁶. Таким образом, мышление поэта несинтаксично, а поэтому – дискретно. Отсюда и появляются неполные предложения, эллиптические конструкции, словом, предложения особой краткости: «Рука на плече. Печать на крыле». Такое безразличие к «полнокровным» синтаксическим конструкциям вполне объяснимо: на сакральном уровне слова у Башлачева связаны «внутренне», а не «внешне».

Как же происходит разрастание древнего корня в огромное количество его синтаксических вариантов (слов)? Как разные поэты облачают одно и то же явление в разные образы, посредством разных метафор, так и разные народы, образуя новые слова, по-разному их мотивируют (вспомним башлачевское: «талант – способ перевода» общей мировой идеи). То есть каждое слово для Башлачева, видимо, не столько склонение (как, например, у Хлебникова),

²¹⁵ Под понятием «протокорень» мы понимаем мифический древний корень, который, по Башлачеву, является «прародителем» всех созвучных слов современного языка.

²¹⁶ Барт Р. Указ. соч. С. 73.

сколько метафора, рожденная на поле протокорня, единого для всех языков (недаром башлачевские ассоциации выходят за пределы русского языка: Москва-Moscow-cow (корова)). Таким образом, периферийные элементы слова (префиксы, постфиксы) несут в себе информацию, пусть меньшую и профанную (образованную в синтаксисе), однако она значительно влияет на конечную оболочку слова.

Переведа наши размышления в русло математики, представим один из протокорней как некое число X , которое обладает определенным числовым значением. Тогда числами Y , Z обозначим некий постфикс и суффикс. Как образуется слово? Оно – произведение чисел X , Y и Z , дающее в итоге совершенно самостоятельное число (слово) N , в котором выделить первоначальный корень X уже непросто. Тот же корень X можно «умножить» на другие постфиксы, и в результате мы получим еще одно слово M . И тогда выделить корневое родство производных N и M будет достаточно сложно. А если подобное «умножение» проходит в течение тысячелетий, и у разных народов «умножаются» разные «переменные»? Не рассыплется ли протокорень X на бесконечную парадигму своих синтаксических вариантов? Здесь еще стоит добавить, что члены этого «произведения» не хаотичны, они обязательно внутренне (поэтически) мотивированы: Волга – Вологда – богатырский водохлёб.

Как в языке определяется корень слова? Подбором однокорневых лексем. Тогда как же Башлачев искал протокорень, который, несомненно, Уже, чем просто корень в современном языке? Естественно, столкновением всех слов, в которых наблюдается общая звуковая матрица. Это-то и есть «корневая рифмовка» или паронимическая аттракция (подробнее об этом – в подглавке 3.4.).

Современное общество (и его язык), по мнению Башлачева, не могут нести в себе сакральное знание (вспомним «негативную поэтику» С.В. Свиридова, тут же можно провести параллель с постмодерном: симулятивное бытие героя – характерная черта постмодернистского текста). Башлачев попытался восстановить разорванные связи между древним мифологическим «словом» и

современным квазимифологическим (синтаксическим) «понятием». Иными словами, мифология жива и сейчас, но это лжемифология, так как она оторвана от корня (ее-то и разрушал Башлачев в своих ранних произведениях).

Мысля «неденотативно», современный носитель языка воспринимает лексему как некую абстракцию, не видя в ней живой связи между формально-содержательными категориями: «Каков бы ни был, в частности, способ перехода от образа к значению (то есть по способу ли, называемому синекдохой или по метонимии, метафоре), сознание может относиться к образу двояко: или так, что образ считается объективным и потому целиком переносится в значение и служит основанием для дальнейших заключений о свойствах означаемого; или так, что образ рассматривается лишь как субъективное средство для перехода к значению и ни для каких дальнейших заключений не служит. Первый способ мышления называем *мифическим* (а произведения его мифами в обширном смысле), а второй – собственно *поэтическим*. Этот второй состоит в различении относительно субъективного и относительно объективного содержания мысли. Он выделяет научное мышление, тогда как при господстве первого собственно научное мышление невозможно»²¹⁷. Башлачев, несомненно, мыслил не поэтически, а мифически, он пытался вернуть слову первоначальную магичность, связь означаемого с означающим, причем делал он это не только на уровне слова (расщепляя его до корня), но и на уровне фразеологизма²¹⁸ (расщепляя его до слова). А вот в современном обществе, по Башлачеву, принято мыслить поэтически (по определению Потебни). Рок-поэт пытался затронуть трансцендентальные аспекты слова, мифические, намеренно игнорируя тот факт, что «означающее *немотивированно*, то есть произвольно по отношению к данному означаемому, с которым у него нет в действительности никакой естественной связи»²¹⁹.

²¹⁷ Потебня А.А. Из записок по теории словесности. С. 243.

²¹⁸ Здесь и далее в нашей работе речь идет о широком понимании понятия «фразеологизм».

²¹⁹ Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. – М., 1977. С. 101.

Поиск древних протокорней привел поэта к «разговору» на уровне корней – словотворчеству. Для Башлачева не так важно, существует ли слово в языке или нет. Сам корень несет в себе словесные потенции, которые поэт реализует на уровне окказионализмов. Может показаться, что в наследии певца словотворчество не играет существенной роли. Однако при более пристальном взгляде оказывается, что окказионализмы у Башлачева хоть не так частотны, как, например, у другого рок-поэта Дмитрия Ревякина, но всё же играют заметную роль в поэтике. Уже в ранней лирике поэта мы находим примеры словотворчества: «Что и не снилось нашим топодлецам» («Прямая дорога»). Во всех доступных нам сборниках и интернет-сайтах данная цитата представлена в двух видах: «нашим подлецам» и «нашим-то подлецам», причем все четыре имеющихся фонограммы содержат элемент «то». Вариант «нашим подлецам» (без «то») появился в авторском списке 1988 года (не пелся ни разу), и нам кажется, что Башлачев просто решил избавиться от показавшегося неудачным окказионализма (или просто забыл о нем). При анализе контекста наша версия (топодлецам) кажется весьма жизнеспособной:

Трудно в пути. То там, то тут подлец занает,
Мол, пыль да туман, сплошной бурьян и нет конца.
Но все впереди. На белом свете есть такое,
Что никогда не снилось нашим топодлецам...
Судя по карте, дорога здесь одна.

Видимо, вариант «топодлецам» появился от корня «топос», отсюда и «географический» контекст всего четверостишия. Иными словами, фраза «на белом свете есть такое, что и не снилось нашим топодлецам» означает: в мире есть такие места, что и не снились нашим «плохим картографам».

Другие окказионализмы у раннего Башлачева появляются в песне «Слет-симпозиум». Во-первых, это «институт слюноварения», во-вторых, целая серия

окказиональных топонимов: Сморкаль, Грязовец, Верхний Самосер, Чагода, Бубли, Кургузово, Семипердов, Усть-Тимоница.

В поздних песнях Башлачева словотворчество представлено более широко: «сталинские шпоры» («Лихо»): с одной стороны стальные, с другой – принадлежащие Сталину; «разбатраченный» («Егоркина былина»); «в преисподнем белье» («Посошок»): столкновение понятий «исподнее белье» и «преисподняя». Окказионализмы: «снедужила» («Тесто») и «стемнить» («Имя Имен») требуют рассмотрения в специфическом контексте (их анализом мы займемся в 4 подглавке). Еще один пример находим в песне «Тесто», где фраза «слови это слово» эквивалентна своему омофоничному варианту: «слави это слово» (то есть славь). В этом случае перед нами модифицированный (или архаизированный) глагол, образованным по старой модели (как, например, «заломати» (мягкий знак меняется на «и»²²⁰)).

Несколько следующих примеров созданы по принципу созвучности с узуальной контекстуальной лексемой: «Матрасил» («Верка, Надька, Любка»): «Я с нею давно грешным делом матросил, // Два раза матрасил»; «Овражина-овраг» («Тесто»): намек на слово «вражина»; «Речет река» («Пляши в огне»): с одной стороны – течет, с другой – производное от слова «речь»; «С недоноскою ношей» («Хороший мужик»): здесь меняется род исходного слова – «недоноска» вместо «недоносок». На смене рода построен и окказионализм из песни «Имя Имен»: «земляника в январском окрошке» (вместо – в январской окрошке)²²¹.

Два окказиональных образования находим в песне «Петербургская свадьба»: «радиоудар» и «окровленным». Если с семантикой слова «радиоудар» всё ясно, то возникает вопрос: почему «окровленным», а не окровавленным? Конечно, можно предположить, что Башлачев просто хотел «встроить» данное

²²⁰ Вспомним также древний текст молитвы «Отче наш»: «И остави нам долги наши» (вместо современного «оставь»).

слово в общий ритм стиха, однако только этим, думается, смысл окказионализма не исчерпывается. В слове «окровленным» представлен как бы «двойкий» корень «кровл», с одной стороны отсылающий нас к слову «кровь», с другой – к слову «кровля». Если вспомнить концепцию всего произведения «Петербургская свадьба», то становится ясным, что такое двойное соотнесение не случайно: Петербург для Башлачева – живой человек (мосты – его зубы, купол – лоб, копыто коня памятника Петру – сердце и т.д.), соответственно, «окровленный бинт» – это, возможно, кровли домов Петербурга, под которыми, как под бинтом, скрыта кровь города (Нева): «Из раны бьет Нева».

И один окказионализм в творчестве Башлачева стоит особняком: «знак кровоточия» («На жизнь поэтов»). Известно, что одним из способов образования окказионализмов является «междусловное наложение» (термин введен Янко-Триницкой)²²², заключающееся в сложении двух узуальных лексем в один окказионализм. Башлачев использовал этот прием в уже упомянутой нами лексеме «кровотоchie», мотивировав его с одной стороны словами «многоточие» или «двоеточие», с другой – сложив два слова «кровь» и «точка» (причем вторая часть слова («точие») может быть соотнесена со словом «течь»: кровотоchie – кровотечение).

Вообще в рок-поэзии окказионализмы встречаются достаточно часто, поэтому это тема отдельной крупной работы. Пока же отметим, что чаще всего мы сталкиваемся со словотворчеством в рок-поэзии Д. Ревякина (эта тема была подробно исследована в статье О. Суровой «Самовитое слово» Дмитрия Ревякина)²²³. Как средство разрушения устоявшихся синтаксических и словообразовательных основ, окказионализмы используются в творчестве Е. Летова. От-

²²¹ Правда, в некоторых исполнениях Башлачев заменяет слово «окрошек» на узуальное «лукошко».

²²² Янко – Триницкая Н.А. Междусловное наложение // Развитие современного русского языка. – М., 1975. С. 254-255.

²²³ Сурова О. «Самовитое слово» Дмитрия Ревякина // Новое литературное обозрение. 1997. №28.

дельные примеры словотворчества находим и у: Озерского, Гребенщикова, К.Арбенина, Машнина, Чистякова и некоторых других.

При беглом взгляде на окказионализмы в рок-тексте можно сделать вывод, что чаще всего они создаются на основе узуального корня с использованием узуальных же аффиксов (та же тенденция наблюдается и у Башлачева). Примеры, когда окказиональный корень соединяется с узуальными аффиксами (глокая куздра) или окказионализм ничем не мотивирован (дыр бул щир) встречаются весьма редко (а у Башлачева подобных лексем нет вообще). Таким образом, «разрушение» слова является заметным аспектом как всей рок-поэзии, так и поэтики Башлачева.

Но для поэзии рока (и особенно для Башлачева) был важен поиск не только «самовитого» слова, но и «самовитой» синтаксической конструкции, которую назвать синтаксической можно с определенной долей условности (ибо данная конструкция как раз и направлена на разрушение устоявшихся синтаксических норм). Неосознанно к этому приему обращались многие рок-поэты, а озвучил эту тенденцию Башлачев в уже упоминавшемся интервью РИО в начале третьей главы данной работы.

Помимо описанных выше приемов «дискредитации» синтаксиса, рок-поэт использовал еще и своеобразные «алогизмы», нарушающие привычный синтаксический строй. Вот некоторые примеры: «А гостей к нему ровным счетом двор» – здесь поэт придает численную фиксированность слову, ей не обладающему (для традиционного синтаксиса уместным был бы вариант, например, «ровным счетом дюжина»). Другая цитата: «И желаем вам самочувствия». Здесь поэт из контекста убирает необходимый элемент (определение при слове «самочувствие»), создавая тем самым недосказанность и абсурдность, в гротескном мире «Егоркиной былины» такие синтаксические «алогизмы» только подчеркивают общий колорит. Иногда поэт прибегал к явной несочетаемости слов: «время задуть часы», «тетя Сережа, дядя Наташа», «прокиснет звон».

Использовал Башлачев и смысловое «затемнение», прояснить которое синтаксис не в силах (даже если к подобной дешифровке привлечь скрупулезный анализ контекста). В самом деле, как трактовать фразу «Я узрел не зря»? Узрел не даром? Или узрел, до этого не видя? Или узрел, продолжая оставаться слепым и сейчас? Звуковой характер рок-текста не позволяет обратиться и к пунктуации. Другой пример:

Рекламный плакат
Последней весны
Качает квадрат
Окна.

Если всмотреться в эти строки, то можно заметить, что мир, в котором находится лирический субъект, неустойчив: «квадрат окна», нечто неколебимое, оказывается эфемерным, качающимся. Но нам интересно, что данная неустойчивость действительности подчеркивается и невозможностью выделить субъект и объект действия: «плакат... качает квадрат». Кто кого качает? Синтаксис, по сути, и здесь бессилён (хотя можно предположить, что субъект действия – это все-таки плакат, так как он стоит в препозиции, однако сделать окончательный вывод нельзя). Другой пример: «Мне бы сотворить ворота у трех дорог // Да небо своротить охота до судорог». Синтаксис также не может прояснить: то ли лирический субъект хочет так своротить небо, чтобы у **неба** начались **судороги**; то ли желание лирического субъекта своротить небо столь сильно, что может сопровождаться **судорогами** самого **субъекта**. Для рок-поэзии вообще свойственно синтаксическое затемнение на всех уровнях синтаксиса: например, часто в роке «контекст не проясняет семантики личного местоимения»²²⁴. Отчасти неясности синтаксиса рок-поэзии посвящена диссертация И.В. Нефедова, откуда и взята предыдущая цитата. У Башлачева также есть примеры, когда смысл личного местоимения «затемнен»:

²²⁴ Нефедов И.В. Указ. соч. С. 56.

Как ветра осенние подметали плаху,
Солнце шло сторонкою да время стороной.
И хотел я жить. И умирал да сослепу, со страху
Потому, что я не знал, что **ты** со мной.

(«Как ветра осенние»).

Кто адресат, к которому обращена последняя фраза? Слушатель? Бог? Любовь? В контексте всего башлачевского творчества такая недосказанность выглядит весьма значимой; вспомним пример из «Вечного поста»:

Пусть возьмет на зуб, да не в квас, а в кровь.
Коротки причастия на Руси.
Не суди **ты** нас! На Руси любовь
Испокон сродни всякой ереси.
Испокон сродни черной ереси.

Здесь явно мы сталкиваемся с прямым обращением к Богу, что доказывается общим контекстом песни (и это не единственный подобный случай в творчестве Башлачева). Поэт часто в своих произведениях ведет прямой диалог с Господом.

Интересный пример находим и в песне «Всё будет хорошо»:

Но что-то белый свет в крови
Да что-то ветер за спиной
Всем сестрам – по любви
Ты только будь со мной
Да только **ты** живи.
Только не бывать пусто
Ой да месту святому...²²⁵

²²⁵ В авторском списке 1988 года знаки препинания практически отсутствуют, что также не проясняет синтаксиса.

Как видим из контекста, определить того, к кому обращается лирический субъект, весьма сложно. Быть может, это обращение к одной из «сестер по любви», может – к самой Любви, к любимой, к слушателю и т.д. В любом случае, значение местоимения почти не проясняется контекстом. Чуть проще анализировать местоимение «ты» в песне «Посошок»:

Отпевайте немых! А я уж сам отпою.
А **ты** меня не щади – срежь ударом копья.
Но гляди – на груди повело полынью.
Расцарапав края, бьется в ране ладья.

Единственный, с кем общается лирический субъект Башлачева в песне, – это Часовой всех времен. И хотя местоимение «ты» появляется в тексте задолго до Часового, вполне возможно, что лирический субъект обращается именно к этому сверхъестественному стражу. Вряд ли Башлачев просит слушателя: «А **ты** меня не щади – срежь ударом копья». Правда, за местоимением может стоять и еще кто-то (например, Бог): контекст предоставляет и такие вариативные возможности. Иногда Башлачев использовал и эллипсис субъекта (что также затемняет синтаксис):

Да что ты, князь? Да что ты брюхом ищешь грязь?
Рядил в потемки белый свет,
Блудил в долгу да красил мятежом.
Да перед носом ясный след,
И я не смог, не смог ударить в грязь ножом.

Кто в данной цитате является субъектом действия: князь, лирический субъект, или сам белый свет, который «рядил в потемки» всё вокруг себя? Контекст не проясняет этого. Кстати, в последнем случае (субъект – белый свет) мы сталкиваемся с оксюмороном, которых у Башлачева немало, и которые также

являются средством разрушения синтаксиса, его логических связей. И действительно: деформация сочетаемости, алогизм достигает своего пика именно в оксюморонах: здесь уже не просто «нестыковка» единиц синтаксиса, а их конфронтация, вызывающая своеобразную смысловую «детонацию». Но здесь же присутствует и обратный процесс: отождествление двух семантически «полярных» слов – это их растворение друг в друге. Вот несколько оксюморонов из песен Башлачева:

Мне твистом свистел мой **овраг на горе**.

(«Верка, Надька, Любка»).

И во **дворце коммунальном** вечный сквозняк.

(«Королева бутербродов»).

Я приглашаю вас к барьеру – // Моих **испытанных врагов**.

(«Мы льем свое больное семя»).

Где дымится вязь беспокойных строк, // Как **святой помет**...

(«Егоркина былина»).

Зачем Башлачеву так резко противопоставлять семантику (заклоченную в корне) и синтаксис? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, нужно понять, что певец стремился создавать не просто поэзию, а поэзию мистическую, претендующую на выражение сакрального. И так как «снятие оппозиции “семантика – синтактика” приводит к размыванию границ знака»²²⁶, значит, отчетливое их «отграничение» друг от друга не только лучше «очерчивает» границы знака, но и придает ему большую весомость, «семантичность» и, соответственно, искомую сакральность.

«Борьба» с синтаксисом свойственна творчеству большего числа рокеров. Эта тенденция ярко прослеживается, например, в творчестве Е. Летова, что бы-

²²⁶ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 34.

ло прекрасно доказано А.Н. Черняковым и Т.В. Цвигун²²⁷. Практически абсолютное уничтожение синтаксиса находим, например, в песне Петра Мамонова «Крым»:

Стою в будке, весь мокрый, слишком жарко
Стою жарко, весь мокрый, слишком в будке я
Стою весь в будке, слишком мокрожаркий
Весь в будке слишком мокро стою

Крым – Мрык! Арма!
Крым Крым! Армарка!

Весь в будке слишком мокрый стою
Стою весь жарко слишком мокрый я
Весь будке слишком мокро жаркий в
Стою весь жаркий, слишком мокро

²²⁷ Черняков А.Н., Цвигун Т.В. Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда (аспект языкового взаимодействия). Здесь нужно отметить, что при всех восторгах в отношении этой работы (которые мы во многом разделяем), авторы преимущественно анализировали не рок-произведения, а обычные стихи Летова (взятые из книги «Русское поле экспериментов»). А ведь большинство этих текстов Летовым некогда не пелось, они существовали только на бумаге. Поэтому их нельзя в строгом смысле причислить к феномену рок-поэзии. Их написал не рок-поэт, а просто поэт Летов. Поэтому для раскрытия сущности рок-поэзии они могут быть применимы только опосредованно и с оговорками, а рассматривать эти тексты лучше именно в контексте разнопланового (рок- и не рок-) творчества лидера «Гражданской обороны». Неисследованным в статье, к сожалению, остался огромный массив собственно песен (рок-композиций) Летова, а ведь в случае их анализа выводы могли бы быть более глубинными. В частности не исследованы летовские окказионализмы: «лампа пыхла на цару», «освинение», «срыг», «вдаль километрит», «прожорище», «одиночь», «рыготина», «крыши едут от закомплексовки», «и напроломное лето мое однофамильное», «я тошнею, как змея», «я закрючил свои мозги», «плюнь себе в лицо, но не слишком чавко» и т.д.

Крым – Мрык! Арма!
Крым Крым! Армарка!

Денег! Вышли мне денег!
Денег! Вышли мне денег!

Подобных примеров в русском роке масса, что неудивительно: рок-поэзия (как это неоднократно отмечалось исследователями) – поэзия отрывков, авторских ассоциаций, ключевых фраз.

Здесь же можно указать на «внутрисловные» рифмовки, иногда встречающиеся в рок-поэзии, которые также «бьют» по синтаксису (ибо слово нами мыслится как низший его элемент):

И пусть разбит батюшка Царь-колокол,
Мы пришли с черными гитарами,
Ведь биг-бит, блюз и рок-н-ролл **окол-**
Довали нас первыми ударами.

(Башлачев, «Время Колокольчиков»).

Дым. Дым коромы**слом!**
Дым над нами повис. **Ла-**
мпада погасла.
В лужице масла
Плавает птичий пух.

(Башлачев, «Дым коромыслом»).

Я иду, дышу, я иду, дышу, я иду **ды...**
В голове на ходу образуются ходы.

(Озерский, «Голованога»).

Похожий пример находим и в статье Д.М. Давыдова, который анализирует «песню “Лень” проекта “Мамонов и Алексей”»:

Я бы мог ходить по городу
но ходить мне лень
Я лежу на диване
и думаю про день (-)

ги которые дашь ты мне в долг
ги которые дашь ты мне в долг.

Анжамбман на границе куплета и рефрена разделяет одноударное слово *деньги*, при этом в первом куплете очевидна двусмысленность (слышится *день*, второй слог появляется лишь в рефрене, после небольшой паузы), в последующих же куплетах синтаксис не позволяет предположить слово *день* вместо *деньги*²²⁸.

Что-то подобное есть и у Высоцкого, который в некотором смысле близок року²²⁹: «Главный академик Иоффе // Доказал: коньяк и кофе // вам заменит спорта профи / лактика» (в этой же песне «в угоду» рифме «расщепляются» лексемы: *изне / можения, об / тирание, проце / дурами*).

Также можно вспомнить и парадигматические омофоны (например, *ни щета – ни щита*): потенциально здесь тоже есть разрушение слова, его расщепление, как и в «разорванной» рифме из «Времени Колокольчиков». То есть песенное исполнение иногда дает возможность неоднозначно маркировать границы между словами («куполам не накинуть» – «купола мне накинуть» или «бескрайней плоти» – «без крайней плоти»), а значит, затемнять синтаксис. Итак, из представленных выше примеров ясно, что Башлачев «низвергает» один из главных признаков слова, называющийся «непроницаемость». Такая же непроницаемость есть и у фразеологизма (особенно, если высока степень сращения

²²⁸ Давыдов Д.М. О статусе и границах русской рок-культуры и месте рок-поэзии в ней. С. 131.

его элементов). Следовательно, слово и фразеологизм для Башлачева практически одно и то же: на целостность как одного, так и другого он полагается с одинаковым успехом, создавая новые слова и фразеологизмы по продуктивным моделям. Причем если окказионализмы у Башлачева, в сущности, произведены единым способом (варьирование незначительно), то в создании новых фразеологизмов можно выделить несколько типов.

Первые (**окказиональные**) – созданы практически «на голом месте», то есть из слов, слабо содержащих в себе идиоматические потенции: «Ставили артелью – замело метелью». Эти фразеологизмы можно назвать афоризмами идиоматического типа. Особенно богата ими песня «Лихо»:

Вытоптали поле,
Засевая небо.

Ставили на чудо –
Выпала беда.

Водки на неделю,
Да на год похмелья.

Ровно год потели
Да ровно час жевали.

Мертвому припарки –
Как живым медали.

Только и подарков –
То, что не отняли.

Другие примеры:

²²⁹ В интервью А. Шипенко и Б. Юханову (Москва, 1986 год) Башлачев на реплику: «Высоцкий – первый рокер» ответил: «А разве есть другие мнения?»

Чужой жратвы не надобно. Пусть нет – зато своя!
(«Слет-симпозиум»).

Стань живым – доживешь до смерти.
(«В чистом поле – дожди»).

И две мозоли на коленях
Иным полезней головы.
(«Мы льем свое больное семя...»).

Я уже импотент.
А это больше, чем усталость.
(«Час прилива»).

Покрути языком – оторвут с головой.
(«Посошок»).

Второй тип фразеологизмов Башлачева можно назвать **синтаксическими** фразеологизмами, где новый смысл создается за счет перестановки слов: «с ниточки – по миру» (вместо: с миру по нитке) или за счет помещения идиомы в неожиданный контекст («как вольно им петь и дышать полной грудью на ладан»). Причем почти всегда сталкиваются прямой и переносный смысл выражения: «разреши, пожалуйста, я сумел бы **всё на пальцах объяснить**». Поэт вкладывает в выделенную фразу следующий смысл: на пальцах объяснить, значит, объяснить игрой на гитаре, перебирая струны пальцами.

Третьи, **паронимические**, – своеобразное клише на уровне рифмы: «не в квас, а в кровь» (вместо: не в глаз, а в бровь), как видим, два ключевых слова связаны потенциальной рифмой со своими «денотатами» (глаз – квас, кровь – бровь). Стоит отметить, что и в исходном, и во вторичном примере сохраняется антитетичность. Похожий пример: «пройду, как рысь, от **Альп и до Онеги**» (от

альфы до омеги²³⁰) – также оба слова связаны потенциальной рифмой. Некоторые из подобных авторских фразеологизмов создаются за счет замены одного из элементов узуальной идиомы (а иногда и одной буквы в нем) почти всегда с сохранением созвучности: «в дух и прах» (вместо: в пух и прах), «праздник на моей стороне» (вместо: правда на моей стороне), «В быту тяжелы. Но, однако, легки на поминках» (вместо – на помине), «мне с моею милою – рай на шалаше» (вместо – с милой рай в шалаше). Иногда подобная модификация дает огромный простор для дальнейшего «умножения» смыслов, например, измененную идиому «каков лоб, таков и приход» («лоб» заменяет слово «поп») можно прочесть так: каков разум, таково и творчество; или, быть может, каков мозг, таков и наркотический «приход».

Четвертый тип (**контаминированные**)²³¹ – скрещение двух фразеологизмов, имеющих общий элемент: «провалиться мне на месте, если с места не сойти», «и в трех соснах порой не видят леса», «мой крест – знак действия, чтоб голову сложить»²³². Об этом же типе башлачевских идиом говорил и В.В. Лосев: «Когда же поэт заставляет идиомы взаимопроникать или ставит их в “смежное” положение... добавляется заметное возрастание многозначности (символичности) поэтического высказывания:

²³⁰ Учитывая звучащий характер рок-текста, отметим, что сочетание «Альп и» при непосредственном исполнении песни «сливается» в единую фоногруппу (то есть здесь присутствует явление проклизы), что позволяет добиться практически полного звукового совпадения исходной идиомы «от альфы до омеги» и окказиональной «от [ал'пы] до Онеги». В поэзии «письменной» такого эффекта достичь бы не удалось.

²³¹ Например, этот тип фразеологизмов рассматривал Ожегов (Ожегов С. И. Лексикология. Лексикография. Культура речи. – М., 1974. С. 285-291).

²³² Этот пример требует некоторого пояснения: верхний смысловый пласт идиомы – это смерть. Во-первых, «мой крест» (то, что ставится на могиле), во-вторых, «голову сложить», то есть погибнуть. Нижний пласт. Крест рассматриваем как плюс «+». Плюс – знак действия при сложении: «Мой крест – **знак действия**, чтоб голову **сложить**». Здесь же потенциально обыгрывается идиома «нести свой крест».

Ох, безрыбье в речушке, которую кот наплакал!
Сегодня любая лягушка становится раком.
И, сунув два пальца в рот,
Свистит на Лысой горе.

(“Дым коромыслом”)

Как писали вилами на Роду...

(“Вечный пост”)

“Фразеологизация” текстов, о которой мы говорим, происходит у Башлачева не только за счет работы с уже имеющимися в языке – “словарными” – идиомами. Можно предположить, что неким пиком, эстетическим идеалом, на который ориентируется речевой строй башлачевских песен, и является создание новых идиом²³³ (последние строки цитаты – о первом типе башлачевских идиом в нашей классификации).

И последний пятый тип фразеологизмов Башлачева – фразеологизмы **квантитативные**. При их создании в структуру узуальной идиомы может быть «вплетен» избыточный элемент («святая вода на пустом киселе», «искали ветер Невского да в Елисейском поле», «невелик ты грош, не впервОй ломать», «**Небо** как эмалированный бак // с **манной** кашей» (манна небесная)); либо устойчивое сочетание усекается («ох, потекло по усам. Шире рот!», «все пили за него, а мы с тобой хлебнули» (в контексте – намек на выражение: хлебнуть горя))²³⁴.

Также стоит отметить, что иногда поэт разрушает структуру фразеологизма, используя одновременно несколько перечисленных нами способов. Например, в уже приводившейся цитате («как вольно им петь и дышать полной

²³³ Лосев В.В. О «русскости» в творчестве Александра Башлачева // Русская литература XX века: образ, язык, мысль: Межвуз. сб. науч. трудов. – М., 1995. С. 106.

²³⁴ Данный подтип назван А.Г. Ломовым «семантические конденсаты» (Ломов А.Г. Речевая трансформация фразеологизмов (на материале драматических произведений А.С. Пушкина) // Предложение. Текст. Речевое функционирование языковых единиц. – Елец, 2002).

грудью на ладан») можно заметить как наличие избыточных элементов в структуре идиомы, так и столкновение прямого и переносного значений сочетания «дышать на ладан».

Разрушение фразеологизмов со временем стало довольно популярным приемом в русском рок-тексте, и мы в этом процессе видим прямое влияние поэтики Башлачева. Так, фразеологизмы второго «башлачевского типа» (синтаксические) встречаются, например, в творчестве Шевчука: «Где волки целы, а овцы сыты» (инверсия порядка слов). Похожие инверсии есть и у Летова: «змеиный мед, малиновый яд». А, например, у Машнина находим: «я выхожу из себя, как матрешка», «отдай свой голос врагу – пусть он оглохнет», где сталкиваются прямой и переносный смыслы идиомы. К этому же типу примыкает и пример, рассмотренный В.В. Шадурским (ДДТ, песня «Донести синь»): «“Растопить боль” – на ум приходит более естественная ассоциация: растопить лед. Любой человек знает, что лед – это плохо, может быть лед в сердце; в таком контексте, в разрушенном привычном фразеологизме, “лед” легко превращается в “боль”. Словно опираясь на память о фразеологизме, Шевчук создает новую ассоциацию»²³⁵.

Третьи, паронимические, находим у Борзыкина: «Листья плывут к заливу // Под собою не чую ночи». Автор разрушает фразеологизм по-башлачевски: одно звено в структуре идиомы не просто изменяется – его сменяет созвучный эквивалент (вместо «не чую **ног**» – «не чую **ночи**»). Пример из творчества Машнина: «в здоровом теле – здоровый суп».

Четвертый тип – скрещение двух фразеологизмов: «В мутной воде не видно концов» (Гребенщиков), «не садиться по жизни в чужие прокрустовы сани» (К. Арбенин), «в тихий омут буйной головой» (Дягилева).

²³⁵ Шадурский В.В. О восприятии рок-поэзии (на материале альбомов ДДТ «Мир номер ноль» и «Метель августа») // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001. С. 231.

Пятые, количественные, фразеологизмы находим, например, у Машнина: «я, любитель зрелищ, сижу без хлеба», у Дягилевой: «Свой горох кидай горстями в мои стены».

Подробное рассмотрение этого феномена на обширном материале всей рок-поэзии выходит за рамки нашей работы и требует отдельного исследования (и, быть может, корректировки нашей классификации), но тенденция налицо: авторы, лично знавшие Башлачева и хорошо знакомые с его творчеством (Шевчук, Гребенщиков, Кинчев, Дягилева, Машнин, Ревякин и т.д.), многое восприняли из его поэтики (в частности, отношение к идиоме).

Подводим итоги: антитеза «сакральная морфология – профанный синтаксис» является очень важным языковым аспектом поэтики Башлачева. Певец стремится «разрушить» синтаксис, покушаясь на наиболее константные его единицы: слово (посредством создания окказионализмов) и фразеологизм. Идиомы Башлачев «разрушает» несколькими путями, создавая пять типов фразеологизмов: окказиональные, синтаксические, паронимические, контаминированные и количественные. Глубинная причина такой работы с языковыми структурами лежит в мифологической плоскости: поэт пытается вернуть означаемому утраченную связь с означаемым, найти в слове древний сакральный корень, а во фразеологизме – высвободить сакральную энергию, соединяющую его элементы.

3.2. Художественное воплощение Имени Имен в поэзии Башлачева

В предыдущей подглавке мы проанализировали расслоение языка поэзии Башлачева на два уровня – корневой и синтаксический: «Целовало меня Лихо, только надвое разрезало **язык**». Эти антитетические отношения хорошо иллюстрируются словами В. Хлебникова: «И хитроумные Евклиды и Лобачевский не назовут ли одиннадцатью нетленных истин корни русского языка? В словах же увидят следы рабства рождению и смерти, назвав **корни – божьим, слова же – делом рук человеческих**» <выделено нами – В.Г.>²³⁶.

Башлачев, мысля на уровне корней, попытался организовать их особым образом: распределяя их внутри своей мифопоэтической системы в зависимости от значимости (сакральности). Если представить совокупность этих корней как некое «пространство», то к нему применима мысль В.Н. Топорова о пространстве мифологическом: «Локальное распределение значимостей этого пространства таково, что оно подчинено принципу постепенного нарастания сакральной отмеченности объекта по мере движения от периферии к той точке пространства, которая считается его центром»²³⁷. Каждый конкретный протокорень в мифопоэтической системе Башлачева является как бы центром своего

²³⁶ Хлебников В. Курган Святогора // Хлебников В. Творения. – М., 1986. С. 579.

²³⁷ Топоров В.Н. Пространство и текст. С. 256.

небольшого пространства, которое состоит из всех словесных потенций этого протокорня. Иными словами, каждый отдельный (сакральный) корень имеет вокруг себя пространство префиксов и постфиксов, образующих парадигмы слово- и формоизменения. Данные префиксы и постфиксы, являясь периферией, остаются профанированными структурами, лишенными корневой сакральности. Этой сакральности их лишает синтаксис, «распыляя» древний корень посредством конкретных словоупотреблений и словоизменений (ясно, что сочетания звуков на «периферии» могут влиять на дифференциально-семантические признаки корневых звуков: как уподоблять, так и разподоблять, то есть затемнять первоначальный Смысл).

Помимо сердцевины (затемненного древнего корня), сфера состоит из двух неразделимых, взаимопроникающих ярусов, условно назовем их «внутренний» и «периферийный». Вокруг протокорня находится область «повышенной сакральности», куда входят все современные корни. Эта область менее сакральна по сравнению с их общим древним корнем, но более сакральна по сравнению с периферией аффиксов, существующей в контексте синтаксиса. Граница между этими двумя «пространствами» или «кольцами» размыта. То, что является в современном языке корнем, в сознании Башлачева может становиться приставкой и наоборот (подробнее об этом – подглавка 3.4.).

Корень и все его «синтаксические» варианты образуют определенное пространство, которое в творчестве Башлачева можно назвать мотивом или мифологемой. Из всего нами сказанного ранее можно заключить, что каждая данная структура (мотив) создана по сферическому принципу построения. «Сфера», центром которой является один из древних протокорней, вступает во взаимодействие с другими сферами (процесс, которые нами назван «перетеканием» и будет исследован ниже). Такая корреляция создает предпосылки для целостности и непрерывности системы, но, несмотря на это, последнюю все-таки нужно определять как дискретную: «Мифопоэтическая Вселенная не просто широкое, развертывающееся вовне, открытое, свободное (точнее – вольное)

пространство. Это пространство к тому же организовано изнутри в том отношении (по меньшей мере), что оно расчленено, состоит из частей и, следовательно, предполагает две противоположных по смыслу операции, удостоверяющих, однако, единое содержание – составность пространства. Речь идет об операциях членения (анализ) и соединения (синтез)²³⁸. Прерывистость мифопоэтической системы Башлачева обусловлена и тем, что основные ее мотивы взаимопроникают, но не совпадают полностью (да и не могут совпасть). При этом синтаксис в этой системе не только «затемняющая» сила, но и сила отождествляющая (как раз благодаря данному «затемнению»). То есть «перетекание» мотивов осуществляется именно в синтаксическом контексте, если мотивы восходят к разным протокорням. А вот мотивы, восходящие к единому протокорню, такие, как «смерть – смерить», не требуют «перетекания», потому что в сознании поэта они не разделены и являются одним и тем же. Таким образом, певец выстраивает окказиональную систему корневых «переплетений»: «Вторичная моделирующая система художественного типа конструирует свою систему денотатов, которая является не копией, а моделью мира денотатов в общезыковом значении»²³⁹.

Дискретно-синкретические отношения мифопоэтической системы Башлачева хорошо иллюстрируются словами К. Леви-Стросса: «Рост мифа непрерывен в отличие от его структуры, которая остается прерывистой»²⁴⁰. Как мы уже выяснили, башлачевская система дискретна на корневом уровне (состоит из однократных объектов), с другой стороны рост смыслового потенциала этой системы практически бесконечен за счет корреляции («перетекания») мотивов (точнее, их сферической периферии). В виде рисунка наши рассуждения отображены в схеме 3.

²³⁸ Там же. С. 240.

²³⁹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 57.

²⁴⁰ Леви-Строс К. Указ. соч. С. 241.

Тут возникает вопрос: а есть ли у этой системы «сфер» центр? А если есть, то каков он? Анализ всех мотивов, который будет изложен далее, показал, что в этой системе «сфер» можно также обнаружить центр и периферию. Но центр здесь не является каким-то одним конкретным мотивом, он представляет собой сосредоточие наиболее важных мотивов поэтической системы Башлачева, таких как: зерно, огонь, лед, любовь, поэт, Россия, нить. Периферийных мотивов гораздо больше, они находятся в неразрывной связи с центральными мотивами. Таким образом, мы сталкиваемся с антиномией: центр есть, но одновременно его как бы и нет. Здесь интересной нам кажется мысль Э. Кассирера: «как только предпринимали попытки выявления иерархии внутри самих этих <мифологических – В.Г.> мотивов, как только пытались выделить одни из них как действительно первоначальные и противопоставить их другим, более поздним, спор мнений разгорался снова в открытой и самой острой форме»²⁴¹. Таким образом, и для мифологии в целом отсутствие доминанты на уровне мотивов является одной из важнейших закономерностей. Это также подтверждает главный тезис нашей работы о том, что поэтическая система Башлачева строилась во многом по мифологическим принципам.

Если пойти еще дальше, то можно предположить, что поэт искал центр системы, некий единственный корень, из которого выросли все остальные. Этот корень (ядро) и будет самой сакральной точкой, сердцевинной башлачевского мифа. На первый взгляд в качестве такого ядра может быть выдвинута мифология Имя Имен (см. схему 4). Вспомним, как определял миф А.Ф. Лосев в своей работе «Диалектика мифа»: «Миф есть в словах данная чудесная личностная история. Это и есть всё, что я могу сказать о мифе»²⁴². Далее мыслитель, оставив в фокусе внимания лишь две категории «личность» и «слово», сводит их воедино (к категории имени): «Миф есть развернутое магическое имя. И тут мы добрались уже до той простейшей и окончательной сердцевины мифа, дальше

²⁴¹ Кассирер Э. Философия символических форм. С. 29.

²⁴² Лосев А.Ф. Диалектика мифа. С. 195.

которой уже нет ничего и которое дальше неразложимо уже никакими способами. Это – окончательное и последнее ядро мифа...»²⁴³. Если «имя» – ядро мифа, то Имя Имен – ядро ядра? Исходя из этого суждения, можно было бы сделать вывод о том, что Имя Имен – центральное звено башлачевской поэтической системы. Однако выделение, например, мотива зерна в качестве такого ядра не менее правомерно и не менее доказуемо. Мы пытались «представить» несколько основных мотивов в качестве центра, но в итоге отказались от подобной «сверхцентрической» системы, ибо выделение доминанты было бы слишком условным. Но самое главное: мотив, который Башлачев назвал Имя Имен и который видится главным «претендентом» на роль ядра, – лишь условное обозначение, а не внутренняя суть искомого. Поэту так и не удалось соединить все корни в единый мегакорень, который условно был назван Имя Имен; они так и остались в состоянии «распыленности». Поэтому Имя Имен, по сути, единственный «безымянный», безкорневой мотив; он растворен в ядрах всех остальных мотивов (они все выросли из него), а пространством своей периферийной локализации имеет ряд трактовок, которые будут изложены ниже. Таким образом, Имя Имен – это не само сакральное «первослово», а его «дефиниция»; это мотив без ядра (как бы лишенный корня), и поэтому в системе ядерных объектов он не может быть выделен как центр; примерно то же отметил и А.И. Николаев, высказав мнение, что в песне «Имя Имен» «виртуозная знаковая игра, причудливое скрещение мифологем, фольклорных мотивов, словесных клише есть по своей сути лишь **обреченная** <выделено нами – В.Г.> попытка “Я” пробиться к смыслу константной метафоры – к Имени Имен. То, что в Имени Имен есть смысл, для Башлачева самоочевидно. Все остальное может быть перевернуто и переименовано, но оправданным это будет лишь в поиске невыразимого в слове Абсолюта»²⁴⁴. Чтобы явственней представить себе отноше-

²⁴³ Там же. С. 196.

²⁴⁴ Николаев А.И. Словесное и до-словесное в поэзии А. Башлачева. С.207.

ние этого Абсолюта к другим мотивам, рассмотрим его подробнее, проанализировав башлачевскую мифологему Имя Имен.

Первым, кто достаточно подробно исследовал данный мотив, был С.В. Свиридов: «Имя Имен, которое, с одной стороны (по Флоренскому) есть бог, с другой стороны (по Потебне) есть корень, некая историческая комбинация морфем: “некий корень, которым является буддизм, суффиксом у него является ислам, окончанием – христианство, а приставки – идиш, ересь и современный модерн” (РИО). С третьей стороны – принадлежит человеку, чем преодолевается трансцендентность смысла и бога (гностический ответ есть и в имеславческом учении Флоренского, как и во всей русской мысли рубежа веков, и, конечно, в русской революции)»²⁴⁵.

Мы попробовали несколько расширить и дополнить эту систему значений мифологемы рядом трактовок, которых оказалось восемь. Причем главным, на наш взгляд, является следующая: **Имя Имен – имя Христа (новозаветная трактовка)**. С ее рассмотрения мы и начнем.

Итак, вернемся, к цитате из интервью Башлачева о сущности Имени Имен: «Существует Имя Имен... Это Имя Имен можно представить как некий корень, которым является буддизм, суффиксом у него является ислам, окончанием – христианство, а приставки – идиш, ересь и современный модерн»²⁴⁶. «Расслоение» Имени Имен как имени (или внутренней сути?) Христа вполне укладывается в единую канву, заданную вышеприведенной цитатой из интервью Башлачева: образ Иисуса можно рассмотреть на пантеософском уровне, ведь не только для христиан, но и для мусульман Сын Человеческий – один из великих пророков. Также существует мнение, что «темные пятна» в биографии Христа приходятся на то время, когда Иисус «стажировался» на Тибете у местных лам, так что и в буддизме Галилеянин в принципе тоже «свой человек». Да и в «ереси» и модерне образ Христа достаточно растиражирован посредством

²⁴⁵ Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год. С. 60.

²⁴⁶ Башлачев А.Н. Интервью РИО.

всевозможных современных апокрифов²⁴⁷. Таким образом, высказывание Башлачева может относиться и исключительно к Спасителю.

Прозрачны в тексте песни «Имя Имен» и евангельские реминисценции, отсылающие именно к Иисусу (а в частности, к Его рождению):

- в первом вопле признаешь ли ты, повитуха?
- опять запевае звезда...
- сбитые с толку волхвы...
- Вольный ветер на красных углях ворожит Рождество.
- юная девица Маша...

Если по тексту Башлачева искусственно восстановить библейский сюжет (на основе данных выше реминисценций и аллюзий), то получится следующее: вначале рождается некий сверхчеловек («особость» которого должна «признать повитуха»), в это же время в небе появляется («запевае») звезда, а «сбитые с толку волхвы» пытаются отыскать место рождения пророка (то ли не заметив путеводной звезды, то ли она им показала неправильный путь). «Особость» этого рождения подчеркивается и лексемой «Рождество» (то есть опять возвращаемся к мысли о сверх- (или бого-) человеке). Появление в тексте непорочной девы «девицы Маши» опять же отсылает к известному библейскому сюжету.

Второй смысловой пласт произведения – образ России:

²⁴⁷ Под определением «современный модерн» Башлачев скрывал, вероятно, рок-поэзию (а может быть, и шире – нарождающуюся литературу безвременья, литературу «слома эпохи»). Тогда под «ересью» можно вполне понимать любую тоталитарную идеологию (вспомним концепцию песни «Абсолютный вахтер»), в т.ч. советскую идеологию квазирелигиозного типа, где Ленин – глава божественного пантеона, а Бог и Христос – объекты необходимых нападок (известно, что тоталитарное общество не может существовать без «образа врага»). Так или иначе, Христос – является одной из важнейших частей общекультурного претекста для огромного числа произведений искусства (в том числе и атеистических).

- Велика ты, Россия...
- Сено в стогу.
Вольный ветер на красных углях ворожит Рождество.
Кровь на снегу -
Земляника в январском лукошке (пейзаж зимний, вполне соотносимый с русским (сено, снег)).
- Печь, лучина, самовар, пуховый платок (вспомним известную советскую песню «Оренбургский пуховый платок»), колокола, купола, иконы... всё это – приметы (или клише) русского бытия.

Особенно интересна метафора «пухового платка». Вспомним блоковский «мгновенный взор из-под платка», то есть Россия = женщина = платок. А также башлачевскую «Егоркину былину», где Русь предстает в образе цыганки, на плечи которой наброшена «расписная шаль» (цыганка – шаль: своеобразная синекдоха), притом, что художественное пространство былины сужается (и одновременно расширяется) до узора на России-шали:

Всё, как есть, на ней гладко вышито,
Гладко вышито мелким крестиком:
Как сидит Егор в светлом тереме...

Таким образом, «белый пуховый платок» в тексте «Имени Имен», вероятно, является символом России. Русская тема реализуется и при помощи фольклорно-исторических реминисценций. Фольклорные:

- Игра с идиомами («Лихом в омут глядит битый век на мечях»²⁴⁸, «с легкой дуги», «вкривь да врозь», «золотую горящую шапку», «как с гуся беда», «запрягает, да не торопясь, не спеша», «заварена каша»).

²⁴⁸ Если в следующих примерах идиоматическая игра прозрачна, то здесь она «затемнена» и требует небольшой дешифровки: выражение «битый час» гиперболизируется до уровня «битый век» и сталкивается с прямым значением слова «бить», которое реализуется при помощи лексемы «меч».

- Сказочно-былинные сюжеты в сочетании с пушкинскими аллюзиями, бытующими в народном сознании уже вполне на уровне фольклора (мифологема «Лихо», «бой с головой затевает еще один витязь», «разбито корыто», «потекло по усам», да и «былинка» может быть рассмотрена как маленькая былина).

Исторические:

- Знаменитая фраза политука Ключкова, модифицированная Башлачевым: «Велика ты, Россия, да наступать некуда».
- Обращение ко времени крещения Руси (огнем и мечом): «Ох, смотри, Красно Солнышко врежет по почкам! Имя Имен запрягает, да не торопясь, не спеша...» Понятно, что князь Владимир – основная контекстуальная семантика мотива, хотя отрицать дополнительное значение (а именно: Солнышко = конь (как в «Ванюше», где персонаж водит «Солнышко на золотой уздечке»)) тоже не стоит.

Третий аспект – временные отношения (напомним, что в художественном тексте, по Ю.М. Лотману, «смысл получает противопоставление грамматических времен»²⁴⁹). Подобное противопоставление находим и в анализируемом тексте. Настоящее грамматическое (в сопряжении с прошлым постоянным) – первый временной пласт песни. Данные времена реализованы с явно негативной коннотацией, то есть (если сказать «просто») сейчас, как и раньше, мир погружен в хаос. Докажем:

- Мутим воду в речах...
- Врем испокон...
- Лихом глядит битый век...
- Бой с головой затевает еще один витязь...
- Имя Имен ищут сбитые с толку волхвы...

²⁴⁹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 164.

«Мутим воду», «врем», «лихом», «бой с головой», «сбитые с толку» – все эти слова и сочетания действительно содержат негативные коннотации, связанные с утратой истинных, космических ориентиров. А все глаголы в этих примерах можно отнести к настоящему «всевременному», «всегдашнему».

Глаголы прош. вр.

- Не ловилось ни брюха, ни духа...
- Разгулялся пожар-самовар, да заварена²⁵⁰ каша²⁵¹...
- Болела душа...

Причастия прош. вр.

- Разбито корыто...
- Битый век...
- Сбитые с толку волхвы²⁵²...
- То, что до срока зарыто (предположительно речь идет о зарытой Истине).

Коннотация и в прошлом времени негативна, события как бы находятся в области хаоса. Таким образом, мы видим странную картину: хаотическое, профанное сопряжено с настоящим постоянным, а также прошлым и реализовано на «почве» России. Где же образы области космоса? Они – в будущем, они – с Христом. Парадокс состоит в том, что наша страна (которая младше Иисуса на

²⁵⁰ Данное причастие оставлено в глаголах, чтобы не разрывать цитату.

²⁵¹ Заваренная каша у Башлачева – символ смуты, лихолетья (например, в «Егоркиной былине» Смерть (Снежна бабушка) просит Егора тоже «заварить кашу»).

²⁵² Не случайно, видимо, то, что три причастия прошедшего времени в тексте однокоренные (образованы от корня «бить»), и все три в смысловом плане являются устойчивыми сочетаниями: «разбито корыто», «битый час» (век), «сбитые с толку». Таким образом, Башлачев как бы «вспоминает» о хаосе распадающегося мира, поэтически воссоздает процесс крушения старой «соломенной» веры.

тысячу лет) в тексте оказывается значительно старше Христа. Итак, Русь предшествует Рождеству Спасителя? Как решить эту загадку?

Время настоящее «начинательное» и будущее – второй временнОй пласт песни, здесь мы уже ближе к области космоса. Первую надежду на возрождение дает звезда: «Вроде ни зги. Да только с легкой дуги в небе синем опять и опять **запева**ет звезда». Да и «верная стежка-дорожка» уже постепенно «обретается». Таким образом, настоящее «начинательное» является толчком к будущему, становясь «мостиком» от начала действия к его результату. Итак, примеры времени будущего (сопряженного с мотивом рождения Христа, Страшным судом и катарсической болью обновления мира):

- Небо в поклон обратим тебе, юная девица Маша...
- Станут Страшным судом... судить зеркала...
- Имя Имен вырвет с корнем...
- Бросит боль да былинку...
- Красно Солнышко врежет...
- Имя Имен... продраит...
- Разом пойдем...
- Имя Имен прозвенит...

Повелительное наклонение тоже семантически обращено в будущее:

- Перекрести нас из проруби да в кипяток...
- Да сходил бы ты по воду, мил человек...

Важны для понимания общего смысла произведения и антитетические отношения внутри системы художественных мотивов. Матрично-смысловая структура текста зиждется на мифологической антитезе: земля – небо. С этой крупной структурой сопрягаются более мелкие, то есть все оппозиции «Имени Имен» прямо или косвенно апеллируют к основному противопоставлению зем-

ли и неба. Если ближе к тексту: «**Небо** в поклон до **земли** обратим тебе, юная девица Маша!»

Еще пример: «Луч – не лучина на белый пуховый платок» (противопоставление: луч – свет звезды, сильный, яркий, небесный; лучина – свет земного огня, слабый, тусклый).

Более сложно в песне реализовано противопоставление: «вода земная – вода небесная». Сравним первые фразы произведения с последними. Вначале появляются строки: «мутим воду», «не ловилось ни брюха, ни духа», «лихом в омут глядит». Вода мутная, грязная, в ней нет жизни, только омуты (и понятно, кто в подобном «тихом» месте водится): «У Башлачева, когда он изображает пошлый, бессакральный мир, глубины нет, вода мелкая (“Мы легли на мели”), мутная или грязная (“Ржавая вода”, “Рыбный день”), в нее нельзя углубляться, а можно только барахтаться в ней; иногда это что-то вроде аквариума, профанного водоема (ночной горшок)»²⁵³. Итак, здесь можно говорить о воде земной. А теперь вспомним, чем завершается песня «Имя Имен»: «Потекло по усам. Шире рот!²⁵⁴», то есть лирический субъект хочет как можно больше испить воды (вряд ли бы он так жаждал воды грязной, «земной»). Значит, в данном случае вода действительно небесного происхождения. Подтверждают это и следующие строки: «пала роса, да сходил бы ты по воду, мил Человек» (лексема «роса» явно имеет сему «чистая»); «прозвенит золотыми ключами» («ключ» также имеет сему «чистый»)²⁵⁵. Здесь же можно вспомнить башлачевский Дождь (как пример воды небесной): «Всё ходили грязные, // оттого сделались похожими, // А под Дождем снова станем разными», как мы видим, он несет очищение и обновление, смывает грязь (земную).

²⁵³ Свиридов С.В. Поэзия А. Башлачева: 1983 – 1984. С. 171.

²⁵⁴ «Шире рот!» еще можно рассмотреть как выражение, эквивалентное «Громче песню (крик)!»

²⁵⁵ Здесь же можно вспомнить об общей для многих мифологий бинарной оппозиции: вода мертвая – вода живая.

Два полюса: земное – небесное (теперешнее царство Земное и будущее царствие Небесное) разведены и посредством оппозиции Россия (земля) – Христос (небо). «Ни брюха, ни духа» – здесь противопоставление прозрачно: бренное земное тело – вечная небесная душа. К тому же нельзя забывать, что антитеза «настоящее – будущее» (об этом речь шла выше) отсылает нас к мотивам «Россия – Христос», оппозиционирующим именно на временном уровне как старое и новое.

Таким образом, всё стихотворение – гигантская многоаспектная антитеза²⁵⁶ (реализованная уже не так прямолинейно, как это было в раннем творчестве Башлачева (вспомним «Палату №6»)). Однако подобное видение структуры произведения – лишь одно из возможных прочтений антитетических отношений внутри текста, «подчиненное» оппозиции Россия – Христос (тогда как оппозиции «Имени Имен» можно рассмотреть и под иным углом зрения, смысл произведения многомерен, но нам интересны выводы, сопряженные непосредственно с Христом).

И еще здесь хочется отметить: между полюсами двоимирия (настоящее – будущее, реальное – ирреальное (идеальное), «брюхо» – «дух») есть граница, черта, разделяющая две мифических эпохи (или пространства). И чтобы отыскать свою «верную стежку-дорожку» к миру сакральному, обновленному достаточно сделать «шаг из межи» (процитированный отрывок свидетельствует о том, что уже нарушена пространственно-временная герметичность между реальностями: шаг сделан).

²⁵⁶ Здесь не учтены еще бинарные оппозиции: горячее – холодное («из проруби да в кипяток»), длительное – краткое («век – да ни вечер»), мужское – женское (Христос – Россия), которые тоже вполне «привязываются» к оппозиции «земля – небо». Интересно и обращение Башлачева к одной из ключевых лингвистических антиномий: язык – речь («так чего ж мы, смешав языки, мутим воду в речах»).

Со-противопоставление «земля – небо» в контексте всего вышеизложенного может быть дополнена еще двумя звеньями: вода и огонь²⁵⁷. Вот поэтические воплощения четырех стихий «Имени Имен»:

Земля:

- небо в поклон до земли...
- вырвет с корнем всё то, что до срока зарыто (видимо, в земле).
- продаит с песочком...
- теплая пашня.

Вода:

- Мутим воду в речах...
- Из проруби да в кипяток...
- Как с гуся беда...
- Золотые ключи...
- Пала роса...
- Сходил бы ты по воду...

Огонь:

- Ветер на красных углях...
- Пожар-самовар...
- Луч – не лучина...
- Горящая шапка...

Воздух:

- В небе синем...

²⁵⁷ Четыре стихии – мотивы сквозные для творчества Башлачева. Вспомнить хотя бы песню «Спроси звезда»: «С земли, по воде, сквозь огонь, в небеса – звон».

- Вольный ветер...
- Небо в поклон...
- Взято ветром...

Теперь, на основе выводов, сделанных ранее, мы можем обратиться собственно к композиции произведения. На мотивно-временном уровне она двучастна: мотив России – мотив Христа (о системе противопоставлений мы уже сказали). Но в этой двучастности скрыта потенциальная цикличность (трехчастность)²⁵⁸: ПротоХристос (далекое прошлое) – Россия (настоящее) – Новый Христос (будущее). Причем о ПротоХристе не упоминается именно потому, что Он уже давно забыт. А между тем Его потенциальное наличие в тексте очевидно: раз существуют в художественном пространстве купола, колокола, иконы, значит, когда-то был и ПротоХристос, от которого всё это и пошло. Что же получается? Мотив Иисуса бинарен: с одной стороны забытый «старый» Спаситель, с другой – новый (о котором говорится в будущем времени). Итак, композиция «Имени Имен» условно-кольцевая (или центробежная), замыкающаяся Христом. Причем как «старый» Иисус, так и «новый» относятся к области космоса, а между ними лежит «всегдашняя» область Хаоса.

При анализе мотива «вода» также выявляется скрытая замкнутость композиции: вода земная (первые строки) – вода небесная (последние строки)²⁵⁹. То есть к этой субстанции мы возвращаемся снова (в конце песни), но на более высоком витке. Замыкает композицию и мотив крика: «в первом вопле признаешь ли ты, повитуха» – «шире рот!».

²⁵⁸ И здесь мы снова сталкиваемся с «принципом спирали», сквозным для поэтики Башлачева.

²⁵⁹ Для Башлачева не характерны амбивалентные мотивы, вода в данном случае редкий пример противопоставленности «профанное – сакральное» внутри одного мотива. Пожалуй, еще только греющий и обжигающий огонь обладает в зависимости от контекста позитивной либо негативной коннотацией.

И последний мотив, подтверждающий тезис о том, что произведение построено по кольцевому принципу. Этот мотив – Вавилон. В первых строках мы видим прямую библейскую цитату: «смешав языки»²⁶⁰, отсылающую нас к истории разрушения Богом Вавилонской башни. И в последних – «всей гурьбою на башню!» – тот же миф. Интересно здесь опять-таки выйти на временной уровень. Как известно из Библии, Вавилон и башню начали возводить сразу же после всемирного потопа. А у Башлачева «пала роса», уже когда башня была построена (по крайней мере, частично). Таким образом, библейская история хронологически перекодирована, перевернута, художественное пространство «Имени Имен» становится своеобразным «временным зазеркалем», где мифические события меняются местами (вспомним также, что Русь у Башлачева предшествует Христу). Иными словами, поэт пытается предсказать будущее, потому что он знает прошлое. То есть привычная для христианской традиции линейность истории у Башлачева подчиняется языческой кольцевой «замкнутости» (вспомним, постоянный диалог христианства и язычества в творчестве рок-поэта: «Рок-н-ролл – славное язычество»)²⁶¹.

Соотнесение России и Христа (Русь соотносится у Башлачева с настоящим, а Иисус – с будущим) означает, что поэт, возможно, предвидел следующее рождение Спасителя именно в России²⁶². Отсюда и крещение в проруби, и

²⁶⁰ «Смешав языки», то есть «потеряв первоязык (праязык)». Здесь некая параллель с забытым ПротоХристом: старые истины утрачены и нуждаются в обновлении. Желанием постичь первоисточники, магический праязык (или создать новый) у Башлачева, видимо, вызвано стремление «играть» с древними корнями.

²⁶¹ И здесь мы снова сталкиваемся с мифологическими инверсиями, характерными для поэтики Башлачева.

²⁶² «Очень интересны два стихотворения, в которых контаминируются различные типы речевых отсылок – “Имя Имен” и “Мельница”, повествующие о рождении и смерти Спасителя. В тексте “Имя Имен” аллюзия на христианский текст вводится через аллюзию на стихотворение Б. Пастернака “Рождественская звезда”. В пастернаковом тексте Рождество перенесено в зимнюю Россию («Вдали было поле в снегу и *погост*, / Ограды, надгробья, / *Оглобля* в сугробе / И небо над кладбищем, полное звезд». Палий О. Указ. соч. С. 70.

кровь на снегу, и заблудившиеся в бескрайних просторах Руси волхвы. Разумеется, смысл произведения многомерен и не может быть исчерпан только темой Второго Пришествия (однако эта тема представляется одной из важнейших). Тем более, что как нами было доказано раньше, мифологическое время у Башлачева потенциально содержит возможность повторения уже произошедшего события: «Лежащие в основе миропорядка “первые” события не переходят в призрачное бытие воспоминаний – они существуют в своей реальности вечно. Каждое новое событие такого рода не есть нечто отдельное от “первого” его прообраза – оно лишь представляет собой обновление и рост этого вечного “столбового” события. Каждое убийство братом брата не представляет собой какого-либо нового и отдельного поступка, а является лишь обновлением каинова греха, который сам по себе вечен»²⁶³. Таким образом, рождение Христа две тысячи лет назад есть лишь одно из Его воплощений. Почему же вскоре должен вернуться в мир Мессия? Башлачев в своих стихах очень часто дает ответ на этот вопрос: потому что «наша правда проста, но ей не хватит креста», потому что «куполам не накинуть на Имя Имен золотую горящую шапку». Старое учение («соломенная вера») дискредитировала себя, «батюшка Царь-колокол расколот», поэт-колокольчик оказался «выше храма». В таких условиях поэт вынужден «ломать печать», разрушить храм старой веры. Словом, «истина рождается как еретик <древние катакомбные бунтари-христиане – В.Г.>, а умирает как предрассудок <погрязшие в роскоши «служители культа» – В.Г.>»²⁶⁴. Чем же должно ознаменоваться Второе пришествие? Разумеется, Страшным судом (у исследователей стало уже «общим местом» говорить об эсхатологичности поэзии Башлачева²⁶⁵). Об этом следующий отрывок:

²⁶³ Лотман Ю.М. «Звонячи в прадѣдную славу» // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х т.т. Т. II. – Таллинн, 1992. С. 108.

²⁶⁴ Башлачев А.Н. Интервью, данное А. Шипенко и Б. Юханову, Москва, 1986 год.

²⁶⁵ Например: «главными поэтическими темами Башлачева являются предчувствие Апокалипсиса и призыв новой «горячей» веры взамен обветшалой «холодной». Свиридов С.В. Имя Имен: концепция слова в поэзии А. Башлачева.

Вместо икон
станут Страшным судом – по себе – нас судить зеркала.
Имя Имен
вырвет с корнем все то, что до срока зарыто.
В сито времен
бросит боль да былинку, чтоб истиной к сроку взошла.

В этом контексте и звезда «в небе синем» больше напоминает Полюнь, нежели Вифлеемское светило. Новое солнце даст свет Познания «слепым грачам» («слепой орде»), тем, кто так и не смог «продрать колтун на ресницах»: «**Вроде ни зги**, да только с легкой дуги ... запева**ет звезда**». После чего можно будет «напиться и умыться» влагой-истиной, ведь благодаря жаркому светилу растает «замерзшая в колодцах вода»:

Эх, потекло по усам! Шире рот!
Да вдруг не хватит на бедный мой век?
Имя Имен прозвенит золотыми ключами...
Шабаш! Всей гурьбою на башню!
Пала роса.
Да сходил бы ты по воду²⁶⁶, мил человек!

Причем мотив «золотых ключей» троичен: с одной стороны – это «ключи от тайн», с другой – от рая в руках привратника Петра, с третьей – источник воды-истины, текущей по усам лирического субъекта (а ведь ус, волос, нить у Башлачева обозначают определенный носитель информации: «Намотай на ус,

²⁶⁶ К эсхатологичности концовки: «сходил бы ты по воду» можно еще прочитать, как «сходил бы ты по воде». А «хождение» по воде или по воздуху у Башлачева, как мы уже отмечали, связано со смертью: «не плачьте, когда семь кругов беспокойного лада пойдут по воде над прекрасной шальной головой», «не важно, когда семь кругов беспокойного лада позво-

на волос»). Словом, Страшный суд даст некое высшее Знание, которое «выпадет росой». А за ней «придет Вода»? Уж не очищающего ли всемирного потопа просит лирический субъект у Христа в последней строке²⁶⁷?

Главные выводы: вполне доказуем тезис о том, что Имя Имен – это имя Христа. Структура произведения «Имя Имен» антитетична: прошлое и настоящее связаны с образом России (область хаоса), будущее – с образом Христа (область космоса). Следовательно, песня может быть рассмотрена как предсказание Второго пришествия, которое произойдет в России. Старые религии «перезрели», Башлачев ждет глобального духовного обновления мира, связанного с новым Спасителем. Песня «Имя Имен» построена по кольцевому принципу, цикличность (свидетельствующая о замкнутости пространственно-временного континуума) реализована в основном на уровне художественных мотивов. Текст изобилует общекультурными и христианскими мифологемами (образующими бинарные оппозиции), на основе которых и выстраивается художественная ткань произведения.

Из вышеизложенного вытекает, что Имя Имен вполне можно сузить до поэтического именованного Христа. Однако такой персонификационный подход является трактовкой, не исчерпывающей всех остальных значений мифологеми; этот Абсолют (Имя Имен) можно назвать словами А.Ф. Лосева «универсальное имя перво-сущность»²⁶⁸. Данное понятие может быть рассмотрено как нечто безличное, так и нечто персонифицированное.

Имя Имен – это первокорень, из которого появились все остальные корни языка (языковая трактовка). Далее можно вспомнить концепцию, вы-

лят идти, наконец, не касаясь земли», («На жизнь поэтов»); «Вот кто-то ступил по воде... значит, тоже пойдем, перекурим, споем и приступим» («Перекур»).

²⁶⁷ В самом деле: призыв «Шабаш! Всей гурьбою на башню!» может означать: «спасайтесь! Идет Вода!» (что подтверждается и дальнейшим ходом текста: «Пала роса»). Причем роса – это только первый «звоночек» чего-то надвигающегося (потопа? Апокалипсиса? Смерти?). Кстати, в «Вечном посте» подобным «звоночком» становится «первый Гром».

²⁶⁸ Лосев А.Ф. Философия имени.

сказанную ранее, где Имя Имен было представлено как некое условное наименование первого корня, предъязыкового истока всех остальных слов. Как нельзя лучше такая трактовка доказывается, если мы анализируем песню с позиции мифическо-этимологического подхода: «Только в мифе я начинаю знать другое как себя, и тогда мое слово – магично. Я знаю другое как себя и могу им управлять и пользоваться. Только такое слово, мифически-магическое имя, есть полное пребывание сущности в ином, и только такое слово есть вершина всех прочих слов»²⁶⁹. Такой переход к «мифически-магическим именам» рассмотрел С.В. Свиридов в уже неоднократно нами цитируемой статье «Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год»: «Рациональный сюжет не в силах выразить мифологический и мистический смысл»²⁷⁰. И так, второй важнейшей трактовкой мифологемы становится универсальное, невыразимое первослово (первокорень). Иными словами: «Нет ведь... ничего иного, кроме единой и нераздельной, абсолютной единичности, универсального имени перво-сущности. Имя не разбито, не оскорблено, не ослаблено со стороны иного. Имя не затемнено, не забыто, не уничтожено, не хулится материей. <Как тут не вспомнить: «Имя Имен не урвешь, не заманишь, не съешь, не ухватишь в охапку». – В.Г.> Имя перво-сущности сияет во всей своей нетронутости предвечного света в инобытийной своей мощности, преодолевшей тьму меона»²⁷¹.

Имя Имен – библейское Слово (ветхозаветная трактовка). Но это имя «перво-сущности» может быть тем Словом, которое «было вначале» и которое «было Бог». Такая трактовка не слишком отличается от предыдущей, единственное, она больше относится к теософии, чем к этимологии и «мифологической лингвистике». Эта версия близка, например, С.В. Свиридову: «...по своему воплощен в поэтике Башлачева и главный тезис имеславия: Имя Божие есть Сам Бог. Напомним, что именно ради этой мысли Флоренский ниспровер-

²⁶⁹ Там же. С. 56.

²⁷⁰ Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год. С. 58.

²⁷¹ Лосев А.Ф. Философия имени. С. 29.

гает рациональную теорию знака и развивает собственную дерзкую лингвистическую концепцию. Течение мыслей философа устремлено к желанному итогу: самые емкие слова – имена, а величайшее, абсолютное и инвариантное из них – Имя Божие. Флоренский был богословом, христианином, и поэтому не нуждался в поиске наименования для этого сверхслова. Но, попробуем предположить, если бы нуждался, то как бы мог назвать его? Конечно, Имя Имен»²⁷². Однако мы не считаем такую трактовку основной. И главным фактором, который говорит не в пользу этой версии, – строки самой песни: «Имя Имен. Сам Господь верит только в него». Господь верит, видимо, не в свое имя (такой эгоизм был бы весьма странным), а верит он во что-то наиболее близкое себе, но не равное себе (здесь же можно вспомнить весь массив доказательств в пользу версии, связанной, например, с рождением Христа – вряд ли Бог-отец «родил» бы самого себя во чреве девы Марии («девицы Маши»), «поменявшись местами» с Иисусом).

Имя Имен – синтетическая религия (пантеософская трактовка). В христианской теософии существует ряд «проблемных мест». Одним из них нам видится тот факт, что первыми поклониться новому «Царю иудейскому» пришли «волхвы с Востока». Известно, что волхв – это даже не фарисей (приверженец чтимого и христианами «Ветхого Завета»), волхв – это язычник. Получается определенная «нестыковка»: Спасителю первыми поклонились язычники? Как это объяснить?

С развитием человеческой цивилизации «развивается» и образ Бога (богов). На смену примитивным и жестоким языческим культам приходит догматический и жесткий «Ветхий Завет», за ним – прогрессивный «Новый». Таким образом, язычество – закономерный и обязательный этап развития религиозного сознания человека (своеобразное духовное «младенчество» человеческой формации). Поэтому христианство терпимо относится к «преодоленному» язычеству. Вспомним, например, один случай из древнерусской истории. Князь

²⁷² Свиридов С.В. Имя Имен: концепция слова в поэзии А. Башлачева. С. 65.

Владимир (в будущем «Красное Солнышко») убил полоцкого князя Рогволода и насильственно взял в жены его дочь Рогнеду. Древние летописцы, повествуя об этом событии, прощают Владимиру убийство и насилие, аргументируя это тем, что князь, мол, тогда еще был язычником. Словом, человечество (как и отдельный человек) в своем духовном развитии проходит ряд этапов, «возрастов». И, по Башлачеву, ни один из этих возрастов не является временем греха и «мракобесия» (вспомним фразу из «Времени колокольчиков»: «рок-н-ролл – славное язычество»). Исходя из этой мысли, можно предположить, что и христианство – не конечная точка развития организма по имени «человечество». Быть может, за этой религией придет еще одна, новая, синтетическая, корнем которой станет буддизм, суффиксом – ислам и т.д. Этот вывод очень важен для раскрытия сути мифологемы Имя Имен в творчестве Башлачева, так как поэт рассматривал христианство (да и остальные мировые религии) в их динамике, а не как набор косных, неизменных догм. Поэт, возможно, хотел привести к общему знаменателю весь духовный опыт человечества, свести его к одной универсальной «формуле» – Имени Имен, поэтому «он <Башлачев – В.Г.> не боялся соединять, казалось бы, несоединимое. В одной строфе соседствуют у него “батюшка Царь-колокол” с “биг-битом, блюзом и рок-н-роллом”; то и другое околдовывает поэта и его слушателя, благодаря Божьему дару слова»²⁷³. Да и вообще объединение религий, их столкновение и сопоставление стало одним из важных аспектов русского рока.

Имя Имен – знак апокалипсиса (эсхатологическая трактовка). Эта версия смыкается с первой версией, где Имя Имен – это имя Христа во время Второго Пришествия (или, по крайней мере, указание на это имя). То, что Имя Имен – символ апокалипсиса, свидетельствуют мифологемы и сюжеты, явно отсылающие нас к известным библейским мифам: это и «смещение языков», и Вавилонская башня, и фраза «пала роса», возможно, намекающая на Всемирный потоп. Здесь же можно провести параллель с песней «Вечный пост» (то,

²⁷³ Житинский А. Семь кругов беспокойного лада // Башлачев А. Посошок. Л., 1990. С. 5.

что они составляют с «Именем Имен» микроцикл мы доказывали в первой главе). Обе песни заканчиваются мотивом выпадения влаги, водными мотивами (Дождь, ключи, родник), и мотивами, связанными с ними в смысловом отношении (первый Гром как предвестник Дождя). Еще одним свидетельством эсхатологичности Имени Имен являются инверсии и искажения библейских мифологем, встречающиеся в тексте песни. Например, «сбитые с толку волхвы» безрезультатно ищут Имя Имен, путеводная звезда горит «в небе синем» (а не ночью), место действия – явно зимний (не вифлеемский) пейзаж, в неожиданной («русской») трактовке дано и имя девы Марии («девица Маша»). Также эсхатологичны следующие строки песни: «Вместо икон // станут страшным судом по себе нас судить зеркала. // Имя Имен // вырвет с корнем всё то, что до срока зарыто». Эсхатологичность творчества Башлачева неоднократно отмечал и С.В. Свиридов, и С.С. Шаулов: «миф Башлачева действительно эсхатологичен»²⁷⁴, и некоторые другие исследователи.

Можно найти и еще ряд версий, которые будут являться «периферийными»: это версия о том, **что Имя Имен – это имя не божества, а имя какого-то конкретного человека** (пусть и обладающего сверхъестественными способностями). Таким человеком в творчестве Башлачева является **поэт**, поэт-воин, поэт-шаман. Так что Имя Имен может быть именем Поэта Поэтов. Вспомним цитату из песни «На жизнь поэтов»: «Поэты в миру оставляют великое имя». Уж не «аналог» ли Имени Имен?

Русские фольклорно-литературные, этнографические аллюзии и клише придают Имени Имен конкретно-национальное наполнение. Можно выдвинуть гипотезу, что **Имя Имен – воплощение русского духа, русской идеи, имя какого-то русского богатыря или святого, обобщенно олицетворяющего образ русского народа**: «Имя Имен национально (хоть одновременно и наднационально): крестительницей от его лица выступает “девица Маша” – не то “ру-

²⁷⁴ Шаулов С.С. «Вечный пост» Александра Башлачева. Опыт истолкования поэтического мифа // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000. С. 78.

сифицированная” Дева Мария, не то хлыстовская “богородица”, не то сама Россия в женственном образе»²⁷⁵.

Таким образом, мы можем сделать краткие выводы относительно сущности мифологемы «Имя Имен». Самым важным аспектом при ее рассмотрении оказались принципы исследования: важно, с какой стороны мы подходим к Имени Имен. Рассматривая его как нечто антропоморфное, персонифицируя его, мы должны признать, что в этом контексте Имя Имен ближе всего к Христу или даже равно ему (1. новозаветная трактовка). Если же рассмотреть Имя Имен неперсонифицированно, то спектр интерпретаций несколько расширяется: Имя Имен – это первый корень, «прародитель» всех остальных корней и слов (2. языковая трактовка); или же Имя Имен – это первосущность мира, то Слово, которое «было вначале», имя Бога (3. ветхозаветная трактовка); Или же Имя Имен – это некая всечеловеческая метарелигия, объединяющая все течения в религии, философии, искусстве и т.д. (4. пантеософская трактовка). С уверенностью можно сказать, что и эти общие интерпретации не исчерпывают сущности мифологемы. Мотив Апокалипсиса и Второго Пришествия придает Имени Имен эсхатологическое «звучание» (5.); вспомнив русские аллюзии в тексте, можно представить мифологему как некую русскую национальную идею, утраченную, но не забытую (вообще «русскость» – важнейший аспект творчества Башлачева (6.)); также Имя Имен может быть именем некоего мифического Поэта, прапоэта (такая интерпретация вполне соотносится с башлачевским пониманием поэта как человека, равного Иисусу (7.)). Три вышеизложенных трактовки (5, 6, 7), несомненно, являются периферийными, однако они глубже раскрывают сущность того невыразимого Абсолюта, который Башлачев и назвал Имя Имен.

Итак, выбрать единственно верную интерпретацию Имени Имен нам видится задачей практически неразрешимой, причем неразрешимой, возможно, и для самого поэта. Более того, мы не можем даже определить: антропоморфна

²⁷⁵ Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год. С. 68.

данная мифологема или нет. Такое затруднение можно объяснить спецификой башлачевского мифопоэтического мира, где практически неразличимы живое и мертвое, объекты и субъекты (граница между ними размыта).

С уверенностью можно сказать только одно: Имя Имен не принадлежит ни прошлому и ни будущему, это мифическая сила, существующая вне времени (точнее, независимо от него), это не вера в Бога, это вера самого Бога: «Имя Имен. Сам господь верит только в него». А, как известно, то, во что мы верим, то, чему поклоняемся, стоит над нами. Как тут не вспомнить категорию Дао из знаменитого философского произведения Лао Цзы «Дао Де Цзин»: «Я не знаю, чье оно <Дао – В.Г.> порождение, (я лишь знаю, что) оно предшествует небесному владыке»²⁷⁶ (версия 8.).

Итак, в предыдущих подглавках мы исследовали структуру башлачевского мотива, придя к выводу, что он состоит из древнего протокорня и современной аффиксальной «периферии», существующей в области синтаксиса. Также мы отметили, что все мотивы организованы в особую условно ацентричную систему, где их корреляция («перетекание») осуществляется именно в пространстве данной синтаксической «периферии». В следующей подглавке мы рассмотрим механизмы данного «перетекания», установим наиболее жесткие связи между основными мотивами башлачевской мифопоэтики.

²⁷⁶ Лао Цзы. Дао дэ цзин (пер. Ян Хин-шуна). Глава 4 // Древнекитайская философия: Собрание текстов в 2-х тт. – Т. 1. – М., 1972. С. 115-138.

3.3. Способы организации мотивной структуры в профанном синтаксическом пространстве мифопоэтической системы Башлачева

Прежде чем обращаться к феномену мотивного «перетекания», мы должны определиться с тем, что же такое мотив в поэтической системе Башлачева. И хотя мы будем опираться на определение, данное А.П. Чудаковым (см. сноску 163), всё-таки сделаем несколько «поправок» на специфику мотива, существующего в контексте башлачевской мифопоэтической системы. Итак, мотив (а точнее – его синтаксическая периферия) – это для Башлачева структура профанная, неспособная выразить сакральный, корневой смысл. Поэтому мотив у рок-поэта не равен общемифологическому представлению о мотиве. Неравен он еще и потому, что мотивы у Башлачева можно назвать символами (и такое терминологическое сближение требует некоторых комментариев).

В символизме есть установка на неисчерпаемость символа, у Башлачева же символ в чем-то схож с аллегорией. Если рассмотреть отношение символа и аллегории, то можно заметить, что символ соотносится с бесконечным множеством («окно в бесконечность»), а аллегория – как правило, с единичностью. Правда, в башлачевских «аллегорических» структурах между мистическим означаемым и означающим лежит своеобразный фильтр, «сито», проходя через которое, означаемое распадается на своеобразный спектр возможных трактовок, каждая из которых является лишь одной из граней Истины. Этим «ситом» является поэт (или его талант: «талант – способ перевода»). То есть пробиться к

сакральному «денотату» (к его первозданной сущности) практически невозможно, его можно только «переложить» на доступный нам язык, безусловно, погрешив при этом против высшей Истины: «проблема содержания есть всегда проблема перекодировки»²⁷⁷. Поэтому мотив у Башлачева претендует лишь на описательность, дефинитивность. А непосредственное выражение сакрального, как мы выяснили ранее, в мифопоэтической системе Башлачева скрыто в корнях. То есть протокорень – структура жесткая, мотив же может свободно варьироваться, «перетекать» в другие мотивы. За мотивом не стоит какой-то одной конкретной «расшифровки», но широта его варьирования ограничена.

Глубинный смысл мотивного «перетекания» в системе Башлачева мифологичен: «оно <мифологическое сознание – В.Г.> способно сблизить самые разнородные вещи, сделав их тем самым сравнимыми и каким-то образом сходными»²⁷⁸. Таким образом, у Башлачева прием работы с основными мотивами в чем-то схож с мифологическим, но сама схема такого отождествления во многом другая. Это обусловлено в первую очередь тем, что при сближении и отождествлении мотивов Башлачев часто не использует смысловых связей слов (на уровне сем и даже коннотаций), а руководствуется творческой фантазией и, что наверное важнее, довольно жесткими (постоянными) – хоть и зачастую индивидуальными – ассоциативными связями. Если это проиллюстрировать примерами, то на общемифологическом уровне связь (и отождествление) таких понятий, как «ночь – зима – смерть», прозрачна: «Сон оказывается тем же самым, что и смерть, ночь, зима и эсхатологический конец вселенского большого цикла. Соответственно, отождествляются утро, весна, пробуждение, воскресение, создание нового мира»²⁷⁹, а вот башлачевское «перетекание», например, струны в зерно («Мы переберем все струны да по зернышку») обусловлено причинами ассоциативно-метафорическими и системными (на уровне поэтики). Однако и

²⁷⁷ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 46.

²⁷⁸ Кассирер Э. Философия символических форм. С. 102.

²⁷⁹ Лотман Ю.М. О мифологическом коде сюжетных текстов. С. 671.

общемифологические «сцепки» мотивов у Башлачева тоже имеются: например, то же отождествление ночи и зимы. Таким образом, в творчестве Башлачева мы можем заметить ряд первичных (общекультурных) и вторичных (оказиональных, метафорических) отождествлений в системе мотивов. К первым относятся, например, отождествление льда и смерти, огня и звезды; для русской культуры закономерны связь России и женщины, России и тройки. Однако большинство башлачевских мотивных «перетеканий» созданы на основе индивидуальных ассоциаций поэта.

Синтаксис в системе Башлачева является низшим смысловым звеном, языковым уровнем профанного характера, где, подобно вкраплениям, существуют сакральные корни. То есть, по Башлачеву, смысловая структура любого творчества троична:

1 уровень – мистический «денотат», высшая Истина, стоящая как бы «над языком»;

2 уровень – сакральные корни (поэтому Башлачев и «мыслит на уровне морфологии» – корней);

3 низший уровень – синтаксис.

Башлачевский синтаксис (как и «рок-синтаксис» вообще) иллюзорен, пластичен, расплывчат, его структуру во многом организует метафора, авторские ассоциации. Как в мифологии подобное оказывается тем же, так и в мотивной системе Башлачева подобное (соединенное посредством метафоры) оказывается если не единым смысловым целым, то, по крайней мере, чем-то взаимопроницающим. Миф этот настолько неустойчив и синкретичен, что «сравнительность» в нем практически не выделяется. Например, во фразе «мы переберем все струны да по зернышку» сравнение струны и зерна отсутствует – здесь есть только мотивное «скрещивание». Факультативное «да» в этой цитате, которое можно было бы заменить на нефакультативное «как», существует в тек-

сте только потому, что Башлачев хотел именно «взаимопроникновения», а не сравнения.

Используя своеобразную «азбуку» мотивов, Башлачев складывает их в разные «слова». Такая корреляция пересечений и взаимовлияний призвана расшатать смысловую структуру поэтического синтаксиса, сделать его во всех смыслах мифопоэтическим. Получается, что мотив многогранен, и каждой гранью его является другой мотив. Однако грани эти находятся на периферии и не могут существенно поколебать жесткую внутреннюю структуру мотива – сакральный корень. И если бы ни этот корень, можно было бы предположить, что в системе Башлачева мы имеем дело с бесконечными поэтическими проявлениями одного и того же мотива. Иными словами, корень дает системе дискретность, а синтаксис – синкретичность.

Несмотря на «перетекание» «всего во всё», мы можем отметить, что система мотивов всё-таки упорядочена, причем упорядочена довольно жестко. Это вызвано космическо-хаотическими характеристиками, которыми обладает тот или иной мотив. Чаще всего у Башлачева мотивы, связанные с областью космоса, группируются в один смысловой ряд, а с областью хаоса – в другой, космические в количественном отношении доминируют. Связываются космические и хаотические мотивы посредством мотивов амбивалентных, мотивов, которые могут существовать в двух смысловых сферах. Например, мотив огня коррелирует как с мотивами тепла, света, так и с мотивами боли, смерти.

«Перетекания» мотивов у Башлачева могут быть постоянными, редкими и однократными. Однократные «перетекания» встречаются чаще всего в тех случаях, когда мотив выступает в нехарактерной для себя смысловой отнесенности. Например, явно космический мотив зерна единственный раз приобретает хаотическое «звучание» в песне «Спроси, звезда»: «белым зерном меня кормила зима» (почти всегда «зерно» у Башлачева связано с теплом, светом).

Перед собственно рассмотрением системы «перетеканий» мотивов, отметим, что мы не ставим перед собой цели полного анализа самих мотивов. Их мы

исследуем ровно настолько, насколько это необходимо для всестороннего анализа мотивного «перетекания», что, в свою очередь, важно в системном отношении (на уровне всей мифопоэтики). Также мы не ставим задачи проследить все возможные мотивные «перетекания», так как рост мифа (за счет одноуровневых элементов) бесконечен; мы остановимся на наиболее устойчивых и часто повторяющихся связях. В виде схемы структура мотивных «перетеканий» мифопоэтики Башлачева отражена в схеме 5, представленной в приложении.

Рассмотрение единства башлачевского мифа на мотивном уровне мы начнем с анализа **мотива зерна**, так как именно зерно становится одним из наиболее универсальных метафорических источников мифопоэтики рок-певца.

Как мы отмечали, Башлачев создает удивительно концептуальную поэтическую систему мотивов, состоящую из центра и периферии. Одним из важнейших элементов ядра этой системы является мотив зерна, от которого «переброшен мостик» к множеству других «хлебных» мотивов. Это и собственно хлеб, и пирог, и ватрушка, и колобок, и, в конечном счете, мука и тесто (как их основа). Главное метафорическое значение этого мотива можно обозначить как «богатства души». Башлачевское «зерно» вбирает в себя такие понятия, как любовь, творчество, душа, также прочие сакральные мотивы и, видимо, рождается на почве известной евангельской притчи о сеятеле.

Для творчества Башлачева достаточно частотным является взаимодействие мотивов зерна и звезды. Обратимся к песне «Тесто», к, наверное, самой развернутой метафоре, раскрывающей смысл мотива зерна. Если вспомнить введенный нами термин «принцип художественной доминанты», то в произведении «Тесто» именно зерно становится такой доминантой, «стержнем», вокруг которого и строится вся песня. В этом произведении в первую очередь мы видим, как зерно становится звездами:

Сорвать с неба **звезды**
Смолоть их **мукою**
И тесто для всех замесить.

То же «перетекание» присутствует и в песне «Сядем рядом»:

Ведь подать рукою
И погладишь в небе свою заново рожденную **звезду**.
Ту, что рядом.
Ту, что выше,
Чем на колокольне звонкой звон, да где он – все темно
Ясным взглядом
Ближе, ближе...
Глянь в окно – да вот оно рассыпано, твое **зерно**.
Выше окон,
Выше крыши
Ну, чего ты ждешь? Иди смелей, бери еще, еще
Что, высоко?
Ближе, ближе.
Ну вот еще теплей... Ты чувствуешь, как **горячо**?

Таким образом, автор создает ассоциативный ряд: зерно – звезды – огонь. Потенциально зерно и звезды связаны и в песне «Лихо»: «Вытоптали поле, засевая небо».

Если далее отслеживать динамику мотива, то в произведении «Вечный пост» Башлачев пишет:

Отнесу ей <Руси – В.Г.> постные **сухари**.
Отнесу ей черные **сухари**.
Раскрошу да брошу до самых звезд.
Гори-гори ясно! Гори...
По Руси, по матушке – Вечный пост.

Иными словами, лирический субъект приносит для России (вдовы Бога) всё тот же хлеб (зерно). И опять этот мотив (в данном случае – сухари) обращается огнем.

«Перетекает» мотив зерна и в мотив боли. Чтобы сделать из зерна хлеб, которым поэт хотел накормить всех (вспомним окончание песни «Мельница»), нужно претерпеть как минимум два вида боли: перемалывание в жерновах (см. песню «Мельница») и «испекание» (см. песню «Тесто»). Поэтому в поэзии Башлачева закономерно возникает такое понятие, как боль (главным образом, происходящая от огня): «Хлебом с болью встретят златые дни» («Вечный пост»); «Да неси свое тесто // На злобное место – // Пускай подрастет на вожжах» («Тесто»). Об этом же говорит и сам Башлачев в интервью Б. Юханову и А. Шипенко: «Всё через страдание – когда душа болит, значит, она работает:

Отпусти мне грехи, я не помню молитв,
Если хочешь – стихами грехи замолю,
Объясни – я люблю оттого, что болит,
Или это болит оттого, что люблю?

...Как только человек начинает чувствовать боль, он сразу начинает бояться этой боли. Это талант, талант-то в нем режется, душа в нем режется для того, чтобы прорвать себя и ощутить себя частью целого. Не то чтобы слиться, а по формуле “я плюс всё”, каждый – центр, совершенно индивидуальный, совершенно неповторимый»²⁸⁰.

Даже два таких далеких друг от друга мотива, как зерно и нить, у Башлачева связаны (песня «Вечный пост»):

Засучи мне, Господи, рукава!
Подари мне посох на верный путь!
Я пойду посмотреть, как твоя вдова...

²⁸⁰ Башлачев А.Н. Интервью, данное А. Шипенко и Б. Юханову, Москва, 1986 год.

...Уронила **кружево** до зари.

Из контекста понятно, что речь в последней строке идет о звездах. И здесь мы опять видим «перетекание», ведь кружево состоит из нитей: звезды – кружево – нить. Зерно и нить связывает и цитата из песни «Сядем рядом»: «Мы переберем все струны да по зернышку».

Коррелируют мотив зерна и видения. В песне «Вечный пост» находим цитату: «Я узрел не зря». Она у Башлачева содержит два смысловых пласта:

- с одной стороны лексема «узрел» имеет значение «увидел»;
- с другой (и это, видимо, основная контекстуальная семантика) – «узрел» – производное от корня «зреть» со значением суффикса «со», то есть «созрел», «перезрел». Таким образом, для Башлачева увидеть высшую истину (прозреть) то же, что и созреть, «живя как колос».

В свете предыдущего ассоциативного ряда, «созревание» поэта может быть рассмотрено как созревание колоса (мотив зерна «перетекает» в мотив поэта). Об этом – песня «Как ветра осенние»:

Как ветра осенние жали – не жалели **рожь**,
Ведь тебя посеяли, чтоб ты пригодился...

Еще ярче отождествление поэта и колоса проявляется в песне «Сядем рядом»:

Нить, как волос,
Жить, как **колос**,
Размолотит колос в дух и прах один цепной удар...

Таким образом, поэт у Башлачева – колос, который состоит из плевел (тела) и зерна (души). Примерно то же отмечает исследующая башлачевские образы – символы Г.Ш. Нугманова: «Сопоставление поэта и колоса было свой-

ственно и мифопоэтическому взгляду на мир»²⁸¹. Об этом же говорит и сам Башлачев в интервью: «Я хотел бы найти свою борозду, бросить туда зерно своего представления о тех или иных вещах, происходящих вокруг меня. И чтоб зерно дало росток... Если я брошу свое зерно, и оно даст всходы, и будет не одно зерно, а – сколько там в колосе зерен, десять, или тридцать, или пятьдесят, – я считаю, что прожил не зря»²⁸².

Взаимодействует мотив зерна и с мотивом льда. Единственный пример такого ассоциативного отождествления находим в песне «Спроси, звезда»: «Белым зерном меня кормила зима». У Башлачева многие мотивы амбивалентны, не исключение здесь и «зерно», сопрягающееся с непривычным хаотическим мотивом холода и льда.

Мотив огня. Кроме уже рассмотренного взаимодействия мотивов зерна и огня, можно отметить еще ряд корреляций, связанных с последним мотивом, в частности, «перетекание» мотивов огня и звезды.

Помимо очевидной узуально-коннотативной соотнесенности, Башлачев находит место и для авторско-метафорического «переплетения». Например, в песне «Сядем рядом», когда лирический субъект ступает в небо «выше окон, выше крыши», там он прикасается к огню звезд: «Ты чувствуешь, как горячо?» В этой фразе заключена некоторая амбивалентность огня: с одной стороны он согревает, и лирический субъект к нему стремится, с другой – обжигает. Такое видение огня вполне мифично: «Согласно одной точке зрения, огонь, как и солнечный свет в наших широтах, является созидающей силой, которая благоприятствует росту растений и развитию всего живого. Согласно другой теории, огонь является могучей разрушительной силой»²⁸³. Свет, который дает звезда-огонь, также может быть как относящимся к области хаоса: «холодный свет»

²⁸¹ Нугманова Г.Ш. Фольклорные образы-символы в творчестве А. Башлачева // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999. С. 78.

²⁸² Башлачев А.Н. Интервью, данное А. Шипенко и Б. Юханову, Москва, 1986 год.

(«Черные дыры»), «ослепили два черных фонаря» («Петербургская свадьба»), «к свету – по этапу» («Лихо»), «рядил в потемки белый свет»²⁸⁴ («Когда мы вместе»), так и к области космоса.

Взаимодействие мотивов огня и поэта. Огонь, по Башлачеву, живет внутри поэта: «Каждый должен поискать корень своей души. Мы живем на русской земле, и мы должны искать корень свой, русский. И он даст ствол, а ствол даст ветви, а к ветвям подойдет музыкант. Он... ветвь использует в качестве розги, скажем так, вицы. И вот будет он этой вицей сечь, а люди боятся, когда их секут, им больно. Они понимают, что секут не для того, чтобы сечь, а для того, чтобы высечь. А высечь можно **искру** <выделение наше – В.Г. > из человека, если его сечь»²⁸⁵. Огненным в поэте является сердце, которое протаивает ледяное тело (песня «Посошок»). К тому же огонь – это не просто процесс, происходящий в поэте, но и цель исканий поэта:

Целуя кусок
Трофейного льда,
Я молча иду
К огню.

(«От винта»).

Эту мысль можно подтвердить и цитатой из интервью: «Если человек далек от меня, у него свой путь, у меня свой. У него свои познания. Но, в принципе, мы идем тем же самым путем, к одному и тому же источнику огня»²⁸⁶.

Что же это за источник огня? В ответ на этот вопрос уместно привести отрывок из песни «Тесто»:

²⁸³ Фрэнсер Дж.Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М., 1980. С. 712.

²⁸⁴ Если в этой цитате «белый свет» – подлежащее.

²⁸⁵ Башлачев А.Н. Интервью, данное А. Шипенко и Б. Юханову, Москва, 1986 год.

²⁸⁶ Башлачев А.Н. Интервью, данное А. Кнышеву для передачи «Веселые ребята». 1986 г. // www.bashlachev.net.ru

Так значит жить и ловить
Это Слово упрямо,
Душой не кривить
Перед каждою ямой,
И гнать себя дальше –
Все прямо да прямо да прямо –
В великую печь! (именно здесь зерно становится хлебом).

Но огонь этот найти не так уж просто: «Как искали искры в сыром бору».
(«Вечный пост»); «Корчились от боли // Без огня и хлеба, // Вытоптали поле, //
Засевая небо» («Лихо»).

Взаимодействует мотив огня и с мотивом боли. Если вспомнить уже неоднократно упомянутый нами огонь, как средство создания из теста хлеба, то он ведь тоже «жжется», однако «не бойся огня, ведь если сгорим, значит, снова воскреснем». («Минута молчания»). То есть огонь дает поэту творческие муки (тот же «хлеб с болью»).

Следующая корреляция – взаимодействие мотивов огня и России. Рассмотрим песню «Пляши в огне»:

Весело ли грустно, да по Руси по руслу речет река.
Как течет река в облака, а на самом дне
Мечется огонь, и я там пляшу в огне.

Как мы видим из этого отрывка, Россия становится тем руслом, по которому течет огненная река. Россия же (песня «Вечный пост») «роняет <звездное – В.Г.> кружево до зари», потом следует призыв: «Гори! Гори ясно! Гори!» То есть Русь способна инициировать некое вселенское пламя (или сама стать таким пламенем).

Взаимодействие мотивов огня и нити. Поэт (см. «На жизнь поэтов») проходит «семь кругов беспокойного лада», то есть семь струн, которые Башлачев

через разрушение идиомы «круги ада» проецирует на мотив огня. Ведь ад для Башлачева – это прежде всего огонь: «Раз уж ты в аду, так ты пляши в огне». То есть круг лада (ада) – это нить, а ад – это огонь.

Взаимодействие мотивов огня и молока. Мифическая огненная река, о которой мы уже говорили, течет у Башлачева «в облака» (в небо). В небе же, по Башлачеву, есть Млечный («молочный») путь: «Я люблю посмотреть, как купается луна в молоке». Значит, вполне возможно, что мы имеем дело с единой небесной рекой, полной то крови («Посошок»), то огня («Пляши в огне»), то молока («Зимняя сказка», «Триптих памяти В.С. Высоцкого»).

Мотив звезды. Достаточно часто в поэзии Башлачева наблюдается «перетекание» мотива звезды в мотив молока, об этом мы уже говорили несколькими строками выше: Млечный («молочный») путь состоит из звезд.

Взаимодействие мотивов звезды и нити. Об этой корреляции мы тоже упоминали: Россия в песне «Вечный пост» «уронила кружево до зари». Кружево это – звезды, одновременно – кружево состоит из нитей.

Взаимодействие мотивов звезды и поэта. Если вспомнить светило, извещавшее о рождении Иисуса, то эту звезду можно трактовать как знак Христа. А иначе к кому еще обращается лирический субъект в песне «Спроси, звезда»: «Ой-ой-ой, спроси меня, ясная звезда, // Не скучно ли долбить толоконные лбы?»; «спаси меня, ясная звезда» (Христос ведь – Спаситель). Помним и звезду из песни «Имя Имен», которая также вполне «привязывается» к Иисусу. А ведь Башлачев ставит равенство между поэтом и Христом в песне «На жизнь поэтов»: «Не жалко распять, для того, чтоб вернуться к Пилату. // Поэта не взять всё одно ни тюрьмой, ни сумой». Значит, мотив «звезда» «транзитом» через Спасителя «перетекает» в мотив «поэт».

Взаимодействие мотивов звезды и вИдения. Здесь всё просто: утренний апокалипсис, по Башлачеву, открывается восхождением некоей новой звезды

(Полыни? Новой Вифлеемской?), по-новому всё освещающей и дающей новое видение (возможно, уже посмертное).

Взаимодействие мотивов звезды и России. Для Башлачева Россия – это в том числе и «птица-тройка» («Посошок», «Петербургская свадьба», «Время колокольчиков»), то есть лошади. Ванюша из одноименной песни «на золотой уздечке» водит «солнышко», которое потом «несло Ванюху на серебряных подковах». То есть солнце – это лошадь (вполне возможно, одна из тех, что впряжены в тройку-Россию).

Мотив России. Часто мотив России у Башлачева «перетекает» в мотив молока: в песне «Случай в Сибири» лирический субъект получает от России-матери молоко:

Но я ловил открытым ртом родное молоко.
И я припал к ее груди, я рвал зубами кольца.
Была дорожка впереди. Звенели колокольца. (как и в «Посошке»²⁸⁷ сталкиваются два представления о России: женщина и тройка).

И далее по тексту:

И у любви своей прошу хоть каплю молока.

Как видно из содержания отрывков, для Башлачева Россия – это фольклорная Русь-матушка. А молоко – это та благодать, которую дает поэту родная земля. Вспомним «Вечный пост»:

²⁸⁷ Ни узды, ни седла. Всех в расход, все дотла.

Но кое-как запрягла. И вон – пошла на рысях!

Эх, не беда, что пока не нашлось мужика.

Одинокая баба всегда на сносях.

Засучи мне, Господи, рукава!
Подари мне посох на верный путь!
Я пойду посмотреть, как **твоя вдова**
В кулаке скрутила сухую грудь.
В кулаке скрутила сухую грудь.

И далее по тексту:

По Руси, по матушке – Вечный пост.

Вечный пост (да и любой пост) – время, когда есть можно только «вегетарианскую» пищу, то есть хлеб («черные сухари»). А молоко – продукт скоромный, поэтому и Русь-матушка «в кулаке скрутила сухую грудь». Нет благодати. Вечный пост.

Взаимодействие мотивов России и нити. В «Егоркиной былине» мотив России-матери обыгрывается Башлачевым несколько неожиданной метафорой: Русь предстает в виде цыганки, на плечи которой (почти по-блоковски) наброшена «расписная шаль» (можно привести здесь еще и подобную цитату из «Имени Имен»: «Луч, не лучина – на белый пуховый платок»). Затем художественное пространство сужается (и одновременно расширяется) до узора на России-шали:

Всё, как есть, на ней гладко вышито,
гладко вышито мелким крестиком:
Как сидит Егор в светлом тереме...

Мелкий крестик – это маленькие нити, да и сама шаль соткана из нитей, значит, Россия-платок также связана с мотивом нити.

Мотив России коррелирует и с мотивом поэта: под дугой «птицы-тройки» висят колокольчики («Время колокольчиков»). У Башлачева колокольчик – это поэт.

Мотив поэта. Взаимодействие мотивов поэта и молока. У лирического субъекта «на губах не сохла капля молока», он у любви своей просит «хоть каплю молока», то есть помимо крови, поэт состоит еще и из молока вскормившей его России-матери.

Устойчивая связь наблюдается и в отношении пары: мотив поэта – мотив колокольчика (сердца). Колокольчик (песня «Время колокольчиков»), как мы уже отмечали, – это поэт. Однако исходя из цитаты: «Зазвенит сердце под рубашкою!» можно заключить, что колокольчик – это еще и сердце. Таким образом, между понятиями «поэт» и «сердце» ставится равенство. Можно вспомнить Маяковского – «сплошное сердце», а также стихотворение самого Башлачева «Вечный пост»: «Отнесу ей сердце, летящее с яблони» и далее по тексту: «Я боль яблока». Здесь будет уместно привести еще два отрывка из другой песни «Когда мы вдвоем»: «Живое, живое, живое восстало в груди // Всё в царапинах да в бубенцах»; и далее по тексту: «Сожженной губой я шепчу, что, мол, я сгоряча, да в сердцах, я в сердцах... // И каждое бьется об лед, но поет, так любое бери и люби». В произведении «Случай в Сибири» также есть упоминание о колокольчиках:

Когда пою, когда дышу, любви меняю кольца,
Я на груди своей ношу три звонких колокольца.
Они ведут меня вперед и ведают дорожку.

И дальше:

Стучало в сердце. Звон в ушах.
- Да что там у тебя звенит?
И я сказал: – Душа звенит. Обычная душа.

Таким образом, поэт равен колокольчику, поэт равен собственному сердцу (душе).

А ведь для Башлачева душа – это нечто летучее, как, впрочем, и песня: «Давай я стану помелом, // Садись – лети!» («Когда мы вместе»). Жизнь поэта – это тоже песня: «Можно песенку прожить иначе» («В чистом поле – дожди»); да и в произведении «Перекур» жизнь – миг, за время которого лирический субъект успевает только «перекурить и спеть». Кстати, процесс творчества у Башлачева неразрывно связан с войной и с полетом (отсюда и образ «летчика»): «мы пасынки птиц» («От винта»). «Башлачеву присуще орнитоморфное ее <души – В.Г.> изображение – “Улететь бы куда белой цаплей”, “Нам нужно лететь”, “Хотелось полететь – приходится ползти”»²⁸⁸. Да и песня, как мы отмечали, для Башлачева нечто летучее: «Песне подвязал оборванные крылья» («Случай в Сибири»). Другой пример:

Можно песенку прожить иначе,
Можно крылышки оборвать,
Только вырастет новый мальчик
За меня, гада, воевать.

(«В чистом поле – дожди»).

Мотив полета для Башлачева в первую очередь связан с творчеством и душой, и лишь, в-третьих – со смертью. Поэтому знаменитая фраза «Я знаю, зачем иду по земле, // мне будет легко улетать» («От винта!») – изначально это не «программирование» будущего суицида, хотя исследователи мифологизируют эту и некоторые другие «полетные» фразы Башлачева: «мотив полета выступает у Башлачева метафорой смерти»²⁸⁹. Но ведь тогда в песнях «От винта» («Ну что ты? Смелей, нам нужно лететь») и «Сядем рядом» («Ну чего ты

²⁸⁸ Граньков А.Л. Указ. соч.

²⁸⁹ Логачева Т.Е. Рок-поэзия А. Башлачева и Ю. Шевчука – новая глава петербургского текста русской литературы. С. 63.

ждешь, лети еще, еще») можно усмотреть прямой призыв к суициду. Такая трактовка вызвана посмертным башлачевским мифом, а полет для Башлачева – это все-таки метафора вдохновения. Как мы выяснили, смерть в творческой системе поэта – это прогулка в поле вдоль реки и отплытие по этой реке в потусторонний мир.

Взаимодействие мотивов поэта и льда. Не сам поэт, а его «черное тело» ассоциативно связано со льдом. Самый характерный пример здесь – песня «Пошонок», где во время смерти горячее сердце (или душа) протаивает полынью в ледяном теле поэта, словом, «размолотит колос в дух и прах один цепной удар».

Взаимодействие мотивов поэта и нити. Нить – это и линия судьбы поэта: «Погадай ты мне по пустой руке // по пустой руке, да по ссадинам // по мозолям, да по живым рубцам» («Егоркина былина»); и струны души, и обычные струны, – всё то, без чего немислим образ поэта-певца.

Мотив нити. Помимо уже отмеченных «перетеканий», мотив нити связан еще и с мотивом песни:

Завяжи мой влас песней на ветру.

(«Вечный пост»).

И можно песенку прожить иначе,

Можно ниточку оборвать²⁹⁰.

(«В чистом поле – дожди»).

Взаимодействие мотивов нити и узла. Нить – это и пресловутые «струны души», и гитарная струна, и ус («Намотай на ус, на волос, зазвени не в бусы – в голос. Нить – не жила, не кишка, да не рвется, хоть тонка» «Когда мы вместе»), то есть определенный носитель информации. Это можно подтвердить и цитатой

²⁹⁰ В другом варианте: «можно крылышки оборвать».

из произведения «Пляши в огне», где Башлачев изменяет известный фразеологизм, наделяя его совершенно иным смыслом:

С ниточки по миру отдам, значит сберегу.
С ниточки по миру – да что я еще могу!

Иными словами, с каждой струны поэт отдает по вселенной. Или другой пример («Пляши в огне»): «Мы облучены, // и я иду на звон струны из твоей косы» (волос равен струне).

Если вспомнить мифических мойр, то нить можно трактовать еще и как знак, символизирующий судьбу. И в этом контексте у Башлачева присутствует такое понятие, как «узел». Узел – важнейшее событие жизни, знаковое творческое свершение:

Как хочется жить.
Не меньше, чем спеть.
Свяжи мою нить
В узелок.

(«От винта!»).

Чтобы туже вязать,
Нужно чувствовать близость развязки.

(«Триптих памяти В.С. Высоцкого»).

- Эй, завяжи! -
Кто-то тихо на ухо шепнул.
Перекрестись, если это опять показалось.

(«Перекур»).

Также вспомним строки из песни «Тесто»: «Ворвется в затяжку весна». Весна у Башлачева связана со смертью, затяжка (узел) связана с весной. Следовательно, и узел на нити судьбы – это смерть. По Башлачеву, жизнь не заканчи-

вается смертью, поэтому нить судьбы не обрывается, на ней просто образуется узел.

Мотив вИдения. Не отмеченным нами оказалось взаимодействие мотивов вИдения и смерти: новое (истинное) вИдение у Башлачева эсхатологично: «Когда в том, что есть, видишь что почем» («Вечный пост»). «А тех, кто знает, жалеть не надо» («В чистом поле – дожди»), то есть творец на грани смерти постигает высшую Истину. Об этом – стихотворение «Посошок»:

Часовой всех времен улыбнется: – **Смотри!** -

И подымет мне веки горячим штыком.

Обратим внимание на выделенные слова: поэт прозревает на грани двух миров, становится болью яблока познания («Вечный пост»).

Мотив льда. Закономерна связь мотивов льда и смерти. Лед сопряжен со смертью поэта в «Посошке» (вспомним – разрушение ледяного тела). Или другой пример: «Мы сгорим на экранах из синего льда» («Спроси, звезда»).

Разумеется, мы рассмотрели не все «перетекания», так как единичных «сцепок» мотивов у Башлачева весьма много. Например, «перетекание» мотива звезды в мотив звона: «звуковой образ “звона” странно сопрягается со зрительным образом “звезды”:

...ведь подать рукою -

И погладишь в небе свою заново рожденную звезду,

Ту, что рядом, ту, что выше,

Чем на колокольне звонкой звон.

Да где он? – Всё темно...

(“Сядем рядом...”).

Звезда! Я люблю колокольный звон...

С земли по воде сквозь огонь в небеса звон...

(“Спроси, звезда”)²⁹¹.

Мы доказали, что связи в системе мотивов мифопоэтической вселенной Башлачева очень тяжело разделить на первичные и вторичные, на основные и второстепенные. Тем более при подобном глобальном сплетении и «перетекании» невозможно доподлинно установить центр описанной системы, так как каждый из основных мотивов является таким центром, одновременно им не являясь. Именно отношения почти полного синкретизма не дают нам права обособить какой-нибудь один мотив в качестве ядерного. В сущности, и нет смысла выделять центр – наиболее сакральное место мифической системы – ведь мотивы для Башлачева явление по большому счету синтаксическое, а значит, профанное. Единственным сакральным «зерном» каждого из мотивов становится размытый современным синтаксисом протокорень. Для поиска этих древних протокорней Башлачев использовал паронимическую аттракцию, сущность которой мы и рассмотрим в следующей подглавке.

²⁹¹ Кошелев В.А. «Время колокольчиков»: литературная история символа. С. 160.

3.4. Поиск Башлачевым древних протокорней, или магия созвучий (сопоставление и противопоставление звукообразов)

3.4.1. Сопоставление звукообразов

Нижеследующая часть работы, наверное, самая неоднозначная. Здесь мы будем выдвигать некоторые гипотезы, опровергнуть или подтвердить которые весьма сложно. Главной целью нашего изыскания станет поиск (вслед за Башлачевым) того единственного, самого первого слова, Имени Имен. Задача эта заведомо неразрешима, сам Башлачев не смог отыскать (видимо, не смог) то магическое сочетание звуков, которое поэт бы назвал Именем Имен. Поэтому пускаемся мы в эти поиски главным образом не затем, чтобы найти этот неуловимый Абсолют. Задача у нас другая – мы попытаемся восстановить логику башлачевских поэтико-этимологических исканий, ведь именно эти поиски и привели певца к особой работе со словом, как отмечал В.В. Лосев: «Башлачев сумел создать собственную оригинальную поэтическую систему, знакомство с которой оставляет стойкое ощущение: так с русским словом еще никто не работал»²⁹².

Башлачев, что было замечено исследователями, прибегал к такому приему, как паронимическая аттракция или парономазия. Но делал он это по большому счету не в эстетических, а в мифологических и этимологических целях. Важная мысль в этом отношении была высказана С.В. Свиридовым: «Из азбуки внутренних значений слагается письмо, опирающееся скорее не на игру омонимов и омофонов или жестовую фоннику Поливанова, а именно на внутреннюю форму в ее творческом понимании: “Как по *лезвию лезем лесенкой*”; “Но не слепишь крест, если клином клин. / Если *месть* – как *место* на звон мечом”;

²⁹² Лосев В.В. Указ. соч. С. 104.

“А Россия есть росс и ты”; “*Дышу* и *душу* не *душу*” – везде поэт дает нам почувствовать не просто переливы русской фоники, но генетическое и смысловое родство слов, требует от нас эстетически “узреть” их потаенный общий “корень”»²⁹³.

В связи с таким «генетическим родством слов» очень интересным нам показалось воспоминание одного из друзей Башлачева: «Он <Башлачев – В.Г.> достал листок бумаги и написал слово “Христос” и потом начал писать производные от него, как в известной игре. “Сто”, “сто-лица”, “и-сто-рия”, “сто-л”, “хре-сто-матия”... он продолжал этот ряд слов. А потом поведал, что многие слова – это производные от ста как частицы слова “Христос”. И поскольку во всех нас живет Бог, только в той или иной степени, мы все имеем дело с его творениями, когда в их названия присутствует морфема “сто”²⁹⁴. Исходя из этой мысли, мы попытаемся отыскать другие важные звукообразы в поэзии Башлачева и рассмотреть их, сочетая анализ с синтезом.

Но вначале мы выясним, в чем же заключается сущность важнейшего башлачевского приема работы со словом – паронимической аттракции (или паронимазии). В.П. Григорьев, определяет паронимическую аттракцию как «систему парадигматических отношений между сходными в плане выражения разнокорневыми словами (не связанными в синхронии признаками явной деривационной близости), реализуемую в конкретных текстах путем сближения паронимов в речевой цепи, благодаря чему возникают различные эффекты семантической близости или, наоборот, противопоставленности паронимов»²⁹⁵.

А в словаре О.С. Ахмановой находим следующее определение: «Паронимазия – фигура речи, состоящая в (комическом или образном) сближении паронимов».

²⁹³ Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год. С. 61.

²⁹⁴ Дуняшин А. Загадки Саши Башлачева // Рок-хроника (Свердловск, приложение к газете «На смену»). 1991. №2(5). Отсканированный текст статьи находится в Интернете по электронному адресу: bashlachev.spb.ru/archive/pubs/about/Duniashin%20-%20Zagadki.png.

²⁹⁵ Григорьев В.П. Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. – М., 1979. С. 320.

нимов в речи, в стилистическом использовании звукового или семантического подобия употребляемых слов»²⁹⁶. Нам видится возможным сближение этих терминов, более того, они вполне отождествляемы. Однако в случае с Башлачевым, оба этих термина следует расширить: поэт сталкивал в своих произведениях не только паронимы, но и однокоренные слова или слова, явно родственные генетически, словно не видя разницы между однокоренными словами и паронимами. О глубинной сущности паронимической аттракции (правда, не называя самого термина) говорил Ю.М. Лотман: «Если в языке нераздробимой единицей лексического содержания является слово, то в поэзии фонема становится не только смыслоразличающим элементом, но и носителем лексического значения. Звуки значимы. Уже поэтому звуковое (фонологическое) сближение становится сближением понятий»²⁹⁷.

Так как мы анализируем наследие Башлачева с позиции мифа, то в этом аспекте важным нам кажется мысль Э. Кассирера: «Явление “паронимии”, тот факт, что одно и то же слово используется для совершенно различных представлений, оказывается, таким образом, ключом к интерпретации мифологии. Исток и начало всякого мифологического смысла – языковая двусмысленность...»²⁹⁸.

Дальнейший анализ башлачевской паронимической аттракции не мог не натолкнуть нас на мысль о близости поэтики Башлачева творчеству Хлебникова. Оба поэта сопоставляли паронимы, выискивая в них древнейшее корневое родство: «Вот два столбца, где языком рассказана световая природа нравов, а человек понят как световое явление, здесь человек – часть световой области.

“Тот свет”

“Начало относительности”

Тело, туша

Тень

²⁹⁶ Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М., 1969.

²⁹⁷ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 129.

²⁹⁸ Кассирер Э. Философия символических форм. С. 33-34.

Тухнуть в смысле разложения тела	Тухнуть в смысле исчезания огня
Воскресать	Кресало и огниво
Дело, душа	День
Молодость, молодец	Молния
Грозный	Гроза
Солодка, сладость	Солнце (солния)
Сой, семья, сын, семя	Сиять, солнце
Темя, тыл, тело	Таять
Черти	Черный цвет
Мерзость	Мерзнуть
Стыд	Стужа
Холостой	Холод
Жить	Жечь
Пекло – место грешников	Печь
Пылкий	Пламя
Горе	Гореть
Грех	Гореть, греть
Ясный ум	Яски (звезды)
Ярость	Яркое пламя
Искренний	Искра
Святой, “светик”	Свет
Злой	Зола»²⁹⁹.

Черным нами выделены примеры, встречающиеся и в паронимических аттракциях Башлачева.

Общность приемов работы со словом у Хлебникова и у Башлачева была рассмотрена С.В. Свиридовым в статье: «Имя Имен: концепция слова в поэзии А. Башлачева»³⁰⁰. Исследователь убедительно доказывает генетическую связь

²⁹⁹ Хлебников В. Художники мира! // Хлебников В. Творения. – М., 1986. С. 625-626.

³⁰⁰ Свиридов С.В. Имя Имен: концепция слова в поэзии А. Башлачева. 1999.

экспериментов со словом, проводимых Хлебниковым, с поэтическими экспериментами рок-поэта. Тем удивительнее было узнать, что, по свидетельству С. Фирсова, близко знавшего Башлачева, певец был практически незнаком с творчеством Хлебникова:

«СФ: Хлебникова он <Башлачев – В.Г.> тоже не очень хорошо знал, я думаю. Хотя он – продолжатель хлебниковского дела в каком-то смысле...

ЛН: В каком смысле “продолжатель хлебниковского дела”?

СФ: Он тоже работал со словом так сложно. Хлебников, конечно, еще больше изгалялся, придумывал слова и так далее. Но я имею в виду, что он очень серьезно работал со словом, с корнями. Очень глубоко. Хлебников, к сожалению, мало печатался тогда, и Саша его не очень хорошо знал»³⁰¹.

Важной особенностью башлачевской паронимической аттракции (парономазии) является если не полное, то значительное пренебрежение гласными. Кстати, Хлебников относился к гласным также: «Предлагаю первые опыты заумного языка как языка будущего, с той оговоркой, что гласные звуки здесь случайны и служат благозвучию»³⁰². Очень часто поэт сталкивает слова с единым рисунком согласных, однако так или иначе различающихся гласными: например, «иСТина» – «СиТо». Такая позиция объяснима: гласный звук более «уязвим» для исторического изменения, он может выпадать из слова, чередоваться либо затемняться. Поэтому ассонансам в наследии Башлачева отведена «служебная» роль – они в основном являются «дополнением» к аллитерации: «мОлнИю замОлвИ благОслОвИ».

Башлачеву были интересны все созвучия в морфемах. Материалом поэтико-этимологических исследований становится не только корень, но и префиксы и постфиксы. Трудно сказать, чем вызван такой интерес к «периферийным» участкам слова. Можно предположить, что поэт искал аффиксы, при помощи которых можно восстановить искомый протокорень. А может быть,

³⁰¹ Из Беседы Льва Наумова с Сергеем Фирсовым // www.bashlachev.spb.ru/talks/Firsov.html

³⁰² Хлебников В. Художники мира! С. 623.

Башлачев считал, что некая сакральная приставка или суффикс – это утраченная часть корня? Так или иначе – тенденция здесь налицо: поэт действительно сталкивает созвучия не только корневого характера. Иногда процесс столкновения паронимических структур наблюдается в постфиксах: «И ЛюТа меТеЛь оТмеТеЛиЛа ТеЛо, // Когда опустеЛа казна». В данном аспекте нам интересно слово «опустела», где глагольный суффикс прошедшего времени («л») является не только частью внутренней рифмы к слову «тело», но и своеобразным созвучием, вписанным в единую звуковую картину башлачевской аллитерации. Таким образом, корневое сочетание «ТЛ» (тело) паронимически соотносится с сочетанием корневого и суффиксального звуков «Т+Л» (опустела).

Но более важные и частотные процессы в творчестве Башлачева происходят на стыке корня и приставки. Например, в цитате: «Не кроить пополам, не тащить по котлам, не стемнить по углам» глагол «стемнить» явно выбивается из общего грамматического контекста. Во-первых, он создан окказионально (в узусе нет слова «стемнить»), когда проще было бы употребить нормативный вариант «темнить». Во-вторых, в представленной выше цитате мы видим ряд однородных сказуемых, которые по правилам грамматики должны иметь идентичные видовременные характеристики. Здесь же мы сталкиваемся со случаем, когда два первых однородных сказуемых являются глаголами несовершенного вида («кроить», «тащить»), а третий – глаголом совершенного вида, образованным окказионально при помощи приставки «с». Эти нехитрые выводы наводят нас на мысль, что Башлачев вовсе не даром употребил именно такую форму инфинитива (стемнить). Но если не даром, то зачем? Чтобы ответить на этот вопрос, приведем цитату из другой песни («Когда мы вместе»): «Да стены выверну углом». Снова вернемся к нашей цитате: «стемнить по углам». При столкновении двух контекстов становятся очевидными некоторые тенденции. Первая: для Башлачева (как, впрочем, и в языке) стена и угол – два тесно связанных в смысловом плане понятия. Вторая: исходя из такой семантической соотношенности, делаем вывод, что намеренное употребление слова «стемнить»

обусловлено именно звуковой (а для Башлачева еще и смысловой) связью двух слов: «стена» и «СТЕмНить». Связь эта обнаруживается именно посредством контекстов: в обеих цитатах присутствует слово «угол». То есть «с-ТеНа» – это то, что может «с-ТемНить» или, иными словами, дать ТеНь.

Еще один подобный случай встречается в песне «Тесто»: «Когда злая стужа снедужила душу». Здесь также поэт употребляет форму глагола, которой нет в узусе – «снедужила». Намеренность и неслучайность такого словообразования объясняется посредством всё того же поиска древней корневой структуры на границе корня и суффикса «с». Видимо, в сознании поэта лексема «снедужила» соотносится с существительным, создадим его искусственно, «снедуг», в котором угадывается своеобразное скрещение слов «снег» и «недуг». О таком соотношении говорит и «морозный» контекст песни: «Когда злая стужа снедужила душу, // И люта метель отметелила тело».

Другой пример из того же произведения: «Слови это слово». Здесь явно прослеживается столкновение двух созвучий. На первый взгляд слово «слови» образовано от корня «ловить». При таком рассмотрении мы получаем пример, сходный с предыдущим: сочетание морфем (приставка + корень) в сознании поэта отождествляется с, если так можно выразиться, «цельным», нерасщепленным корнем. Однако в контексте паронимической аттракции лексема «слови» явно соотносится с лексемой «слово», то есть для Башлачева они являются и генетически однокоренными. Не стоит забывать «звучащую» природу башлачевского слова, поэтому лексема «слови» может быть представлена как омофоничный вариант «слави». И что интересно, во всех представленных выше случаях беглым приставочно-корневым звуком становится «с»: с-темнить, с-ловить. Эта тенденция подтверждается и другими примерами.

Та же «корневая приставка» «с» встречается и в песне «Пляши в огне»:

Мне бы сотворить ворота у трех дорог
Да небо своротить охота до судорог

Данное двустишие имеет четыре ступени рифмовки: мне бы – небо, сотворить – своротить (созвучие на уровне согласных: СТВРТ – СВРТТ и гласных ООИ – ООИ), ворота – охота, дорог – судорог³⁰³. Помимо этого, несколько слов вступают в паронимические отношения, например, своротить – ворота, дорог – судорог. В обоих случаях два сталкивающихся слова различаются наличием/отсутствием «корневой приставки» «с» (элемента, который в строгом смысле нельзя отнести ни к приставке, ни к корню). Если в отношении пары «СВорОтить» – «ВоРоТа» можно некую некую генетическую связь, то «ДоРоГ» – «СуДоРоГ» такой диахронической соотнесенности явно не имеют. Не имеют в современном сознании. Для Башлачева же, видимо, «судорог» образовано от «дорог» при помощи уникальной приставки «су» (вспомним, глина – суглинок). Другой похожий пример находим в песне «Тесто»: «СЕКундой по векам, // по пыльным суСЕКаМ». Опять бесприставочная и приставочная («сусекам») паронимическая аттракция. Отметим также, что эта «приставка» «су» может вполне являться вариантом «приставки» «с».

Еще одним интересным примером становится слово «смерть». Нелепо было бы с позиций современной лингвистики рассматривать здесь «с» как приставку. Но Башлачев – поэт, а не ученый, поэтому: «хоть с-мерть меня с-мерь» («Когда мы вдвоем»). То есть с-мерть – это то, что измеряет (вспомним мифологический сюжет о взвешивании сердца умершего для определения того, насколько греховен новопреставленный): «Не держись, моя жизнь, // смертью после измеришь».

Другие цитаты: «Горе – горном, да С-МЕХ в МЕХа» («Пляши в огне»), «Как шило в МЕШКе – два С-МЕШКа³⁰⁴, три наС-МЕШКи, // Набитый дурак, я С-МЕШал...» («Верка, Надька, Любка»). Здесь мы видим, всё тот же «неустойчивый» звук «с»: с-мех – мех, с-мешок – мешок – с-мешать. Эти переливы фо-

³⁰³ Игра с рифмами – один из важных аспектов башлачевской поэтики. Подобное изобилие рифм можно найти во многих произведениях, например, в песне «Сядем рядом»: «Глянь в окно да вот оно рассыпано твое зерно» и т.д.

ники, по-видимому, для Башлачева были не просто паронимической игрой, а скорее, попыткой восстановить некий древний корень. Башлачев как бы проверял первый согласный звук современного корня: а не древняя ли это «окаменевшая» приставка?

Та же «корневая приставка» «с» встречается в примере из песни «Триптих памяти В.С. Высоцкого»: «Да не сдвоить, а строить». В первоначальном варианте «строить» имело значение «возвести», «построить», однако в позднем редакционном варианте при добавлении лексемы «сдвоить» слово «строить» получило численную семантику. Таким образом, «с» является одновременно и частью корня: строить, и приставкой с-троить (утроить). Перед нами два омонима с различной корневой соотношенностью.

Очень похожий пример встречается в песне «Когда мы вместе». И в который уже раз приходится констатировать, что здесь мы сталкиваемся с той же «корневой приставкой» «с»: «Сладим языком в оладиях». И опять перед нами два омонима: с-ладим, сладим. Как известно, слово «оладьи» имеет коннотативную соотношенность с прилагательным «сладкий». Поэтому лексема «сладим» может быть рассмотрена не только как производное от корня «лад» (сладим, поладим), но и как просторечие «сладим» от корня «слад» (сладкий). Здесь же паронимическая аттракция слов «сладим» и «оладии» (то есть «оладии» образованы от корня «лад» при помощи приставки «о»). Таким образом, «с» и в этом случае нельзя с полной уверенностью рассматривать как часть корня или как приставку, оба морфемных соотношения доказуемы.

Если в наших размышлениях пойти еще дальше, то слова с закрепленным в корне «с» можно искусственно расщеплять, если в контексте они находятся в паронимических отношениях с таким же звукообразом, но не содержащим «с». Например, песня «Тесто»: «стужа снуджила душу», здесь «стужу» можно расщепить до «с-тужа» благодаря слову «душа», сталкиваемому со «стужей» паронимически. То есть «с-тужа» и «тужить», «тяжко», «за-тягивать» для

³⁰⁴ В «звучащей» рок-поэзии сочетание «два смешка» равно сочетанию «два с мешка».

Башлачева «выросли» из единого протокорня. Подтвердить данный вывод можно, если «спуститься» в песне «Гесто» несколькими строками ниже: «трани там, где ТяЖко, // ворвется в заТяЖку весна».

Подводя итоги, заметим, что современный корень для Башлачева является только отголоском утраченного протокорня. А раз так – этот поздний корень лишен своей сакральной наполненности, и поэтому его можно расщеплять и «сращивать» с аффиксами. Особенно часты случаи в поэзии Башлачева, когда тяжело определить границы корня и приставки. Подобные затруднения возникают, как правило, при обращении к словам, начинающимся на «с», где Башлачев, умело варьируя контекст, создает возможность двоякого морфемного прочтения звука.

Однако эксперименты на стыке корня и аффикса – это лишь частные случаи обращения Башлачева к паронимической аттракции. Главная работа проделана поэтом именно в области «чистого» корня. Такое столкновение созвучий в корнях поэт использовал столь часто, что это не могло не остаться незамеченным. И действительно, ряд исследователей обратили внимание на эту особенность башлачевской работы со словом: «“Но *серпы* в ребре да *серебро* в ведре / Я узрел не зря. Я – *боль яблока*” – в этом пассаже, который легко было бы приписать кому-нибудь из футуристов, речь идет не о физическом зрении, не о внешнем сходстве. Следуя оригинально понятому совету Пруткова “*зри в корень*”, Башлачев направляет взгляд в глубину слова, чтобы там *зрить* и серебро в ведре, и боль в яблоке...»³⁰⁵. Примерно то же отмечал и С.С. Шаулов: «Башлачев, может быть, довел до предела способность русского языка к звуковой игре, его тексты обладают сложным и очень упорядоченным фонетическим рисунком, который еще ждет своего истолкования. Пока же можно сказать, что каждый звук для Башлачева имеет свою смысловую и эмоциональную окраску;

³⁰⁵ Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год. С. 62.

зачастую в его песнях звук предрекает поворот сюжета, мысли, чувства, выраженный в словах»³⁰⁶.

Все исследователи говорят о сопоставлении звуков. Мы же башлачевское аллитерирование условно разделим на два противоположных процесса: сопоставление и противопоставление (которое основано на глухости/звонкости звуков). Такая гипотеза (как будет ясно из дальнейшего хода нашего анализа) является труднодоказуемой. Обосновать ее сложно в первую очередь ввиду отсутствия упоминания о таком противопоставлении в интервью или работах Башлачева, коих, надо сказать, весьма немного. Однако есть ряд весомых аргументов в пользу нашей гипотезы, которые не должны остаться без внимания. Но прежде чем подробно рассматривать систему противопоставлений звуков, обратимся непосредственно к их сопоставлениям, ведь они, как уже отмечалось, для исследователей вполне очевидны.

Мы говорили о том, что Башлачев искал некое первое Слово, Имя Имен, которое должно было бы выкристаллизироваться при паронимическом столкновении всех корней языка. Достигает этого столкновения Башлачев тремя способами.

Первый способ – скрытое столкновение паронимов, или паронимическая аттракция на уровне омофонов. Это наиболее редкий способ игры с паронимами и реализация его возможна только в рамках «звучащей» поэзии. Заключается он в том, что внутри одного звукообраза кроется две или более корневых потенции, в современном языке не связанных, но отождествленных в сознании Башлачева. Например, «стежок» и «стишок» (а еще, может быть, и стяжок (маленький стяг или что-то подобное «стяжке»)) объединены поэтом в один звукообраз [стишку]: «На строку – по [стишку]».

Второй способ – потенциальное столкновение паронимов, или паронимическая аттракция с использованием расщепленных идиом. Этот прием встреча-

³⁰⁶ Шаулов С.С. «Вечный пост» Александра Башлачева. Опыт истолкования поэтического мифа. С. 85.

ется несколько чаще. Проиллюстрировать его можно следующим примером (из песни «Пляши в огне»): когда поэт говорит «праздник на моей стороне», он одновременно и обогащает фразеологизм новым смыслом, и ассоциативно отсылает реципиента к исходному выражению «правда на моей стороне», создавая потенциальную паронимическую аттракцию: «правда – праздник», где общим будет единый звуковой элемент «ПРАД». Такой же пример находим в песне «Когда мы вместе»: «Блудил в долгу да красил мятежом». Эта цитата «выросла» на почве идиомы «долг платежом красен». Здесь мы находим сразу две потенциальных паронимических аттракции: исходное «платежом» сталкивается с «мятежом» (общий элемент «АТЕЖ»), а исходное «красен» – с «красил» (общий элемент «КРАС»).

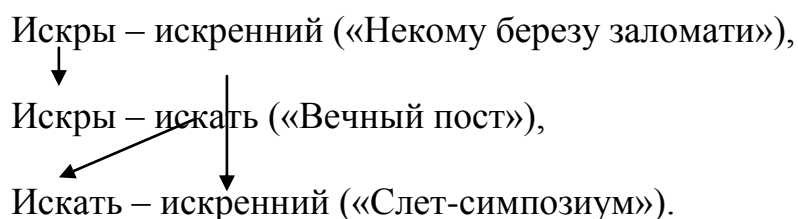
И, наконец, третий способ – явное столкновение паронимов. Это сопоставление этимологически близких или созвучных корней. Данный прием в творчестве Башлачева встречается наиболее часто, и на нем мы остановимся подробнее.

Уже в относительно ранних произведениях поэт пытался обращаться к «генетическим» аллитерациям («Некому березу заломати»):

ИСКРы ваших ИСКРенних песен
ПоЛетят как ПеПеЛ на ПЛесень.
Вы все между ЛоЖкой и ЛоЖью,
А мы все между ВОлком и ВОшью.

Для начала рассмотрим первую строку. Паронимическая аттракция звуков «ИСК» (или «ИСКР») встречается у Башлачева и в других песнях, то есть здесь мы можем говорить о тенденции. Среди таких примеров – песня «Вечный пост»: «Как ИСКали ИСКРы в сыром бору» и песня «Слет-симпозиум»: «Он – опытный и ИСКренный поклонник стиля «ретро», // Давно привыкший ИСтину ИСКать в чужой вине». Таким образом, сам поэт, сталкивая некоторые созвучные слова, как бы намекает нам на их древнюю этимологическую близость. Мы

можем составить своеобразную парадигму «затемнения» некоего протокорня, звуковые элементы которого остались в словах: «искры», «искать», «искренний» и, быть может, даже «истина». Проанализировав три представленных выше цитаты, мы можем обнаружить очень устойчивые паронимические связи между тремя словами, содержащими общий элемент ИСК. Продолжим наши размышления небольшой схемой.



Отметим также, что сочетание «ИСК» («ИСКР») в сознании Башлачева содержит, видимо, позитивную коннотацию: это и согревающие, освещающие искры, и искренность, и поиск истины.

Если вспомнить наши недавние размышления о «размытом» статусе звука «с» (стоящего в препозиции к остальным согласным слова), то и в согласном сочетании «СКР» мы гипотетически можем попробовать «отсеять» эту «корневую приставку». Таким образом, у нас остается элемент «КР». Это звуко сочетание в творчестве Башлачева также является продуктивным материалом для паронимической аттракции. Самый примечательный пример, иллюстрирующий наши выводы, находим в песне «Петербургская свадьба»: «Вот так СКРутило нас и КРепко завязало // КРасивый алый бант оКРовленным бинтом». В двух строках сочетание «КР» присутствует целых четыре раза! Нечто подобное можно заметить и в песне «Вечный пост»: «В кулаке СКРутила сухую ГРудь. // Уронила КРужево до зари». Наиболее интересным здесь нам видится паронимическая аттракция, созданная столкновением слов «СКРутила» – «КРужево». В сознании поэта эти два слова, видимо, восходили к единому протокорню (крутить, кружить, круг). Чтобы это лучше проиллюстрировать, создадим похожий пример искусственно: «В кулаке скрошила сухую грудь, уронила кроше-

во до зари». На наш взгляд, в плане контекста эти два примера идентичны, то есть по Башлачеву кружево – это то, что образуется после скручивания. Здесь же опять присутствует приставной «с» (в слове «СКРутила»).

Два других примера паронимической аттракции с использованием звуко-сочетания «КР» есть в песнях: «Тесто» («чтоб мякиш стал КоРкой, Краюхой на острых ножах») и «Когда мы вдвоем» («и дразнит КРылом. Я уже на КРыльце»). Причем «крыло» и «крыльцо» могут быть рассмотрены как нечто однокоренное (по аналогии с парой «письмо – письмецо»). А значит, ветер имеет большие крылья, а лирический субъект – маленькие «крЫльца» (то есть он уже «встал на крыло»).

Суммируя всё сказанное выше, в цепочку «исКРы» – «исКРенный» мы можем добавить слова КРутить, КРепко, КРасивый, КРовь (окровленный), КРужево, КоРка, Краюха, КРыло, КРыльцо, КРасный, КРасить (вспомним проанализированный выше пример «Блудил в долгу да красил мятежом», где потенциально сталкиваются «красен» и «красил»). В смысловом плане мы можем объединить: крутить, крепко, кружево в один семантический ряд; кровь, красный, красивый, красить – в другой, искры, корка, краюха – в третий. Между этими тремя группами тоже могут быть установлены индивидуально-ассоциативные связи. Например, в творчестве Башлачева человек приравнен к колосу «жить как колос, // размолотит колос в дух и прах один цепной удар», поэтому **кровь** человека-колоса (зерно) может стать хлебом (**коркой, краюхой**), выпекаемой в огне (**искрах**). Подробно об этих ассоциативных переплетениях мы говорили в предыдущей подглавке.

Многие из представленных выше слов содержат помимо элемента «КР» и третий корневой согласный: краСный, краСить, краСивый, круТить, круЖево. Это, как правило, согласный, находящийся в конце корня, а, значит, подверженный историческим изменениям в большей степени. Самый важный звук для Башлачева – в глубине, в сердцевине слова. Тогда как первый звук часто может являться лишь фантомом, профанным «наносным» элементом, приставкой. А

последний звук корня часто затемнен постфиксами, поэтому лучше всего «выживает» именно срединный, глубинный звук, звук в самом центре корня. По аналогии с Именем Имен его можно назвать Звук Звуков. Поэтому самым устойчивым элементом в сочетании согласных КРС (КРТ) является «р». Это прекрасно подтверждается примерами: «не разбеРуСь: где РуСь, где ГРуСть», «КоРоТки пРиЧастиа на РуСи». Как видим, паронимической аттракцией «затронуты» слова как с наличием начального «к» («г»): «Грусть», «Коротки», так и с его отсутствием. То есть звук «р» более важен и устойчив. Кстати, многие примеры завершаются шипящими или свистящими, которые мы рискнем свести к одному звуку – «ч». В самом деле, коРоТки – коРоЧе, пРиЧастиа. Другой пример: «дар РуССКой РеЧи сбеРеЧь». Сочетание «ск» после гласных переднего ряда дает «ч» (песок – песчаный), поэтому РуССК даст РусЧ. Таким образом, мы выходим к звуковой «переплавке» РС – РСК – РЧ. Сочетание «РС» также является материалом для паронимической аттракции у Башлачева: «по РуСи по РуСлу РеЧет РеКа» (река – реЧка: тот же «ч»); или другой пример: «На РуСи любовь // Испокон сродни всякой еРеСи». Здесь же потенциальная (идиоматическая) паронимическая аттракция: «я воли не давал ручьям», где «ручьям» «рифмуется» со словом «рукам» из исходной формы фразеологизма. Таким образом, Башлачев выстраивает перед нами длинную цепочку этимологических ассоциаций: РуКа – РуЧей – РуСло – РеКа – РеЧет (окказионализм, созданный по аналогии с «течет») – РеЧь – кРиЧать – пРиЧастиа – коРоЧе – еРеСь – гРуСть – кРаСный – кРаСить – кРаСивый. И абсолютно все эти слова замыкаются на важнейшем для Башлачева понятии – РуСь.

Вернемся к отрывку из песни «Некому березу заломати», где мы пока проанализировали только первую строку:

ИСКРы ваших ИСКРенних песен
ПоЛетят как ПеПеЛ на ПЛесень...

Теперь поговорим о второй строчке. В сочетании согласных звуков ПЛ (ПЛТ) поэту видится что-то явно болезненное (из области хаоса): пепел, плесень, петля: «ПеЛи до ПеТЛи». Похожий пример находим в песне «От винта!»: «Рекламный ПЛакат ПосЛеДней весны». И опять сочетание ПЛТ (ПЛД) вписано в негативный контекст. «ПЛаТина ПЛаТья, штанов свинец // Душат только тех, кто не рискует дышать» («Влажный блеск наших глаз») – «платина платье» является чем-то удушающим, тем, что лирический субъект и его возлюбленная пытаются как можно скорее сбросить. «Пусть ЛеТит зоЛа, // ПеПеЛ кружиТся» («Егоркина былина») – то же сочетание ПЛТ, только «рассеянное» по нескольким словам. Таким образом, Башлачев выстраивает ассоциативный ряд: петля – плести – плеть – плесень – пепел – плакат – платина – платье.

Сочетание звуков ПЛ в паронимических аттракциях Башлачева имеет более позитивные коннотации, о чем свидетельствуют отрывки из «Времени Колокольчиков» («На своем ПоЛе как подПоЛЬщики») и из песни «Лихо»: «По-Левое ПЛемя». Быть может, звук «В» в последнем примере «смягчает» негативное «звучание». Здесь же мы видим сочетание ПЛВ (ЛВ). Как раз это сочетание является, может быть, самым сокровенным для Башлачева. Поэтому контекст, в который вписаны паронимические аттракции со звукообразом «ЛВ», позитивен, «космичен». Например, песня «Пляши в огне»: «Лей сЛаВянским сЛоВом моЛВа как все хорошо! // сЛаВно на земле, где всяк всему гоЛоВа!» Здесь же отмечаем уже знакомый нам звук «с» («славянским», «словом», «славно»), опять же больше напоминающий древнюю приставку, чем часть корня. Можно вспомнить и отрывок: «сЛоВи это сЛоВо», а также аллитерацию, «зеркальную» ему: «Завяжи мой ВЛас песней на ветру! Положи ей ВЛасТью на имена!» Таким образом, рисунок первой аллитерации выглядит так: СЛВ, а второй – ВЛС. Причем паронимическая аттракция двух слов «влас» и «власть» неслучайна: влас (волос), как и нить, струна, являются для Башлачева носителем сакральной информации: «С ниточки – по миру», «Намотай на ус, на волос» и т.д. Поэтому пересечение таких понятий, как «влас» и «власть» (сила)

закономерно. Аттракция этого же звукообраза встречается и еще в одной цитате: «ВоЛя уГоТована всем кому ВоЛЬГоТно». Здесь сочетание «воля уготована» как бы «переплавляется» в единое слово «вольготно». А в контексте фонограммы такое объединение и вовсе кажется гармоничным («вляюготована» поэт произносит практически без паузы)³⁰⁷.

Еще один примечательный пример находим в песне «Тесто»: «Подхватит ЛюбоВь и успеет Во бЛажо, Во бЛажо облЕчь в облАка»³⁰⁸. Если вспомнить, что «облако» когда-то было «обВлаком», то аллитерация получает еще большую отточенность. Здесь мы видим, что сочетание ЛВ (ВЛ) сплетается с сочетанием БЛ. То есть поэт «сращивает» два паронимических ряда в единое целое: славянский, слово, молва, славно, любовь, обвлако, благо, облечь, боль. Причем мостиком от «слова» к «боли» (от ЛВ к ЛБ) является важнейшее понятие для Башлачева – любовь, где «спрятана» боль (ЛюБОВь):

- Отпусти мне грехи! Я не помню молитв,
Но, если хочешь – стихами грехи замолю.
Объясни – я люблю оттого, что болит,
Или это болит оттого, что люблю.

(«Посошок»).

Сочетание БЛ есть еще и в паронимической аттракции «Бросит БоЛь да БыЛинку». И, конечно, нельзя забывать одну из ключевых фраз творчества Башлачева: «Я БоЛь яБЛока», то есть боль познания.

³⁰⁷ Например, см. запись 15 августа 1986, сделанную С. Фирсовым на домашнем концерте у Д. Винниченко.

³⁰⁸ В тверском сборнике стихов Башлачева, на который мы ориентируемся при цитации (Александр Башлачев: Стихи, фонография, библиография. – Тверь, 2001.), данная цитата отражена только в представленном виде. Однако прослушивание фонограмм у нас оставляет ощущение, что строки «...и успеет во благо, во благо облечь в облака» нужно отражать на письме так: «...и успеет ВАМ ВЛАГА во благо облечь в облака».

Интересным в представленном выше четверостишии является слово «за-молю», рифмующееся с «люблю». Сочетание МЛ для поэзии Башлачева тоже значимо: «А прикажешь языком МоЛоть – МоЛю», или «МоЛнию заМоЛви».

Ну и, разумеется, нельзя оставить в стороне единственное прямое упоминание о семантически значимом для Башлачева звукообразе СТО (СТ). Поэт сам определил этимологическую соотнесенность этого звукообраза, отметив, что этот элемент встречается в словах, где мы видим творения божественного происхождения. Недаром певец заменил слово «рок-н-ролл» во «Времени Колокольчиков» на «свиСТОпляс». Видимо, и «теСТО», и «чиСТО поле» (мотивы, очень любимые Башлачевым) «выросли» из этого божественного звукообраза СТО. Как раз в песне «Тесто» рок-поэт особенно часто обращался к этому сочетанию:

Тут дело проСТОе –
Нет тех, кто не СТОит...
Любви.

Тут дело проСТОе –
Найти себе меСТО...

Да неси свое теСТО
На злобное меСТО...

Отголоски того же звукообраза мы можем заметить во всех сочетаниях, где встречается СТ, это особенно показательно, когда Башлачев помещает как СТО, так и СТ в единый поэтико-этимологический контекст:

...чтоб меСиТЬ тили-теСТО.
еСли Ты СТАвишь креСТ
на СТране всех чудеС,
значиТ, ты для креСТа

выбрал самое верное меСТО.

(«Триптих памяти В.С. Высоцкого»).

Время течет, раСТОлкав себя в Ступе.

Вот кто-то Ступил по воде

Вот кто-то Ступил по воде

Вот кто-то Ступил по воде,

Да неловко и все уТопил.

ЗначиТ, снова пойдем,

Перекурим, споем и приСТупим.

(«Перекур»).

Причем в последнем примере паронимическая аттракция зиждется в большей степени на сочетании СТУ (хотя СТО тоже присутствует). Есть у Башлачева и примеры, построенные только на аттракции звукообраза СТ (песня «Когда мы вместе»): «Мне в доброй веСТИ не приСТало врать, мой креСТ – знак дейСТвия...»; «Когда мы вмеСТе – все наши веСТИ в том, что еСТЬ».

Суммируя все представленные цитаты, где встречается сочетание СТ (СТО), можно отметить, что Башлачев свои высказывания относительно божественного происхождения этого звукообраза подтверждает множеством паронимических аттракций. СТ – это со-веСТЬ, истинная веСТЬ (в которой «не приСТало врать»), это веСТЬ, в которой содержится «то, что еСТЬ»; это утерянная истина: «В СиТо времен бросит боль да былинку, чтоб иСТИной к сроку возшла». СТ – это ХриСТос и его креСТ; это теСТо, сделанное из зерен иСТИны; это вечноСТЬ – Ступа, где себя раСТОлкало время... То есть многие сакральные для Башлачева понятия «выросли» из единого протокорня, самым устойчивым элементом структуры которого было сочетание СТ.

Одним из любимых сочетаний у Башлачева было и ДШ, обозначающее душу, дыхание (дышать), дух: «Дышу и душу не душу», «И душу с душком», «Имеющий душу да дышит», «Когда злая стужа снелужила душу».

Иногда паронимическая аттракция у Башлачева создается для семантической градации: «Век да не вечер» («к» переходит в «ч» по аналогии, например, с парой «лук – лучок» («век» – «векер»), то есть вечер – это маленький век). Другой пример градации: «луч – не лучина», где объекты градуированы по яркости.

Есть случаи, когда аттракция «вплетена» во внутреннюю рифму: «Не жгли угли да не пекла зола». Здесь же и потрясающее семантическое «скрещивание»: «жгла» то же самое, что «пекла», «уголь» почти то же, что «зола». Как отмечает Ю.М. Лотман, художественный текст имеет свойство «превращать разные слова <в т.ч. абсолютно не связанные в звуковом плане – В.Г.> в синонимы»³⁰⁹, при этом синонимия может быть актуализирована и посредством звуковых совпадений (паронимическая аттракция и т.д.). В данном же примере мы наблюдаем «избыточную художественную синонимию», то есть две синтагмы сближаются «по трем направлениям»: структурном (положение в тексте) и звуковом (рифма и паронимическая аттракция), плюс – семантические связи.

Иногда столкновение созвучий создает неожиданный потенциал для смыслообразования: «В сказке ты должен почуять ПОДсказку» (вспомним: текст – ПОДтекст).

Много у Башлачева и «непродуктивных» (встречающихся редко) звуковых образов, вступающих в паронимические отношения: «веРШИНЫ на свой аР-ШИН», «НаВЕРСТАешь свою ВЕРСТу», «листья ВоСкресения да с ВеСточки – ВеСны», «СядеМ рядоМ, ЛяЖем блиЖе», «испоВЕДУЕТ, да сам того не ВЕДАЕТ» «ЗиМа ЖМет ЗеМное» (Башлачев намекает на то, что «жмет» образовалось из ЗМ – «жьмет», где «з» переходит в «ж» по аналогии с: друзья – дружить). Это лишь малая часть тех примеров, что в изобилии рассыпаны по стихам рок-поэта.

Нередко материалом для паронимической аттракции у Башлачева становятся слова, абсолютно несоотносимые этимологически: «Искали ветер

³⁰⁹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 170.

Невского да в **Елисейском** поле // и привыкали звать Фонтанкой **Енисей**» («Петербургская свадьба»). Таким образом, поэт паронимически «рифмует» пространство енисейское и елисейское. Эти два локуса, казалось бы, не имеют никакого родства. Однако в контексте песни они выступают двумя полюсами, конечными точками исхода из Петербурга его коренных жителей после событий 1917 года. То есть «енисейский» – это ссылка, «елисейский» – эмиграция. Однако на что мог еще намекать Башлачев, «сталкивая» эти созвучия?

У Бродского в эссе «Поклониться тени» есть небольшой анализ стихотворения Уинстона Одена, даже не анализ, а ассоциативные вопросы, вызванные цитатой «время... боготворит язык» (из произведения «Памяти У.Б. Йейтса»): «“обожествление” – это отношение меньшего к большему. Если время боготворит язык, это означает, что язык больше, или старше, чем время, которое, в свою очередь, старше и больше пространства. Так меня учили, и я действительно так чувствовал. Так что если время – которое синонимично, нет, даже вбирает в себя божество, – боготворит язык, откуда тогда происходит язык? Ибо дар всегда меньше дарителя. И не является ли тогда язык хранилищем времени? И не поэтому ли время его боготворит? И не является ли песня или стихотворение, даже сама речь... игрой, в которую язык играет, чтобы реорганизовать время?»³¹⁰ Думается, что и у Башлачева были похожие представления о времени и языке, в мифопоэтике певца слово тоже детерминирует время. Два таких созвучия, как «енисейский» и «елисейский» благодаря фонической общности имеют и одинаковую «судьбу». В их имени заложено внутреннее отождествление, то есть когда-то они были едины, а значит, и станут едины рано или поздно (время – кольцо). В период самой первой мотивации судьба созвучий была «запрограммирована» самим языком, а поэтому: понять мир можно, поняв язык. Вспомним теорию Одена-Бродского: время и Бог существуют в языке, а не язык во времени и Боге. И в этом, быть может, главный смысл паронимиче-

³¹⁰ Бродский И. Поклониться тени // Бродский И. Поклониться тени: Эссе. – СПб., 2002. С. 143-144.

ской игры в творчестве Башлачева. Здесь же не стоит забывать, что слово и мышление – две генетически различные категории: «мышление и речь имеют генетически совершенно различные корни. Этот факт можно считать прочно установленным целым рядом исследований в области психологии животных. Развитие той и другой функции не только имеет различные корни, но и идет на протяжении всего животного царства по различным линиям»³¹¹. По Бродскому, вначале возник язык, а уже потом божественное сознание. И если мысль есть врожденный «атрибут» человечества, то речь и язык – это нечто сакральное, исходящее не из человека, а снаружи, из некоего высшего магического источника. Отношение Башлачева к слову было очень похожим на концепцию Одена-Бродского. А значит, паронимические аттракции вроде «Всемером ютимся на стуле, // Всем мирОм на нары полати»³¹² несут не только поэтическое и этимологическое, но и всевременное, сакральное значение. А поэтому можно предположить, что сочетание «всем мирОм» появилось тогда, когда всё человечество состояло из семи человек: «всемером».

Итак, башлачевские паронимические аттракции являются важным звеном всей поэтики певца. Они помогают Башлачеву приблизиться к звуковому облику протокорней, «услышать» в, казалось бы, генетически далеких словах единую древнюю корневую матрицу. Но, как мы отмечали, сопоставление звукообразов – лишь одна из граней башлачевской работы с созвучиями. Другой поэтической «операцией» становится противопоставление звукообразов.

³¹¹ Выготский Л.С. Мышление и речь. – М., 1999. С. 82.

³¹² Отметим, что в «звуковой» поэзии Башлачева слитность двух данных сочетаний гораздо большая, чем в поэзии «письменной». Благодаря «живому» произнесению (и после смещения традиционного ударения в сочетании «всем миром» на последний слог), два сочетания фонетически почти отождествляются: [всемиром]. «Выдать» двухсловный вариант может только более длительное произнесение согласного звука на стыке слов [всеммиром].

3.4.2. Противопоставление звукообразов

Рассмотрев паронимическое сопоставление звуков в творческом наследии Александра Башлачева, мы подошли к самой интересной и неоднозначной гипотезе о противопоставлении паронимов в песнях рок-поэта. Проявляется такое противопоставление в смысловой полярности паронимов, чей звуковой облик (на уровне согласных) различается только одним дифференциально-семантическим признаком – глухостью/звонкостью. Это различие, в современном узусе ничего общего не имеющее с семантической антитезой, в творчестве Башлачева из формального переходит на содержательный уровень. Иными словами, поэт в своих произведениях сталкивает паронимы таким образом, что лексемы со звонкими согласными (**гора** – **верх**) противопоставлены созвучиям с глухими (**корни** – **низ**). Очень часто такие бинарные паронимические оппозиции являются аналогами общемифологических оппозиций, являющихся противопоставлением холодного – горячего, живого – мертвого, низкого – высокого и т.д. Эти индивидуальные семантические «сближения» Башлачев, видимо, пытался организовать в стройную систему, где древняя смысловая противопоставленность звуков дала некоторые «отголоски» и в современном языке. Еще раз подчеркнем, что «выстраиваем» мы данные формально-содержательные антитезы с известной долей условности, так как сам рок-поэт в своих немногочисленных интервью ни разу не упоминал об этом явлении. С другой стороны, даже если сознание (или подсознание) Башлачева независимо от его собственных намерений «генерировало» такую искусственно семантизированную (то есть выходящую на уровень содержания) систему отношений, организующую чисто формальные противопоставления, то это еще не значит, что мы вправе игнорировать данный аспект поэтики Башлачева. Да и вообще поэзия всегда стремится выйти за рамки «самой себя», то есть создать те семантические потенциалы, которых не было в первоначальном авторском замысле. К тому же закономерно и

то, что «язык искусства делает его формальные стороны содержательными»³¹³; заметим: не сам поэт, а именно язык, как это, вероятнее всего, и было в случае с башлачевскими формально-содержательными антитезами. Возможно, здесь мы сталкиваемся с явлением, которое И. Бродский называл «диктат языка».

Противопоставление паронимов по глухости/звонкости в поэзии Башлачева реализуется четырьмя способами. Самые семантически насыщенные оппозиции появляются, когда Башлачев в одной цитате группирует «глухие» паронимы с одной стороны и «звонкие» – с другой. Возьмем, например, песню «Вечный пост»: «СеРпы в ребре да СеРебро в ведре. Я уЗРел не ЗРя...». Здесь два сочетания СР и ЗР разведены контекстуально. К тому же, если всмотреться в эту цитату, то можно отметить, что «серпы в ребре»³¹⁴ несут нечто негативное, телесное, болезненное (то есть принадлежащее области хаоса); а новое зрение – это сквозная для творчества Башлачева метафора посмертного состояния, открывающего высшее видение, Истину (область космоса). Таким образом, сочетания СР и ЗР являются фонетической проекцией оппозиции: жизнь (телесное) – смерть (внетелесное). Другой похожий пучок антитетических отношений находим в песне «Тесто»: «Да БыТом проБиТых, // да По́Том проПиТых». Здесь поэт противопоставляет дом (быт) и работу (локус, находящийся вне дома). В сочетаниях БТ и ПТ (в контексте башлачевской мифопоэтики) нет ярко выраженной амбивалентности, чего не скажешь о мифологии в общем, где

³¹³ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 31.

³¹⁴ Отметим также, что сочетание трех слов «сеРпы в ребРе да сереБРо» содержат и еще один интегрирующий компонент: РБ (РП, БР). Здесь возникают достаточно тонкие, метафорико-этимологические связи: «серпы» и «ребро» объединены формой (полукруг), а серпы и серебро – «содержанием» (вещь, сделанная из металла, и металл). Если же вспомнить наши рассуждения в отношении «корневой приставки» С, то слова «ребро» и «се-ребро» для Башлачева, видимо, восходят к единому протокорню. Да и сочетание «серпы в ребре» вполне может восходить к фразеологизму «седина в бороду – бес в ребро», где ребро посредством достаточно популярной метафоры (в поэзии седина часто отождествляется с «инеем», «се-ребром») может быть идиоматически соотнесено с серебром.

дом вступает в антитетические отношения с остальным («наружным») пространством. А у Башлачева, видимо, речь идет о двух хаотических составляющих жизни человека, ни в одном из которых лирический субъект не находит успокоения и радости (вспомним, что мотив дома у рок-поэта инвертирован). Зато антитетичность явно присутствует в другом примере из той же песни: «Когда злая сТуЖа снеДуЖила ДуШу». Как мы уже отмечали, сочетание ТЖ в творчестве Башлачева принадлежит области хаоса (тужить, тяжесть, мятеж). Этому звукообразу, основанному на согласных ТЖ, противопоставлено также описанное нами сочетание ДШ (дышать, душа). А что касается слова «снедужила», то оно образовано от «недуг», где «приставка» «не» дает отрицание, то есть недуг – это «не-дух» или «не-душа». Возможно, поэт рассуждал именно так. Нет сомнения в том, что Башлачев во всех этих примерах намеренно сталкивает два ряда паронимов, группируя их по глухости-звонкости и противопоставляя друг другу.

Менее значимы одиночные противопоставления в контексте «глухих» и «звонких» паронимов, которые, тем не менее, также подтверждают нашу гипотезу. Примеры с той же оппозицией ТЖ – ДШ: «Да что тебе сТуЖа – гони свою ДуШу»; «Да не спрячешь ДуШи...так живи – не ТуЖи». В контексте этого примера можно рассмотреть и следующее противопоставление из песни «Ванюша»: «Не сестра да не ЖеНа, да верная отдуШиНа». Здесь сочетания ЖН, ШН противопоставлены также синтаксически, что «умножает» их антитетичность.

Интересный пример фонетической оппозиции находим в песне «Имя Имен»: «Луч – не лучина на Белый пуховый Платок». Два звукообраза БЛ и ПЛ разведены в этой цитате на основании их принадлежности к области холодного – теПЛого. «Белый пуховый платок» – это символ России (что мы уже отмечали), поэтому этот белый пух – не что иное, как снег. Белый – вообще «холодный» цвет у Башлачева: «белым зерном меня кормила зима», «в белом саване Снежна Бабушка». Такую же оппозицию холод (БЛ) – тепло (ПЛ) находим

и в песне «Лихо»: «Вьюга продувает Белые Палаты». Нечто теплое и защитное (палаты) становится под воздействием вьюги холодным, белым. Песня «Сядем рядом»: «прижмемся Белыми заплатами» (здесь: заплата – то, что призвано закрывать дыру, сохраняя тепло). Интересно отметить, что во всех случаях «белому» (БЛ) противопоставлено сочетание ПЛТ – плаТок, палаТы, заплаТы. Таким образом, сочетание ЛТ, возможно, также ассоциативно связано у Башлачева с теплом: «ЛаТы из синего ЛьДа» («Спроси звезда»). Латы (ЛТ) «сталкиваются» со льдом (ЛД).

Еще одну фонетическую оппозицию можно найти в песне «Тесто»: «По Торной Дороге, по малой Тропинке». Сочетания ДР и ТР противопоставлены как относящиеся к простому пути и к сложному (или к космическому – хаотическому, «безвекторному» пути). Дорога (ДР) – нечто большое, широкое, по ней просто двигаться. «Торный», видимо, в сознании Башлачева соотносится с «Трудный». Подтвердить это можно примером из песни «Мельница»: «Дальний путь – канава **торная**, // всё через пень-колоду, кочку, кувыркком да поперек». Таким образом, «Тропинка» и «Торный» противопоставлены «Дороге», если так можно выразиться, по степени проходимости. Та же оппозиция намечена и в песне «Пляши в огне»: «Мне бы соТвоРиТь воРоТа у ТРех ДоРоГ». Здесь помимо аллитерации можно отметить и тонкие смысловые отношения. Если обратиться к нашей гипотезе, то в этой цитате можно обнаружить то же противопоставление ТР – ДР, главным выражением которого будет оппозиция «трех» – «дорог». Потенциально здесь представлено противопоставление дороги и трех дорог. Таким образом, известный сказочный сюжет о проблеме выбора пути противопоставлен мотиву одиночной дороги, то есть три дороги – это как бы «антидорога».

Яркий пример фонетико-семантической оппозиции находим в песне «Имя Имен»: «Эх, налететь бы слепыми грачами на теплую ПАШНЮ... всей гурьбою на БАШНЮ», где Башлачев, сталкивая два паронима, создает противопоставление небесного и земного. Пашня – это земля, грязь («пах нараспаш-

ку)), а башня – стремление в небо (не будем забывать об известном мифологическом сюжете строительства Вавилонской башни, мотивы которого четко прослеживаются в песне).

Есть у Башлачева и потенциальные оппозиции (3 тип противопоставлений), например, в песне «Петербургская свадьба» находим: «Голым Летним садом // прими свою вину под розгами дождя». Из контекста понятно, что «голый сад» потенциально «рифмуется» со словосочетанием «голый зад», отличающимся от своего «оппонента» только одним дифференциально-семантическим признаком: глухостью/звонкостью звуков «з» и «с». Правда, явной семантической оппозиции здесь нет.

Песня «Вечный пост»: «сКрутила сухую ГРудь». Мы уже отмечали, что сочетание КР для Башлачева было связано преимущественно с кровью, с красным цветом. Значит (следуя нашей логике), ГР должно нести нечто противоположное, например, грудь можно ассоциировать с молоком, тогда получится оппозиция: молоко – кровь (красное – белое). Такая антитеза кажется очень древней, ведь первобытный человек, по данным исследований, различал только три цвета: красный, белый и черный.

Есть в поэзии Башлачева и четвертый тип звуковых противопоставлений – это оппозиции, не связанные одним контекстом. Они могут существовать в разных песнях, однако такие слова всё равно несут потенциальную антитетичность на формально-содержательном уровне. Если обратиться к только что рассмотренному примеру, можно отметить, что на протяжении всего творчества Башлачев проводит скрытую антитезу звукообразов ГР и КР. ГР – это горний, гора, гореть (огненная река у Башлачева течет именно в облака (см. песню «Пляши в огне»)), гром: «пока не ГРянул ГРом». То есть ГР – это небесное (верх). КР – это земное: корни, кровь, корка, краюха (то есть хлеб, который в творчестве Башлачева ассоциировался с теми богатствами души, которые человек создает при жизни), крутить, кручина (земные заботы).

Другой важной оппозицией является противопоставление ЗЛ – СЛ. ЗЛ – это «злая стужа», «злое место», «зола», что-то злое и холодное (явно относящееся к области хаоса). А такие примеры, как «словить это Слово», «горячее слово», «лей славянским словом молва: как всё хорошо», говорят о том, что слово, слава, славянский – всё это гармонично, всё это согревает («сухими дровами – своими словами»), дает свет, то есть относится к области космоса.

Противопоставлены и сочетания БЛ – ПЛ. БЛ: любовь и боль, благословение, благо, быль (то есть истина), яблоко (познания). ПЛ: петля, пепел, плесень, плач (подробно эти сочетания разобраны выше).

Таким образом, звуки, противопоставленные по глухости/звонкости, чаще всего являются оппозицией понятий, относящихся к области космоса и области хаоса. Для наглядности все эти сочетания объединим в таблицу.

хаос	космос
СР	ЗР
ТЖ	ДШ
БЛ	ПЛ
ЛД	ЛТ
ТР	ДР
ПШН	БШН
КР	ГР
ЗЛ	СЛ

Это «семантизированное» разделение звуков прекрасно «встраивается» в общую систему башлачевской мифопоэтики. То есть на звуковом ярусе этой системы существуют те же отношения, что и, например, на уровне мотивном, где области космоса и хаоса также достаточно четко «разведены». Соответственно, такая антитеза (на уровне глухости/звонкости) является системной,

обусловленной самой логикой построения мифопоэтической вселенной Башлачева, что является еще одним аргументом в пользу нашей гипотезы.

Мы, конечно, не рискуем дать каждому отдельному звуку свое специфическое лексическое значение, оставив звуки башлачевских паронимических аттракций в состоянии самого общего противопоставления (да и то – на уровне гипотезы). А вот, например, Хлебников в контексте своего творчества делал такие попытки:

«1) В на всех языках значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу или по части его, дуге, вверх и назад, – вертится, вращение, время.

2) X значит замкнутую кривую, отделяющую преградой положение одной точки от движения к ней другой точки (защитная черта).

3) Z значит отражение движущейся точки от черты зеркала под углом, равным углу падения. Удар луча о твердую плоскость.

4) M значит распад некоторой величины на бесконечно малые, в пределе, части, равные в целом первой величине...»³¹⁵. Всего Хлебниковым рассмотрено 19 звуков с позиции их конкретного лексического значения. Такой подход может вызвать желание расщепить и башлачевские корневые звукообразы, но на этом пути мы сразу же сталкиваемся с рядом проблем, главной из которых, наверное, является проблема семантической декодировки каждого из звуков, и нам кажется, что для подобного анализа не так много оснований. Во-первых, сам Башлачев говорил только о сочетании корневых звуков (не расщепляя это сочетание до конкретного и единственного звука), во-вторых, даже если бы Башлачев и говорил о подобном расщеплении, встает другой вопрос: на основе чего выделять в звуке конкретное значение: на основе выделения общих сем всех слов языка (языков), содержащих конкретный звук, или на основе авторского прозрения (сузив «поле» анализа до поэтической системы конкретного поэта)? Хлебников, рассматривавший звуки общемирового языка, должен был

³¹⁵ Хлебников В. Художники мира! С. 621.

бы проанализировать семантику каждого звука в сотнях языков (что вряд ли под силу одному человеку). Его определение семантики звука, видимо, было окказионально, интуитивно и иногда зависело от графического начертания буквы. Поэтому ввиду неопределенности метода выявления значения звуков, мы не стали расщеплять башлачевские полифонические звукообразы на конкретные звуки с тем, чтобы определить семантику каждого из них. К тому же корень у Башлачева – весьма жесткая (и, видимо, неразложимая) структура, чего нельзя сказать в отношении «хлебниковских» корней.

Подводя итоги, отметим, что паронимическая аттракция – один из важнейших башлачевских приемов работы со словом. Причем паронимы в творчестве рок-поэта образуют стройную фонетическую систему окказиональных значений, где есть место всем сочетаниям: от исторически мотивированных до ложно этимологических. Вызвано такое активное обращение к корням тем, что Башлачев пытался пробиться к их первоначальному смыслу, воскресить в современном языке то мифическое, что осталось в нем со времени библейского смешения языков. А постигнув магию корней, рок-певец стремился понять самое сакральное в этой системе – Имя Имен. Поэтому паронимическая аттракция – не самоцель для поэта (песни паронимами не перегружены), Башлачев хотел посредством поиска наиболее древних и устойчивых сочетаний звуков придти к их первооснове. Эти поиски открыли небывалую энергию, скрытую в непроницаемой оболочке слова и идиомы.

Итак, мы рассмотрели самый нижний (звуковой) ярус башлачевской мифопоэтики. Теперь, зная количество ее уровней и структуру каждого из них, мы можем объединить все эти ярусы в единую систему, тем самым решив главную задачу нашей работы.

3.5. Мифопоэтика Башлачева как «спиралевидная» пятиуровневая система.

В первой главе мы рассмотрели песни Башлачева с позиции их сюжета, выявив в его структуре общую неизменную матрицу – квазисюжет. Так как сюжет в рамках поэтики является более высоким уровнем (в сравнении с мотивами и фоникой), то верхней точкой системы станет мифический (а его мифичность была доказана нами в первой главе) квазисюжет.

На следующем (более низком) ярусе будут располагаться мотивы, ибо, как известно, мотив является «строительным кирпичиком» сюжета. Мотивы: вечер, ночь, утро иерархически, видимо, будут стоять чуть выше всех остальных, так как именно из последовательной комбинации данных мотивов состоит квазисюжет. Однако, включенные в процесс «перетекания», эти мотивы теряют свою «особость», «прорастая» в другие элементы данного яруса. На основании этого, мы не станем выделять квазисюжетные мотивы в отдельную мезоуровневую «прослойку» между ярусом квазисюжета и ярусом мотивов.

Следующая ступень системы – безграничное пространство синтаксических мотивных «перетеканий», реализованных аффиксами современного языка. Это уровень, полностью лишенный всего древнего и сакрального (можно было бы сказать «лишенный корней», но корни здесь есть, правда, они принадлежат современному языку, и их древний мифический стержень затемнен синтаксисом). Данный уровень – центр системы, бесконечный «вширь» и постоянно разрастающийся за счет корреляций в сфере профанного синтаксиса («перетеканий»).

Четвертый ярус башлачевской мифопоэтики – это древние протокорни, сакральные «выжимки» из профанных современных корней. По Башлачеву, на данный момент в языке не осталось «чистых» протокорней, поэтому певец и пускается на их поиск посредством паронимической аттракции. То есть протокорни принадлежат прошлому, а в настоящем они «размыты» профанным син-

таксисом (см. третий ярус). Протокорней столько же, сколько и мотивов, так как один древний корень образует один мотив. Поэтому-то поэт системно и контекстуально «сталкивает» (как правило, посредством паронимической аттракции) созвучные современные корни. Например, мотив измерения и мотив смерти для Башлачева являются единым мотивом («хоть смерть меня смерть»), у них общий протокорень, а значит – общий смысл.

Пятый (нижний) уровень – древнейший первокорень, первозвук (или Имя Имен в одном из значений), от которого произошли все древние протокорни. Это самая сакральная и самая магическая точка системы. Именно этот первокорень разросся во всё многообразие слов современных языков.

Таким образом, общая структура башлачевской мифопоэтики такова:

1. единичность – квазисюжет;
2. множественность – мотивы;
3. бесконечность – современные корни, суффиксы, приставки и т.д. (в процессе «перетекания»);
4. множественность – древние протокорни;
5. единичность – Имя Имен.

Как мы уже отмечали, ярусы 2 и 4 содержат одинаковое количество элементов (один протокорень образует один мотив), поэтому система оказывается симметричной, по форме напоминающей ромб (с тем только различием, что середина этого «ромба» бесконечна по горизонтали). Но этот «ромб» можно представить также и в виде «спирали», где ровно над точкой «Имя Имен» (на следующем витке) находится другая точка – квазисюжет. Такая «спиралевидность» хорошо вписывается в концепцию всего башлачевского мифопоэтического мира, где подобные «спирали» встречаются и в других контекстах. В частности, можно вспомнить трехчастную «центробежную» структуру творчества Башлачева (по этапам).

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что система движется в двух направлениях – по «спиральной» вертикали и линейной горизонтали. А если учесть, что вся пятичастная башлачевская мифопоэтика связана с хронологическими характеристиками (Имя Имен старше протокорней, которые, в свою очередь, старше современных корней и т.д.), то можно сделать вывод, что это движение происходит именно во времени. Здесь напрашивается такая схема:

1. квазисюжет – начало всех времен;
2. мотивы – давно;
3. «перетекание» – сейчас;
4. древние протокорни – давно;
5. Имя Имен – начало всех времен.

Таким образом, время помимо своей предполагаемой «спиралевидности», обладает еще и замкнутостью, значит, перед нами кольцевое мифическое время (это что касается вертикали). По горизонтали же действует время линейное (немифическое или христианское). Таким образом, мифическое время объединяет между собой разные уровни системы, а вот линейное – элементы данных уровней. Оба этих времени находятся в некоей «конфронтации», что закономерно: «Текст возникает при демифологизации мышления, на стадии развертывания временного цикла в линейную последовательность, то есть на стадии эпоса, который уже в определенном смысле является текстом»³¹⁶. «Борьба» с текстом в привычном его понимании было заметной тенденцией в наследии певца (вспомним, например, башлачевские попытки «расшатать» синтаксис). Также поэт постоянно пытался «загнать» линейность текста в рамки циклических образований. Но ведь произведение (даже, например, с кольцевой композици-

³¹⁶ Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. – М., 2000. С. 26.

ей) – это линейно развертывающаяся последовательность знаков, отсюда следует, что столкновение мифического и немифического времен с известной долей условности можно спроецировать на столкновение текста и нетекста³¹⁷. На границе этого «противостояния», видимо, и возникли пронизывающие всю систему «спирали». Перечислим их: во-первых, это сама структура мифопоэтической системы (о чем мы говорили несколькими абзацами выше); во-вторых, структура всего творчества по этапам (замыкающаяся песней «Вишня»); в-третьих, со «спиралью» мы сталкивались при анализе произведений с кольцевой композицией («Хозяйка», «Ванюша», «Имя Имен»); «центробежно» и мифическое время башлачевской мифопоэтической системы.

Вернемся к структуре башлачевской мифопоэтики. Особо стоит отметить, что центр системы – это самое широкое и при этом самое профанное место. А вот в «неавторской», «узуальной» мифологии всё наоборот: чем ближе ярус к центру, тем он сакральнее. То есть мы снова сталкиваемся с башлачевской мифологической инверсией (здесь уже на системном уровне).

Такая сложная структура мифопоэтической системы – не «прихоть» поэта, не попытка попрактиковаться в создании «заумного» языка, но прямая необходимость; условие, при котором можно наиболее аутентично перекодировать информацию с языка «мистического» (самого емкого) на поэтический (самого емкого в контексте известных человечеству систем означивания). Как говорил сам Башлачев: «Надо... чтобы словам было тесно, а мыслям просторно»³¹⁸. Здесь же можно вспомнить слова Ю.М. Лотмана о том, что «усложнение характера информации неизбежно приводит и к усложнению используемой для ее передачи семиотической системы»³¹⁹.

Обобщая всё сказанное, отметим, что мифопоэтика Башлачева – достаточно сложное структурное пятиуровневое образование, существующее по сво-

³¹⁷ Думается, что Башлачев разрушал привычный текст не для его «ниспровержения», а наоборот – для создания своего магического «сверхтекста».

³¹⁸ Башлачев А.Н. Интервью, данное А. Шипенко и Б. Юханову, Москва, 1986 год.

им жестким законам. Ярусы этой системы расположены по вертикали (если двигаться сверху, то это путь от сюжета к звукообразу). Система распространяется и по горизонтали, образуя в центре (средний ярус) потенциально бесконечное количество элементов. Разрастание как ярусов системы, так и их элементов происходит во времени (ярусов – во времени сакральном, «спиралевидном»; элементов – в профанном, линейном).

³¹⁹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 22.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, рассмотрев наследие Александра Башлачева через призму мифопоэтики на всех уровнях его поэтической системы, мы пришли к следующим выводам:

- «Звучащее» слово рок-поэзии в целом и в творчестве Башлачева в частности не только не равно печатному слову, но и находится даже в состоянии некоторого противопоставления ему. «Звучащее» слово обладает огромными возможностями варьирования и умножения смыслового потенциала. Причем Башлачев (как и многие другие рок-авторы) намеренно обращался к большим возможностям «звучащего» слова, создавая вокруг рок-произведения экстралингвистическое смысловое пространство, которое достаточно сложно анализировать с привлечением классического литературоведческого инструментария. Часть «нетекстового» (или субтекстового) потенциала рок-песни служит для создания у слушателя состояния сопереживания (при непосредственном восприятии), что является аналогом древних ритуальных форм человеческого творчества. Такая сфера бытования рок-текста сближает последний с древними обрядами мифологического характера (вспомним слова Башлачева о том, что рок – это «смешение мифов»).

- Творчество Башлачева представляет собой единый жестко структурированный миф, условно который можно разделить на два подмифа. Первый из них принадлежит раннему творчеству поэта и, по сути, является профанным. На этом этапе развития мифопоэтики Башлачева иррациональный предмет выражается рациональным словом – метафоры прозрачны, в основе художественного текста – бытовые детали, есть элементы «жизнеописания» «маленького человека». Мир, который окружает лирического субъекта, – скопление симуляций и суррогатов, разрушение которых начинается при переходе на следующую ступень поэтической системы (художественное пространство как бы «раскалы-

вается надвое»). Так начинается второй этап творчества Башлачева, где абсолютное и иррациональное воплощается посредством замысловатых образов и метафор («темного стиля»), окказиональная фразеология становится одним из важнейших поэтических приемов. Второй этап творчества Башлачева практически полностью «инвертирует» первый (не меняется только предмет художественного описания, который, как и прежде, иррационален).

- Пространственно-временные отношения в поэтическом мифе Башлачева строятся по мифологическим моделям. Пространственные объекты у Башлачева единичны, неповторимы. Все они концентрируются внутри двух сфер: сакральной и профанной, к сакральной относятся природные локусы, к профанной – городские. Мифопоэтическое пространство населяют мифологизированные существа, одушевленные окказионально посредством олицетворения или данного собственного имени. Таким образом, для Башлачева практически нет разделения природы на живую и неживую: одушевлено всё. Квасисюжет песен (где он есть) строится по одной модели: начинается все ночью (зима) или вечер – лирический субъект или персонаж жив; основное действие происходит ночью (зимой) – субъект или персонаж жив, он в пути; завершает всё утро (весна), несущее смерть, Гром, апокалипсис, движение завершается. Таким образом, общемифологические представления инвертируются, однако сам принцип построения сюжета у Башлачева вполне мифичен. События в мифопоэтической системе певца цикличны, время – замкнуто в кольцо (или в спираль), что также отсылает нас к мифологическим воззрениям.

- Главной оппозицией творчества Башлачева становится оппозиция корень – синтаксис (или морфология – синтаксис). Основные поэтические «исследования» поэт предпринял именно в области корней, посредством паронимической аттракции пытаясь найти их древнюю сакральную суть и общность. Наряду с паронимической аттракцией важным художественным приемом поэ-

тики Башлачева становится расщепление идиом (оказиональная фразеология), то есть поэт «покушается» на непроницаемость как идиомы, так и слова. Оппозиция «корень – синтаксис» выводит нас на уровень оппозиций «сакральное – профанное», «древнее – современное». Корень и синтаксис, по Башлачеву, взаимодействуют, создавая синкретичный профанно-сакральный мотив («сферу»). Центром этой сферы становится древний корень, а периферия – все его синтаксические потенции, реализованные преимущественно в аффиксах, существующих в современном языке.

- Мотивная структура башлачевской мифопоэтики представляет собой клубок «перетеканий». Два разнокорневых мотива «перетекают» один в другой в пространстве синтаксиса. Такая структура делает мифопоэтическую систему Башлачева с одной стороны синкретичной (мотивы «перетекают»), с другой стороны – дискретной (древний корень незыблем). Система мотивов не имеет четко выраженного центра, сердцевиной системы является несколько основных мотивов (зерно, поэт, нить, молоко, Россия и т.д.).

- Главный предмет художественных поисков Башлачева – мифологема Имя Имен. Этот неуловимый абсолют, видимо, стоит у истоков языка, из него образовались все остальные корни и слова языка. Скорее всего, Башлачеву так и не удалось найти самую сакральную точку своей мифопоэтической системы, поэтому, назвав ее «Имя Имен», поэт выразил не внутреннюю суть искомого, а дал ему только дефиницию. Но Имя Имен – больше, чем просто первозвук, этот образ-символ имеет несколько трактовок, каждая из которых важна для понимания общего смысла мифологема (едва ли не основной трактовкой нам видится отождествление Имени Имен и Христа).

- Рассмотрев систему аллитераций и паронимических аттракций в творчестве Башлачева, мы пришли к заключению, что у поэта были излюбленные

«звукокоды», к которым он обращался наиболее часто. Иногда эти сочетания звуков имеют отношение к области хаоса, иногда – космоса. Также нами выдвигается гипотеза о том, что некоторые звуки, встречающиеся в башлачевских паронимических аттракциях, образуют бинарные оппозиции на уровне глухости – звонкости, что организует чисто формальные элементы в искусственно семантизированную систему (то есть выводит данные элементы на содержательный уровень).

- Итак, поэтическая система Башлачева мифологична на всех пяти уровнях: уровне квазисюжета (верхний ярус), мотивном уровне, уровне «перетеканий», протокорневом уровне, и, наконец, на уровне первокорня или Имени Имен (нижний ярус). Данная система движется в двух направлениях: по вертикали («спиралевидное» мифическое время) и по горизонтали (линейное время). Также мифопоэтику Башлачева можно рассмотреть как «спиралевидное» образование, где точки «квазисюжет» и «Имя Имен» будут совпадать в вертикальной проекции (находясь при этом на разных витках «спирали»).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Александр Башлачев: Стихи, фонография, библиография. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 222 с.
2. Александр Башлачев. Как по лезвию. – М.: Время, 2005. – 256 с.
3. Алексеев А. Семантические и стилистические функции церковнославянизмов в произведениях С. Калугина и А. Башлачева // <http://www.mhpi.ru>.
4. Алексеев А., Бурлака А., Сидоров А. Кто есть кто в советском роке. Иллюстрированная энциклопедия отечественной рок-музыки. – М.: МП «Останкино», 1991. – 320 с.
5. Алексеев И.С. Рок-культура в публичном пространстве Санкт-Петербурга 1990-х годов: Дисс. ... канд. социол. Наук. – СПб., 2003. – 160 с.
6. Апинян Т.А. Aesthesis et mythos: эстетика перед лицом неомифологизма // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С.10-13.
7. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В трех томах. Том 1. – М.: Современный писатель, 1995. – 416 с.
8. Афанасьев А.Н. Происхождения мифа. Статьи по фольклору, этнографии и мифологии. – М.: Индрик, 1996. – 639 с.
9. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Советская энциклопедия, 1969. – 608 с.
10. Бабаева А.В. Миф в пространстве повседневности // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича. Серия «Мыслители». Выпуск №8 – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2001. С. 300.

11. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
12. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. – М.: Художественная литература. 1990. – 543 с.
13. Башлачев А.Н. Интервью, данное А. Кнышеву для передачи «Веселые ребята». 1986 г. // www.bashlachev.net.ru
14. Башлачев А.Н. Интервью, данное А. Шипенко и Б. Юханову, Москва, 1986 г. // www.bashlachev.spb.ru
15. Башлачев А.Н. Интервью РИО, данное А. Бурлака, Ленинград, 1986 г. // www.bashlachev.net
16. Башлачев А.Н. Интервью, данное Л.Е. Хиову (опубликовано в сборнике материалов рок-клуба за 1985 год) // www.bashlachev.net.ru
17. Биbihин В.В. Слово и событие. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 280 с.
18. Брагинская Н.В. Календарь // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т.1. – М., 1991. С. 612-615.
19. Бродский И. Поклониться тени: Эссе. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – 320 с.
20. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. Учебное пособие. – М.: РГГУ, 2001. – 320 с.
21. Бурлака А. Жизнь длиною в строку. Миры и Мифы Александра Башлачева // Свистопляс (Москва). 2000. №1. с. 40-41.
22. Васильева А.А. Российская рок-музыка 1970-х – 1990-х гг. как социокультурное явление: опыт культурологического анализа. Дисс. ... канд. культурологии – Челябинск, 1999.
23. Виноградов В.В. Об омонимии и смежных явлениях / В.В. Виноградов // Вопросы языкознания. – 1960. – №5. – С. 3-15.
24. Войткевич Е.В. Смыслообразующая роль визуальной обложки в структуре рок-альбома // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001.

25. Выготский Л.С. Мышление и речь. Изд. 5, испр. – М.: Лабиринт, 1999. – 352 с.
26. Выготский Л.С., Лурия А.Р. Этюды по истории поведения: Обезьяна. Примитив. Ребенок. – М.: Педагогика-Пресс, 1993. – 224 с.
27. Гальченко О. Рок-досье: Александр Башлачев // Петрозаводский университет (Петрозаводск). От 06.02.2004. №4. С. 4.
28. Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 502 с.
29. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука: Вост. лит., 1994. – 304 с.
30. Герцман Е.В. Византийское музыкознание. – Л.: Искусство, 1988. – 378 с.
31. Глинчиков В.С. Феномен авторской песни в школьном изучении: А. Галич, В. Высоцкий, А. Башлачев. Дисс. ... канд. пед. наук. – СГПУ, 1997. – 160 с.
32. Голосовкер Я. Логика мифа. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. – 224 с.
33. Гончарова Н.Б. Специфика социализации подростков современного крупного города: вхождение в рок-культуру: Дисс. ... канд. социол. наук. – Ростов н/Д., 2002. – 166 с.
34. Горбачев О.А. Механизм цитирования и автоцитирования в «Триптихе» А. Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2. – Тверь, 1999. С.73-77.
35. Градский А. Судьба скомороха // Юность (Москва). 1988. №6. С. 52.
36. Григорьев В.П. Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. – М.: Наука, 1979. – 344 с.
37. Давыдов Д.М. О статусе и границах русской рок-культуры и месте рок-поэзии в ней // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь, 2002.

38. Давыдов Д.М. Рок и/или шансон: пограничные явления // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3. – Тверь, 2000.
39. Давыдов Д.М. Русская рок-культура и концептуализм // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000.
40. Давыдов Д.М. Статус автора в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999.
41. Дидуров А. Строка рока // Поэзия (Москва). 1990. №57. с. 140-153.
42. Доманский Ю. Блоковская цитата в стихотворении А. Башлачева «Мыльем свое больное семя» // Александр Блок и мировая культура. Материалы научной конференции 14-17 марта 2000 года. Великий Новгород. 2000. с. 369-377.
43. Доманский Ю.В. Вариантообразование в русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 7. – Тверь, 2003.
44. Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. – М., 2006.
45. Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): Дисс. д-ра филол. наук. – М., 2006.
46. Доманский Ю. «Дама с собачкой» в стихотворении А. Башлачева «Похороны шута» // Чеховские чтения в Твери. Сборник научных трудов. Тверь. 2000.
47. Доманский Ю. Имя Пушкина у рок-поэтов // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания: Вып. 12. Воронеж. 1999.
48. Доманский Ю.В. Легенда о Поэте: Александр Башлачев и Александр Пушкин // Северо-запад: Историко-культурный региональный вестник 3. Череповец: ЧГУ, 2000.
49. Доманский Ю.В. Микроциклы в русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001.

50. Доманский Ю.В. Нетрадиционные способы циклизации в русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000.
51. Доманский Ю.В. «Провинциальный текст» ленинградской рок-поэзии» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1998.
52. Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: вопросы текстологии и издательская практика // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь, 2002.
53. Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999.
54. Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Пособие по спецкурсу. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 94 с.
55. Доманский Ю.В. «Тексты смерти» русского рока / Ю.В. Доманский. – Тверь, 2000.
56. Доманский Ю.В. Феномен Владимира Высоцкого в культуре русского рока // Владимир Высоцкий и русский рок: Сб. статей. – Тверь, 2001.
57. Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3. – Тверь, 2000.
58. Дуняшин А. Загадки Саши Башлачева // Рок-хроника (Свердловск, приложение к газете «На смену»). 1991. №2(5) // bashlachev.spb.ru/archive/pubs/about/Duniashin %20-%20Zagadki.png.
59. Егоров Е.А. Особенности функционирования «условных образов» в рок-поэзии // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000.
60. Егоров Е.А. Проблема художественной цельности рок-произведения // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь, 2002.
61. Житинский А.Н. Путешествие рок-дилетанта. – СПб.: Амфора, 2006. – 496 с.
62. Житинский А. Семь кругов беспокойного лада // Башлачев А. Посошок. – Л.: Лира, 1990. С. 3-10.

63. Задерий С. О СашБаше, Кинчеве, себе, жизни // Рок-хип-журнал «Забриски Rider» №5 весна-лето 1997.
64. Зелинский Ф.Ф. Древнегреческая религия. – Киев: СИНТО, 1993. – 126 с.
65. Зуриева В.И. «Неавторский» вариант циклизации в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 7. – Тверь, 2003.
66. Капрусова М.Н. К вопросу о вариантах функционирования модернистской традиции в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000.
67. Кассирер Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры // Проблемы человека в западной философии. – М.: Прогресс, 1988. С. 3-30.
68. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление. – М.: Университетская книга, 2001. – 280 с.
69. Касьянова Е.В. Рок-культура в контексте современной культуры: Дисс. ... канд. филос. наук. – СПб., 2003. – 162 с.
70. Квятковский Г.Ю. Рок-культура как объект социологического анализа: Дисс. ... канд. социол. наук. – Челябинск, 2002. – 182 с.
71. Ковалев П.А. Структурные особенности стиха русской рок-поэзии в контексте современно русской песенной лирики // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3. – Тверь, 2000.
72. Ковальчук И.В. влияние рок-музыки на формирование стиля жизни российской молодежи: Дисс. ... канд. социол. наук. – М., 2002. – 148 с.
73. Козицкая Е.А. Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999.
74. Козицкая Е.А. Новое культурное самосознание русского рока (на материале вещания «Нашего радио») // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000.

75. Козицкая Е.А. Статус автора в русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь, 2002.
76. Козицкая Е.А. Субъязыки и субкультуры русского рока // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001.
77. Козицкая Е.А. «Чужое» слово в поэтике русского рока // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. – Тверь, 1998.
78. Константинова С.Л., Константинов А.В. Дырка от бублика как предмет «русской рокологии» // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2. – Тверь, 1999.
79. Константинова С.Л., Константинов А.В. Рок-поэзия как тип текста (к вопросу о генезисе структурной модели) // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3. – Тверь, 2000.
80. Корабельников А.А. Влияние употребления наркотиков на творчество русских рок-поэтов (предварительные заметки из серии) // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001.
81. Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. – Тверь, 1998.
82. Кошелев В., Чернов А. «Мы строили замок...» // Воскресное приложение к газете «Речь». Февраль. 1991. С.2.
83. Кошелев В.А. «Время колокольчиков»: литературная история символа // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 3. – Тверь, 2000.
84. Краткая литературная энциклопедия. Т.4. – М.: Советская энциклопедия, 1967. 1024 стлб.
85. Кулакова М. На второй мировой поэзии // Комсомольская жизнь. 1990. №11. С. 23-26.
86. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.1. – СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – 447 с.

87. Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. Избранные страницы истории отечественного рока. 1977-1991: 15 лет подпольной звукозаписи. – М.: АГРАФ, КРАФТ+, 2003. – 400 с.
88. Лао Цзы. Дао дэ цзин (пер. Ян Хин-шуна) // Древнекитайская философия: Собрание текстов в 2-х тт. – Т. 1. – М.: Мысль, 1972 (Философское наследие). – С. 115-138.
89. Леви-Строс К. Структурная антропология. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
90. Летов Е., Дягилева Я., Рябинов К.. Русское поле экспериментов. – М.: ТО «Дюна», 1994. – 306 с.
91. Летов Е.: «Я не верю в анархию»: Сб. статей. – М.: ШТЁР, 2003. – 272 с.
92. Логачева Т.Е. Рок-поэзия А. Башлачева и Ю. Шевчука – новая глава петербургского текста русской литературы // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. – Тверь, 1998.
93. Логачева Т.Е. Русская рок-поэзия 1970-х – 1990-х гг. в социокультурном контексте: Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1997. – 185 с.
94. Логачева Т. Тексты русской рок-поэзии и петербургский миф: аспекты традиции в рамках нового поэтического жанра // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Исследования и материалы. Иваново. 1998.
95. Ломов А.Г. Речевая трансформация фразеологизмов (на материале драматических произведений А.С. Пушкина) // Предложение. Текст. Речевое функционирование языковых единиц. Межвузовский сборник научных трудов. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2002.
96. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – 655 с.
97. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
98. Лосев В.В. О «русскости» в творчестве Александра Башлачева // Русская литература XX века: образ, язык, мысль: Межвуз. сб. науч. трудов. – М.: МПУ, 1995. С. 103-110.

99. Лотман Ю.М. «Звонячи в прадѣдную славу» // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3-х т.т. Т. II. – Таллинн, 1992. – С. 107-110.
100. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
101. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПБ, 1998. С. 14-288.
102. Малышева Г.Н. Очерки русской поэзии 1980-х годов: (специфика жанров и стилей). – М., 1996. – 176 с.
103. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
104. Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Текст и культура. Труды по знаковым системам. Вып. 16. – Тарту, 1983. С. 115-125.
105. Милюгина Е.Г. «Вавилон – это состоянье ума...» Миропонимание русских рок-поэтов в контексте романтической традиции // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000.
106. Милюгина Е.Г. Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999.
107. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
108. Мифы народов мира: Энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 2. – 720 с.
109. Набок И.Л. Рок-культура как эстетический феномен: Дисс. ... доктора филос. наук. – М., 1993. – 423 с.
110. Наумов Л. Из беседы с Сергеем Фирсовым // www.bashlachev.spb.ru/talks/Firsov.html.
111. Нежданова Н.К. Антиномичность как доминанта художественного мышления рок-поэзии // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000.

112. Нежданова Н.К. Русская рок-поэзия в процессе самоопределения 70-80-х годов // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. – Тверь, 1998.
113. Неклюдов С.Ю. Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России. – М.: АИРО-XX, 2000.- С. 17.
114. Нефедов И.В. Языковые средства выражения категории определенности-неопределенности и их стилистические функции в отечественной рок-поэзии: Дисс. ... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2004.
115. Никитина О.Э. Доминанты образа рок-героя в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 7. – Тверь, 2003.
116. Никитина Е.Э. «Мотив барокко «жизнь есть сон» в русской рок-поэзии» // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. – Тверь, 2000.
117. Николаев И.А. Особенности поэтической системы А. Башлачева // Творчество писателя и литературный процесс. – Иваново. 1993. С. 119-125.
118. Николаев И.А. Словесное и до-словесное в поэзии А. Башлачева // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Исследования и материалы. – Иваново. 1998. С. 203-208.
119. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. – М.: Мысль, 1990. – 829 с.
120. Новиков И.А. Рок-н-ролл: опыт метафизической реконструкции: Дисс. ... канд. филос. наук. – Томск, 1994. – 117 с.
121. Носков А. Шаги Святогора // www.bashlachev.net.ru
122. Нугманова Г.Ш. Фольклорные образы-символы в творчестве А. Башлачева // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999.
123. Ожегов С. И. Лексикология. Лексикография. Культура речи. – М., 1974. – С. 285-291.
124. Ольсен Г. О циклической и линейной концепциях времени в трактовке античной и раннесредневековой истории // Цивилизации. Вып. 2. – М.: Наука. – 1993. С. 197-207.

125. Орлицкий Ю.Б. Принципы композиции и альбома в англоязычном и русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001.
126. Палий О.В. Рок-н-ролл – славное язычество... (источники интертекста в поэзии А. Башлачева) // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999.
127. Пинкер С. Язык как инстинкт. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 456 с.
128. Потебня А.А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 253 с.
129. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высш. шк., 1990. – 344 с.
130. Предложение. Текст. Речевое функционирование языковых единиц. Межвузовский сборник научных трудов. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2002. – 214 с.
131. Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В.Я. Проппа.). – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
132. Прохоров Г.С. Меняется ли сумма от перестановки слагаемых? Принцип циклизации в рок-альбомах // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 7. – Тверь, 2003.
133. Рамазашвили Г. Шпионы в доме любви // Pinoller (Москва). 1994. №0. С. 38-43.
134. Романовский А.В. Петербургский технократический урбанизм и рок-н-ролльная традиция: социальные и архетипические мотивы // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001.
135. Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. – М.: Аграф, 2000. – 432 с.
136. Русская рок-поэзия. Текст и контекст. – Тверь, 1998.
137. Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999.
138. Русская рок-поэзия. Текст и контекст 3. – Тверь, 2000.
139. Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000.
140. Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001.

141. Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь, 2002.
142. Русская рок-поэзия. Текст и контекст 7. – Тверь, 2003.
143. Русская рок-поэзия. Текст и контекст 8. – Тверь, 2005.
144. Русский рок. Малая энциклопедия. – М.: ЛЕАН-АНТАО, 2001. – 456 с.
145. Савицкая Е.А. Принципы стилеобразования в рок-музыке: на материале зарубежного хард- и арт-рока 60-70 гг. Дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 1999. – 282 с.
146. Свириденко Е.В. Текст и музыка в русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000.
147. Свиридов С.В. А. Башлачев. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001.
148. Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 7. – Тверь, 2003.
149. Свиридов С.В. Имя Имен: концепция слова в поэзии А. Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2. – Тверь, 1999.
150. Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000.
151. Свиридов С.В. Мистическая песнь человека: Эсхатология Александра Башлачева // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. – Тверь, 1998.
152. Свиридов С.В. Поэзия А. Башлачева: 1983 – 1984 // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 3. – Тверь, 2000.
153. Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь, 2002.
154. Секов А. Слыша Башлачева (Христианские мотивы в творчестве рок-музыканта) // <http://eparhia.narod.ru>.
155. Славянская мифология: Энциклопедический словарь. – М.: Эллис лак, 1995. – 560 с.
156. Смирнов И. Время Колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока. – М.: Инто, 1994. – 264 с.

157. Снигирева Т.А., Снигирев А.В. О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999.
158. Соколов Д. Диалог с Владимиром Высоцким в отечественной рок-поэзии: На материале триптиха А. Башлачева «Слыша В. С. Высоцкого» // Владимир Высоцкий и русский рок. Приложение к серийному изданию «Русская рок-поэзия: текст и контекст». – Тверь. 2001.
159. Соколов Д.Н. Творческий и жизненный путь Александра Башлачева – к проблеме взаимодействия личности и массовой культуры // Пермский университет, 1999.
160. Солодова М.А. Текст и метатекст молодежной субкультуры в лингвокультурологическом аспекте: На материале текстов песен отечественных рок-групп и рецензий на них: Дисс. ... канд. филол. наук. – Томск, 2002.
161. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1977. – 695 с.
162. Ступников Д.О. Вид через «дырку от бублика» // Русская рок-поэзия: текст и контекст 3. – Тверь, 2000.
163. Ступников Д.О. Рок-альбом как продукт серийного мышления // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001.
164. Ступников Д.О. Традиционная и авторская символика в современной поэзии: Юрий Кузнецов и московские рок-поэты: Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2004. – 212 с.
165. Сурова О. «Самовитое слово» Дмитрия Ревякина // Новое литературное обозрение. 1997. №28. С.304-328.
166. Ткаченко В.В. Проблемы рок-оперы: на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова: Дисс. ... канд. Искусствоведения. – М., 1993. – 209 с.
167. Толоконникова С.Ю. Мифологические антиномии в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000.

168. Толоконникова С.Ю. Русская рок-поэзия в зеркале неомифологизма // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999.
169. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура: сборник научных работ. – М.: Наука, 1983. С. 227-284.
170. Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М.: Наука, 1987. С. 121-132.
171. Траньков А.Л. Пространство инобытия и мотив ухода в архаической культуре и поэзии конца XX века (на примере творчества Джима Моррисона и Александра Башлачева) // Зональный симпозиум «Вербальная культура финно-угорских народов в европейском контексте». – Ижевск, 1999.
172. Троицкий А. Один из нас // Огонек (Москва). Май 1989. №20. С. 19-21.
173. Чернец Л.В. Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Академия, 1999. – 555 с.
174. Френденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
175. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М.: Политиздат, 1980. – 832 с.
176. Хлебников В. Творения. – М.: Советский писатель, 1986. – 736 с.
177. Хюбнер К. Истина мифа. – М.: Республика, 1996. – 448 с.
178. Хюбнер К. Критика научного разума. – М.: ИФРАН, 1994. – 326 с.
179. Цвигун Т.В. Логоцентрические тенденции русской рок-поэзии (к вопросу о референтности текста) // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь, 2002.
180. Черняков А.Н. «Поэзия грамматики» и проблема качественной оценки рок-текста // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь, 2002.

181. Черняков А.Н., Цвигун Т.В. Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда (аспект языкового взаимодействия) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2. – Тверь, 1999.
182. Чижова И.А. Рок-музыка как культурно-исторический феномен: Дисс. канд. искусствоведения. – М., 1993. – 153 с.
183. Шадурский В.В. О восприятии рок-поэзии (на материале альбомов ДДТ «Мир номер ноль» и «Метель августа») // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001.
184. Шакулина П.С. Русский рок и русский фольклор // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999.
185. Шаулов С.С. А.С. Пушкин и А.Н. Башлачев в дискурсе постмодернизма // Материалы научно-практической конференции «Пушкин и современность». – Уфа. 1999.
186. Шаулов С.С. «Вечный пост» Александра Башлачева. Опыт истолкования поэтического мифа // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000.
187. Шаулов С.С. Пушкин и Башлачев: Этика смерти // Известия в Республике Башкортостан от 11.09.1999.
188. Шевердяев А.В. Неформальные сообщества художников и рок-музыкантов Санкт-Петербурга: социокультурное развитие и взаимодействие: Дисс. ... канд. социол. наук. – СПб., 2004. – 197 с.
189. Шеллинг Ф.В.И. Сочинения в 2 тт., т.2. – М.: Мысль, 1989. – 576 с.
190. Шидер М. Рок как часть целостного искусства // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь, 2002.
191. Шидер М. Философская направленность русской рок-лирики (классическое наследие в песнях Александра Башлачева и Майка Науменко) // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001.

192. Шинкаренкова М.Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: Дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2005. – 314 с.
193. Щербенок А.В. Слово в русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999.
194. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: Инвест-ППП, СТ «ППП», 1996. – 240 с.
195. Языкознание: формы существования, функции, история языка. / Отв. ред. Б.А. Серебренников. – М.: Наука, 1970. – 604 с.
196. Янко – Триницкая Н.А. Междусловное наложение // Развитие современного русского языка. 1972. – М.: Наука, 1975. С. 254-255.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Схема 1. Олицетворения.

Песня	Солнце	Беда	Жидкость	Зима	Гром	Россия	Время	Ночь	Ветер	Весна	Другое
1. Абсолютный вахтер											Патефон, крест, кукла
2. Ванюша	3										Плечи, печаль, любовь
3. Верка, Надька, Любка				1							Вера, Надежда, лягушка, Овраг, любовь
4. Вечный пост	1	1 Худо			3	1					Дрозд-птица, Добро, день
5. Вишня										1	Вишня-дерево
6. Время колокольчиков											Колокольчик, Дождь, колокол
7. В чистом поле - дожди						1	1				Тревога, тетрадка
8. Грибоедовский вальс											Ядра
9. Дым коромыслом											Стыд, азарт, спички, ведра, огонь
10. Егоркина былина		1			1			1			Затрещина, подзатыльник, Снежна Бабушка, уголек
11. Зимняя сказка			1 река	1				1		1 март	Лохи-блохи, луна, медведь, день
12. Имя Имен	2 звезда (1)	1 Лихо					1 век		1		Имя Имен, небо, пожар-самовар, зеркало, истина
13. Как ветра осенние	1								3		
14. Когда					1				1		Смерть,

мы вдво- ем											жизнь-2, осень, ма- гия языка, сердце, песня
15. Когда мы вме- сте		1 Лихо			1						Песня, луна, Лик
16. Коро- лева бу- тербро- дов			1 ко- ньяк								
17. Лихо											Х..., топо- рище, нагайка, икона, тоска, кур- ганы
18. Мель- ница									1		Черный дым-2, молнии
19. Мы льем свое больное семя							1				
20. На жизнь поэтов											Жизнь-2, семь кру- гов лада-2
21. Неко- му березу заломати			1 брага								
22. Не позволяй душе ле- ниться											Душа-2
23. Осень				1		1		1		1	Осень-2, листья, поле
24. От винта											Ядерный принц, день
25. Пере- кур							1				
26. Пе- тербург- ская сва- дьба						1					Петербург, дворцы, память, блокада
27. Пля- ши в огне							1				
28. По- двиг раз- ведчика						1					Шлепанцы
29. Поезд											Телефон, телеграф, поезд
30. По- сошок			1 ключ			1					Метель
31. Похо- роны шу- та											Еловые лапы, бу- бенцы
32. Рашид							1 ме-				Луна-2,

плюс Оля							сяц				рубли
33. Ржавая вода							5 годы (2) дни (1)				Дождь, город
34. Рождественская									1		
35. Слет-симпозиум											Тетушка Ойропа
36. Случай в Сибири						1					Глаза
37. Спроси, звезда	4 звезда (4)		2 лесная вода (1) ручей (1)	1							Небо
38. Сядем рядом											Колос, ладони, нить
39. Тесто				1			1		1	1	Стужа, метель, хлеб- Колобок, яма-овраг, сердце, слово
40. Триптих памяти В.С. Высоцкого							2				Слово, Имя Имен, жизнь
41. Хороший мужик						1					Ноша
42. Час прилива								1			Мысли, волосы, нервы
43. Черные дыры								1			
Итого	11	4	6	4	6	8	14	5	8	4	105

Примечание. В таблице учтены только песни Башлачева; тексты, не являющиеся песней (рок-композицией), оставлены за пределами таблицы. Спорный вопрос у нас возник с распевкой «Я тебя люблю», и хотя в тверском сборнике она выделена в самостоятельное произведение, мы ее не рассматривали в качестве песни (основание - смысловые особенности текста).

Всего олицетворений в песнях Башлачева: 175. Песен с олицетворениями: 43 (4 олицетворения на песню). Песни без олицетворений: «Хозяйка», «Пора

собираться на бал», «Новый год», «Прямая дорога», «Галактическая комедия», «Музыкант», «Трагикомический роман», «О, как ты эффектна при этих свечах», «Сегодняшний день ничего не меняет», «Минута молчания», «Рыбный день», «Палата № 6», «Влажный блеск наших глаз», «Песенка на лесенке», «Всё будет хорошо». Всего без олицетворений 15 песен (это около 25% от общего числа песен). Если взять творчество в целом, то на одну песню приходится 3 олицетворения.

Количество олицетворений:

1. Время - 14 (9 песен).
2. Солнце - 11 (5).
3. Россия - 8 (8).
4. Ветер - 8 (6).
5. Ночь - 5 (5).
6. Жизнь - 5 (3).
7. Зима - 4 (4 (из них с корнем слова «зима» - 4)).
8. Весна - 4 (4 (из них с корнем слова «весна» - 3)).
9. Беда - 4 (4 (из них с корнем слова «беда» - 1)).
10. Луна - 4 (3).

3 раза:

- Негативные чувства (печаль, тревога, тоска).
- День.
- Колокольчик (колокольчик, колокол, бубенцы).
- Огонь (огонь, уголек, пожар-самовар).
- Осень.
- Холод (метель-2, стужа).

2 раза:

- Любовь.
- Овраг.
- Дождь.
- Удар (подзатыльник, затрещина).
- Имя Имен.
- Небо.
- Сердце.
- Песня.
- Икона (икона, Лик).
- Черный дым.
- Семь кругов лада.
- Душа.
- Город (Петербург, город).
- Слово.
- Хлеб (колос, Колобок).

Схема 2. Структура квазисюжета.

В структуре квазисюжета нижеследующих песен буквой «в» мы будем обозначать вечер, буквой «н» - ночь, буквой «у» - утро. В основном тексте нашей работы было доказано, что у Башлачева (как и в «неавторской» мифологии) малые солярные циклы отождествляются с большими, иными словами, день равен лету, ночь – зиме и т.д. Поэтому в нескольких (оговариваемых особо) случаях мы будем «подменять» понятие «зима» понятием «ночь» и т.д.

Структура квазисюжета песен Башлачева:

1. Хозяйка: н (сегодня ночью - дьявольский мороз).
2. Зимняя сказка: н (бессонная ночь) – н (два часа назад откинулся день) – н (до утра) – н (по ночам) – н (по ночам) – н (столько звезд) – н (всю ночь) – у (но когда я спокойно усну³²⁰).
3. Грибоедовский вальс: в (он домой возвратился под вечер) – у (и глушил самогон до утра).
4. Похороны шута: н (а ночью сама притащилась слепая старуха) – у (кости от смеха гремели у ней до утра... но встал я и тихо сказал ей: «Пора!»).
5. Абсолютный вахтер: н (всю ночь правит бал).

³²⁰ Данный пример требует пояснения: строка «Я всю ночь на бегу, я не прочь и подремать» свидетельствует о том, что ночь уже заканчивается, и что лирический субъект по ее окончании должен уснуть: «Но когда я спокойно усну, тихо тронется весь лед в этом мире. // и прыщавый студент месяц Март трахнет бедную старуху - Зиму». Таким образом, после ночи наступает не утро, а эквивалентная ему весна.

6. Мельница: н (полночь) – у (роса рассветная).
7. Петербургская свадьба: в (в тот вечер ослепили) – н (за окнами - салют, подобие звезды).
8. От винта: д (банный день) – д, в, у (солнечный шприц, иглы лучей).
9. Спроси, звезда: д, н (спроси меня, ясная звезда) – д (небо в кольчуге из синего льда).
10. Тесто: н (сорвать с неба звезды).
11. В чистом поле – дожди: н (там, где ночь разотрет тревога).
12. Верка, Надька, Любка: н (мы прожили зиму³²¹) – у (светает. Гадаю и наоборот).
13. Сядем рядом: н (но завтра - утро³²²), н (глянь в окно - да вот оно рассыпано, твое зерно), у³²³.
14. Когда мы вместе: в (рядил в потемки белый свет).

³²¹ Как мы выяснили ранее, зима для Башлачева – это то же самое, что и ночь, поэтому в тексте песни «Верка, Надька, Любка» мы «подменили» один мотив другим (зиму ночью). Тем более, что заканчивается песня мотивом утра, то есть после зимы наступает не весна, а утро.

³²² Если утро будет завтра, значит сегодня, возможно, ночь. Этот вывод подтверждается и далее, когда в тексте появляются звезды: «Глянь в окно, да вот оно рассыпано твое зерно» и т.д.

³²³ Утро находится за пределами текста (будет завтра), то есть наличие утра подразумевается контекстом.

15. Ванюша: в (как весь вечер дождалось Ивана у трактира красно солнце) – у (с утра - обида).

16. Егоркина былина: в (проплывет луна в черном масле, в зимних сумерках) – н, у (утром мается, к ночи бесится... перебесится и повесится) – н (распустила ночь черны волосы).

17. Когда мы вдвоем: н (ветреной ночью) – у (увидимся утром).

18. Вечный пост: н, в (уронила кружево до зари) – н, в (брошу до самых звезд) – в (вечером) – в (присело солнце с пустым ведром) – у (на заре).

19. Имя Имен: в (век да не вечер³²⁴) – у (пала роса).

20. Вишня: н, у (темной ночью до утра) – у (пусть весна нарядит двор³²⁵).

Все песни, где встречается два или более упоминания о времени суток, мы объединили в следующую схему:

Зимняя сказка: н – у

Грибоедовский вальс: в – у

Похороны шута: н – у

Мельница: н – у

³²⁴ Пример достаточно спорный (при отнесении его к мотиву вечера), но если учесть, что вечер для Башлачева – это «маленький век» (о родстве этих понятий для рок-поэта говорит паронимическая аттракция), то век и вечер можно если не отождествить, то, по крайней мере, уподобить друг другу.

³²⁵ Первая часть песни явно соотносится с зимой («замерзает вишня», «в поле снег») и одновременно с ночью («темной ночью»), затем появляется, видимо, весенне-утреннее «солнышко» и собственно весна («пусть весна нарядит двор»), которая, таким образом, равна утру.

Петербургская свадьба:	в – н
Верка, Надька, Любка:	н – у
Сядем рядом:	н – у
Ванюша:	в – у
Егоркина былина:	в – н, у – н
Когда мы вдвоем:	н – у
Вечный пост:	н, в – н, в – в – в – у
Имя Имен:	в – у
Вишня:	н, у – у

Итоговая таблица

Песня	вечер	ночь	утро	дополнит.
Зимняя сказка		н	у	
Грибоедовский вальс	в		у	
Похороны шута		н	у	
Мельница		н	у	
Петербургская свадьба	в	н		
Верка, Надька, Любка		н	у	
Сядем рядом		н	у	
Ванюша	в		у	
Егоркина былина		н	у	н
Когда мы вдвоем		н	у	
Вечный пост	н	в	у	
Имя Имен	в		у	
Вишня		н	у	

В схеме показано, что четкая временная структура «ночь – вечер – утро» нарушается лишь дважды: в «Егоркиной былине» утро «смешивается» с ночью; а в песне «Вечный пост» ночь и вечер переставлены местами. В целом же структура квазисюжета удивительно упорядочена.

Схема 3 «Перетекание» мотивов (сферические периферии).

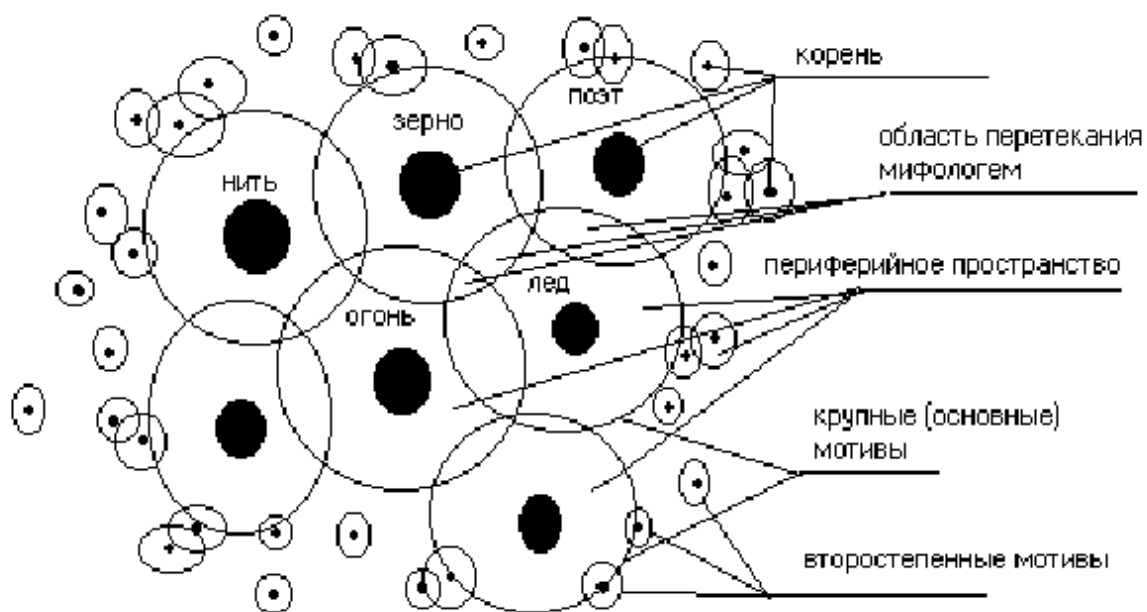


Схема 4. Разрастание первокорня.

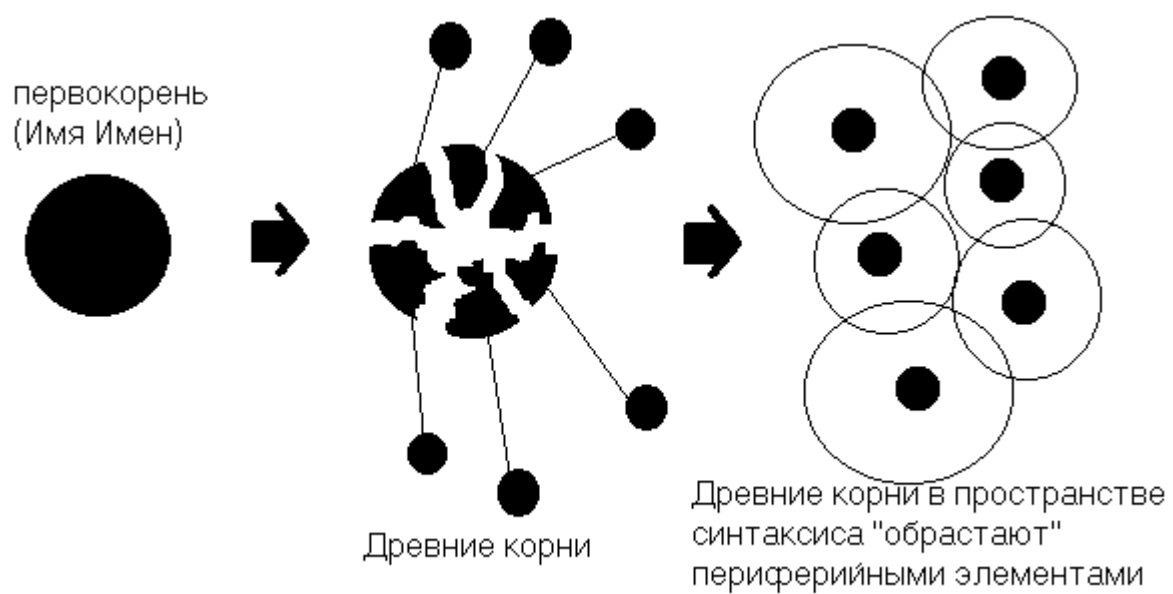


Схема 5. «Перетекание» мотивов.

