

В. А. Гавриков

**В ПОЭТИЧЕСКОЙ ВСЕЛЕННОЙ  
АЛЕКСАНДРА БАШЛАЧЁВА**



Bull Terrier Records  
Москва — Калуга — Венеция  
2019

УДК 82-192  
ББК 83.3(2=411.2)6  
Г 12

**Рецензенты:**

*К.Ю. Пауэр*, кандидат филологических наук, Институт  
международного права и экономики им. А. С. Грибоедова  
*С. С. Шаулов*, кандидат филологических наук,  
Башкирский государственный университет

Гавриков В. А. **В поэтической вселенной Александра Башлачёва :**  
Монография. — М. ; Калуга ; Венеция : Bull Terrier Records, 2019. —  
260 с.

Оформление, вёрстка: *Тимур Базаров*.  
Фотография на обложке: *Дмитрий Конрадт*.  
Менеджмент: *Михаил Конкин, Вадим Джалаев*.

*Автор выражает сердечную благодарность Льву Наумову  
за разнообразную помощь при создании этой книги.*

Подписано в печать xx.xx.2018. Формат 60×90/16 (145×200) мм.  
Тираж 300 экз. Заказ .  
Бумага офсетная. Печать офсетная.

Отпечатано с готовых файлов заказчика в АО «Первая Образцовая типография»,  
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ». 432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14.

ISBN 978-5-98585-225-7

© Bull Terrier Records, 2019.

Жанр книги можно определить так: «занимательная башлачевистика», то есть в работе делается попытка просто рассказать о сложном. В монографии рассмотрены наиболее общие закономерности, определяющие специфику поэтической вселенной Александра Башлачёва. Первая глава посвящена вопросам стиля, поэтики, эстетики. Во второй главе автор пытается реконструировать художественную философию и религиозную концепцию Башлачёва. Третья глава посвящена «картине мира»: специфике времени и пространства. В четвертой главе рассматриваются особенности звучащего Башлачёва: чем песенная поэзия отличается от бумажной? Как Башлачёв экспериментирует с «живым звуком»? В пятой главе («Башлачёв и другие») делается попытка найти все случаи башлачёвских цитирований, рассмотрены в том числе и ранние «бумажные» тексты. Отдельные параграфы главы посвящены темам: Башлачёв и Пушкин, Башлачёв и Высоцкий, Башлачёв и Гребенщиков. В приложении к книге даётся самый полный на данный момент список научных публикаций о творчестве Башлачёва (около 250 источников).

Монография адресована широкому кругу любителей поэзии.

## Оглавление

Введение.....	6
<b>1. Творческий метод Башлачёва</b>	
1.1 Периодизация башлачёвской поэзии .....	8
1.2 Поэзия с «открытым финалом»: о башлачёвских «трудных местах» .....	16
1.3 Развитие башлачёвской метафоры: от рациональной к сакрально-архаической .....	21
1.4 «Главное слово» в поэзии Башлачёва .....	29
1.5 «Чтобы словам было тесно, а мыслям просторно»: множественность печатных трактовок одной фразы ...	35
1.6 «Два в одном»: коллекция башлачёвских омофонов ...	38
1.7 Эксперименты с фразеологией: неустойчивость устойчивых сочетаний .....	44
1.8 Башлачёв: человек, мыслящий на уровне корней .....	51
1.9 Поиск древних созвучий .....	59
1.10 Противопоставление звукообразов: реликтовые бинарные оппозиции? .....	68
1.11 Окказионализмы: новые слова, которые создал Башлачёв .....	74
1.12 Аппеляции к церковнославянскому языку .....	76
<b>2. Художественная философия и религиозная концепция Башлачёва</b>	
2.1 «Основная религия» Александра Башлачёва .....	82
2.2 Имя Имён как «русский Христос» и новый мессия ...	86
2.3 Имя Имён: возможные интерпретации .....	92
2.4 Конец истории по Башлачёву .....	97
2.5 Башлачёв и буддизм / даосизм .....	101

2.6	Башлачёв и язычество. . . . .	106
2.7	Этическая платформа башлачёвского учения. . . . .	109
2.8	Мистика и пророчества. . . . .	115
3.	<b>Башлачёвская картина мира: пространство и время</b>	
3.1	Пространственные объекты и переходы между пространствами в башлачёвской мифопоэтической картине . . . . .	121
3.2	Кольцевое время и концепция реинкарнации. . . . .	128
3.3	Потаённый метасюжет — основа башлачёвского пространственно-временного континуума. . . . .	132
3.4	Всё отражается во всём: «перетекание» мотивов в мифопоэтической системе Башлачёва. . . . .	142
4.	<b>Башлачёв — человек поющий</b>	
4.1	Материализация спетого: в «Егоркиной былине» и не только. . . . .	149
4.2	Многоголосие: поэтическое и речевое . . . . .	155
4.3	Песня, «не равная себе самой»: радикальная трансформация смысла башлачёвских произведений. . .	162
4.4	Циклизация и контекстность в песенном творчестве Башлачёва . . . . .	170
4.5	Башлачёвские паратексты: концертные комментарии до и после песенных исполнений . . . . .	174
4.6	Движение от стихового ритма к песенному ритму . . .	182
4.7	Деление на строки, строфы, сверхстрофические блоки . . . . .	190
5.	<b>Башлачёв и другие</b>	
5.1	Башлачёв цитирует Башлачёва . . . . .	197
5.2	Башлачёв и поэты XIV–XIX веков. . . . .	202
5.3	Башлачёв и Пушкин . . . . .	208
5.4	Башлачёв и Серебряный век. . . . .	216
5.5	Башлачёв и классическая проза. . . . .	221
5.6	Башлачёв и песенные источники . . . . .	225
5.7	Башлачёв и Высоцкий . . . . .	229
5.8	Башлачёв и Гребенщиков. . . . .	233
	<b>Научные публикации о творчестве Башлачёва. . . . .</b>	<b>239</b>

## Введение

Жанр этой книги я бы определил как «занимательная башлачевистика». Я постарался просто рассказать о сложном; а то, что Башлачёв, один из сложнейших и самых глубоких поэтов русской литературы, у меня нет никаких сомнений. Поэтому книга адресована не только специалистам-филологам, но и всем интересующимся поэзией.

Итак, Башлачёв... Сегодня ему бы ещё не было и шестидесяти. Поэтому трудно сказать, насколько его творчество будет востребовано в большом времени. Но ясно одно — в русскоязычной песенной поэзии этот человек является одной из ключевых фигур. Более того, если нашу поэтическую песенность разделить на два больших течения — авторская песня («бардовская») и рок-поэзия — то безусловным поэтическим лидером второй будет именно Александр Башлачёв. Его творчество оказало сильнейшее влияние на таких «звёзд рок-н-ролла», как Шевчук, Гребенщиков, Дягилева, Летов, Кинчев, Цой... Удивительно единодушие представителей рок-искусства в оценке Башлачёва: в один голос они называют его лучшим, талантливейшим и т.п. Но и «внешние» считают песни поэта самобытным явлением русской словесности. Так, поэзию Башлачёва высоко оценили «старшие» классики, такие, как Окуджава и Евтушенко.

За тридцать лет, прошедших с момента смерти Башлачёва, о его творчестве написано более двухсот научных статей (их список см. в последнем параграфе этой книги), несколько монографий, защищено как минимум четыре исключительно «башлачёвских» диссертации, тогда как практически в каждой обзорной диссертации о поэзии русского рока без Башлачёва

дело не обходится. А сколько ещё упоминаний в научной литературе, непосредственно Башлачёву не посвящённой...

А. В. Чернов отмечает, что Башлачёв с поражающей лёгкостью вошёл в академическое изучение, даже удостоился школьной «рефлексии»: «Одним из самых удивительных, с моей точки зрения, явлений, связанных с поэзией Башлачёва, было её стремительное и практически бесспорное принятие сразу же после первых публикаций. Я имею в виду принятие текстов Башлачёва именно как поэзии»<sup>1</sup>. Среди авторов, родившихся в 60-е, на сегодняшний день Башлачёв, вероятно, самый изучаемый поэт. И возможно, что рано или поздно он даже станет классиком, подобно, например, Лермонтову. Это сравнение напрашивается потому, что оба поэта ушли почти на одном рубеже: первый немного не дожил до 27-летия, второй — погиб в 27.

Я уже не говорю о всяческих фестивалях памяти поэта, выставках, музеях, памятных досках и «назревающих» памятниках в Санкт-Петербурге и Череповце... Думаю, время Башлачёва ещё наступит. Большое видится на расстоянии.

---

<sup>1</sup> Чернов А. В. Проблема традиционности в поэзии А. Башлачёва // Рок-поэзия как социокультурный феномен. Сб. науч. ст. — Череповец, 2000. — С. 3.

# 1. Творческий метод Башлачёва

## 1.1. Периодизация башлачёвской поэзии

Прежде чем говорить о художественном методе Александра Башлачёва, нужно отметить, что его поэзия претерпела существенные изменения. У каждого из её этапов свои художественные особенности, более того, эстетика и поэтика Башлачёва на протяжении нескольких лет как минимум пять раз существенно изменялись.

За свой недолгий творческий век Александр Башлачёв написал около 60 песен и около 30 стихотворений (это то, что издано). Ещё нет академической и всеми признанной разбивки творчества поэта на стадии. Наиболее обоснованная концепция принадлежит С. В. Свиридову, создавшему некогда цикл статей, в которых рассматривается творчество Башлачёва через призму стадийности. Исследователь выделил три базовых этапа в творчестве поэта: 1983 год — начало 1984-го; осень 1984-го — 1985-й; наконец, 1986 год. Эта концепция может быть принята в таком виде, а может быть несколько уточнена — с учётом новых текстов Башлачёва, которые были относительно недавно опубликованы. Соответственно, в творчестве поэта я рискну выделить пять этапов.

### Первый этап

Может быть назван «допесенным»: это преимущественно шуточные стихотворения, которые были написаны в 1978–1982 годах. А. С. Иванов также выделяет ранние тексты в отдельную группу, которую он метафорически называет «корневой

системой» творчества Башлачёва (учёный говорит о 1978–1981 годах<sup>1</sup>). Правда, А. С. Иванов в целом отказывается от подробной стадильности, сводя все тексты Башлачёва к двум этапам: ранние (1978–1984) и поздние (1984–1986), что, по-моему, слишком общо.

Первый из сохранившихся башлачёвских текстов (без учёта написанного в детстве «Налётчика...») датирован 1978 годом — это юмористическая поэма «Разлюли-малина (Из жизни кунгурских художников)». Несмотря на все её художественные несовершенства, она содержит уже первые намётки того стиля, что будет разрабатываться в 80-е годы. Например:

За иконопись Рублёва  
Вермут наливай рублёвый  
Да здравствует Врубель  
Портвейн ценой в рубель<sup>2</sup>.

Есть в поэме и первые окказионализмы (то есть слова, которых нет в языке, выдуманные автором): Ван-Гоголь, сюсюреализм, общежитие-общепитие. Интересен последний пример: «общепитие» явно соотносится со словом «общепит», от чего комический эффект ещё усиливается. Подобное внимание к «внутренней ткани» языка показательно.

Вообще юмористические стихи раннего Башлачёва, особенно написанные для оперы «Мы помним чудные мгновенья» или посвящённые вымышленному «историческому» персонажу Льву Давидовичу Перловичу (эдакий Козьма Прутков, только в живописи), кажутся очень острыми, хлёсткими, действительно смешными. Особенно выделю центоны, то есть стихи, сотканые из чужих строчек. Здесь Башлачёв и его соавтор Нохрин демонстрируют действительно высокую технику пародийного стиха.

<sup>1</sup> Иванов А. С. Лирика Александра Башлачёва в контексте авторской песни 1970–1980-х годов : дис. ... канд. филол. наук. — М., 2011.

<sup>2</sup> Здесь и далее тексты цитируются либо по изданию: *Наумов Л.* Александр Башлачёв: человек поющий. 3-е изд., испр. и доп. М., 2017. 608 с., либо — когда того требует исследовательский контекст — по фонограммам.

А вот тексты серьёзные Башлачёву до 1983 года, по большому счёту, не удавались. Образы не отличаются оригинальностью, в стихах нет лёгкости мастера, например: «Мелко тлеет костёр... / Наконец, я спокоен. / Пыль надежд моих стёр / я холодной рукою...» («Ничего не случилось»). Вообще если брать только серьёзные стихи первого периода, то Башлачёв мог бы показаться заурядным стихоплётом. Тем удивительнее прорыв, который последовал в следующие пять лет.

### Второй этап

Этот этап уже преимущественно песенный, как сам Башлачёв его называл, «бардовский». В стилистике авторской песни поэт написал пару десятков песен в 1982–1984 годах. Открывает этот этап песня 1982 года «Мы льём своё больное семя...». Здесь чувствуется, как Башлачёв словно поднялся в своём поэтическом развитии на одну ступеньку. Это уже не графомания, притом, что в том же 1982 году есть несколько откровенно слабых текстов.

В 1983 году появляются такие произведения, как: «Грибоедовский вальс», «Королева бутербродов», «Палата № 6», «Рыбный день», «Хозяйка», «Новый год» и некоторые другие. Здесь поэт обретает уже собственный голос, хотя впоследствии и будет считать эти песни «бардовскими». Но от того, что они испытывают влияние авторской песни, эти тексты не становятся хуже. В 1984 году эта эстетика развивается, правда, скорее количественно, чем качественно. Появляются: «Не позволяй душе лениться...» (отзвук ранних центонов, написанных вместе с Нохриным), «Музыкант», «Час прилива». Эти тексты, вероятно, созданы в первом полугодии 1984 года — более точной датировки нет.

Вот как С. В. Свиридов характеризует этот этап: данный «отрезок поэтического пути Башлачёва приходится на годы до Москвы и Ленинграда. В круг относящихся к нему текстов входят песни, зафиксированные на фонограммах до осени 1984-го включительно, наиболее полные из которых — почти одновременные запись Алисова и Васильева (17–19 октября 1984),

„Песни шёпотом“ (осень 1984-го, до 17 октября) и „Первый концерт в Москве“ (20 октября). Из числа ранних текстов следует исключить написанные, по-видимому, незадолго до осени 1984 года „Лихо“, „Зимнюю сказку“, „Некому берёзу заломати“ (первая известная их запись — в „Песнях шёпотом“), а также „Время колокольчиков“ и „Чёрные дыры“, выходящие из общего ряда по поэтическим признакам. Таким образом, хронологическая граница раннего творчества Башлачёва приходится примерно на середину 1984 года»<sup>3</sup>, я уточню даже месяц — август 1984 года.

Поэзию раннего Башлачёва отличает большое внимание к бытовым деталям. Поэт передаёт настроение через предмет, беглыми штрихами обозначая контуры целостной картины. Часто подобная деталь весьма непоэтична: «А на немытую посуду / ползёт усатый таракан». Такое внимание к серому, всепоглощающему быту неудивительно: Башлачёв бичует пошлость и мещанство, но не огульно. Быт сильнее человека, пошлость жизни «заедает» очень многих. Как отмечает С. В. Свиридов: «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. <...> певец лишь горько осмеивает пигмеев, которых в энном поколении породили титаны шестидесятых. Они горды собой, но по сути пошлы и провинциальны, смешны и мелки»<sup>4</sup>.

Трудно согласиться с категоричностью автора данных строк. Ведь несмотря на очевидное неприятие Башлачёвым окружающего мира (в частности — социума), поэту хватает духовных сил, чтобы продолжать любить родную землю и родной народ. Очевидно, что Башлачёв даже в негативном мире находит место для любви и сострадания. Разве он не жалеет «Королеву бутербродов», разве не вызывает у него сочувствия — причём

<sup>3</sup> Свиридов С. В. Поэзия А. Башлачёва: 1983–1984 // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 2000. — Вып. 3. — С. 163.

<sup>4</sup> Там же. С. 164.

острого сочувствия — условно говоря, «милицейская вдова» из песни «Хозяйка»?

Да и как не пожалеть их, ведь каждый из этих персонажей уязвлён судьбой по-своему. 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»); таков мёртвый лицедей из песни «Похороны шута», осмеивающий даже собственную смерть; таков водовоз Степан из «Грибоедовского вальса»... 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 вина, ведь в социуме, где утрачены вековые истины, нет и высоких порывов, устремлений, упований. Именно с сострадания к обычному человеку началось движение поэтики Башлачёва по направлению к той этической позиции, которая получит развитие в поздних текстах («Хороший мужик», «Случай в Сибири», «Тесто», «Верка, Надька, Любка» и т. д.).

С. В. Свиридов верно отмечает, что «эволюция Башлачёва — это путь от рационального предмета и слова к иррациональному (абсолютному) предмету и слову»<sup>5</sup>. Правда, предмет даже ранних произведений изредка выходил за рамки рационального («Похороны шута», «Галактическая комедия», «Грибоедовский вальс»), также в ряде «рациональных» композиций появляются волшебные персонажи: чёрт («Новый год»), смерть («Похороны шута») и т. д. Причём все они — непосредственные участники «действия». То есть эти ростки мистической образности впоследствии дадут чуть ли не главные творческие плоды Башлачёва.

---

<sup>5</sup> Свиридов С. В. Магия языка. Поэзия языка. Поэзия А. Башлачёва. 1986 год. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 2000. — Вып. 4. — С. 69.

### Третий этап

Третий этап начинается в сентябре 1984 года. Поэт, продолжая создавать «бардовские» песни (например, «Влажный блеск наших глаз», «Минута молчания», «Осень»), шаг за шагом приходит к совершенно иной эстетике. В сентябре 1984-го появляются «Слёт-симпозиум» и «Подвиг разведчика» — шуточные вещи а-ля Высоцкий, которые ничем не уступают лучшим юмористическим песням таганского «барда». В этот же месяц написаны «Похороны шута» и «Прямая дорога» — тексты по своей поэтике и эстетике, не отличимые от песенных произведений 1982-го — начала 1984 года. К ним примыкает и «Зимняя сказка», но здесь Башлачёв демонстрирует уже иной уровень мастерства.

Возможно, именно знаменитое «Время колокольчиков» стало тем рубежом, который разделит тексты второго этапа и третьего. С этим текстом связаны «Лихо» и «Некому берёзу заломати» — сходство работы с поэтическим материалом, сходство образов, тематики и поэтики налицо. И это уже прорыв, шаг ещё на одну ступеньку вверх: «Певец чувствовал, что новые песни значительно отличаются от прежних, то есть осознанно подходил к новой манере осенью 1984 года. Начинаясь тот период творчества поэта, который мы можем назвать периодом зрелости, то есть полного и плодотворного развития индивидуального стиля. Это время продлится примерно до начала 1986 года», — отмечает С. В. Свиридов<sup>6</sup>.

Всё же внутри этого периода намечается чёткое разделение, условно говоря, на «русские» и «мистические» песни, последние появляются с весны 1985 года. Таким образом, третий этап можно называть «русским» или, допустим, «почвенническим».

---

<sup>6</sup> Свиридов С. В. Поэзия А. Башлачёва: 1984–1985 // Рок-поэзия как социокультурный феномен. Сб. науч. ст. — Череповец, 2000. — С. 6.

### Четвёртый этап

С марта 1985 года Башлачёв входит в полную силу — именно с этого времени начинают появляться песни, в которых уже не только в полноте раскрывается дарование поэта, но и оформляется неповторимый авторский стиль. Что касается тематики и образности, то произведения Башлачёва заметно усложняются, сиюминутное заменяется онтологическим (то есть бытийным, вневременным). Всё большее значение приобретает мистика. В марте 1985 года появляются «Мельница», «Спроси, звезда». В апреле написаны шедевры: «Абсолютный вахтёр», «От винта!», в мае — «Посошок». Летом 1985 года Башлачёв, вероятно, ничего не создал, зато с осени начинается новый поток произведений: «Егоркина былина» (сентябрь), «Петербургская свадьба» (ноябрь), «Ванюша» (декабрь). Это уже — блестящая поэзия, но ещё, если так можно выразиться, окончательно не освободившаяся от рациональности. Здесь ещё нет сугубого вчувствования во внутреннюю форму слова, поэт только подходит к приёму, который потом станет его визитной карточкой — я имею в виду игру с фразеологизмами (различными устойчивыми выражениями, типа «не в бровь, а в глаз»). Разве что «Петербургская свадьба» здесь видится пришельцем из будущего да, быть может, ещё «Егоркина былина».

### Пятый этап

Это песни, написанные зимой-весной 1986 года, здесь уже не только сюжет и образный строй апеллируют к мистике, но и сама языковая ткань. Поэт углубляется в корнесловие, в паронимические аттракции (столкновение созвучных слов), по его собственному выражению — в «магию языка» (цитата из песни «Когда мы вдвоём»).

В декабре 1985 года написан несобранный диптих: «Всё будет хорошо» и «Как ветра осенние». Здесь же — попытка новобретённым «магическим» языком говорить о старых предметах, я имею в виду песню «Случай в Сибири». В декабре же появляются насыщенные языковой игрой «Сядем рядом», «Тест». В январе 1986-го Башлачёв делает ещё полшага навстречу

к окончательному поэтическому выпадению в инобытие. В это время написаны: «В чистом поле — дожди...», «Верка, Надька, Любка», «На жизнь поэтов», триптих «Слыша В.С. Высоцкого», «Хороший мужик».

А конечная точка — по преимуществу, весна 1986 года: «Имя Имён», «Когда мы вместе», «Вечный пост», «Пляши в огне», «Когда мы вдвоём». Тексты неравнозначные, но выполненные единым методом. Здесь уже Башлачёв настолько погружен в стихию языка, что, по сути, создаёт новое наречие, в котором слова живут вовсе не той жизнью, которая дана им русским языком.

### Шестой этап. Несостоявшийся.

Фактически завершила творческую жизнь Башлачёва песня «Вишня», которая по ряду параметров стоит в оппозиции к текстам пятого этапа (ещё более позднее произведение «Рашид + Оля» — песня на случай, хотя и она не лишена элементов новой эстетики).

Мифологическая система, которую выстроил Башлачёв, продолжала развиваться. Вероятно, поэт взял от корнесловия всё, что хотел (или всё, что смог?). Он упёрся в некий творческий тупик, когда пародировать «себя предыдущего» не хочется, а новый стиль — не обретён. Вероятно, «Вишня» была попыткой найти такой стиль. Поэтическая система Башлачёва как бы вернулась в исходную точку — к первоначальной простоте и метафорической прозрачности, правда, на новом витке: «Я призываю не вернуться к изначальному, потому что любой возврат... <на фонограмме поэт делает паузу — В.Г.> я призываю вернуться, да. Но по спирали»<sup>7</sup>. «Вишня» ознаменовала начало нового этапа в развитии поэзии Башлачёва; этапа, которому не суждено было воплотиться в стихи и песни.

Итак, в композиции «Вишня» поэт как бы отрекается от всего созданного в 1984–1986 годах, на смену сложным метафорам, замысловатым образам и идиоматической игре (то есть игре

<sup>7</sup> Башлачёв А.Н. Интервью, данное А. Шипенко и Б. Юхананову. Здесь и далее интервью Башлачёва цитируются по изданию: Наумов Л. Александр Башлачёв: человек поющий, (в отдельных случаях — по доступной мне фонограмме интервью).

с устойчивыми выражениями) приходит прежняя прозрачность, простота и ясность. И здесь напрашивается такая схема:

- **раннее творчество:**  
профанный предмет — «прозрачность» слова;
- **позднее творчество:**  
сакральный предмет — «тёмный стиль»;
- **песня «Вишня»:**  
сакральный предмет — «прозрачность» слова.

Мифологизированность данного произведения прекрасно была доказана С. В. Свиридовым в работе: «Магия языка. Поэзия А. Башлачёва. 1986 год»<sup>8</sup>. Таким образом, «Вишня» — это текст примирения, сведения воедино раннего Башлачёва и позднего. Поэт «вышел к кольцу», замкнул свою творческую спираль, соединив её альфу и омегу. «Бешеная ясность», о которой говорится в последнем произведении Башлачёва — четверостишии «И труд нелеп...» — не дала поэту ни образов, ни слов. Так «минута молчания» оказалась даже не «миллионом рыбных лет», а вечностью.

## 1.2. Поэзия с «открытым финалом»: о башлачёвских «трудных местах»

Общаясь с людьми, знающими творчество Башлачёва, я иногда наталкиваюсь на вопросы: «А что он хотел сказать вот такой-то строкой? Как это понимать?». Люди думают, что Башлачёв создаёт «загадки» с конкретными разгадками. Есть такое понятие: «аллегория» — когда говорят одно, а подразумевают другое. А есть термин «символ», который, согласно расхожему определению, это «окно в бесконечность». Так вот поэзия Башлачёва не аллегорическая, а символическая (не путать с символизмом!). Говоря иначе, автор не настаивает на конкретной расшифровке своего образа, он их создаёт такими, чтобы они

<sup>8</sup> Свиридов С. В. Магия языка. Поэзия языка. Поэзия А. Башлачёва. 1986 год. С. 65.

могли прочитываться по-разному, чтобы каждый увидел в них что-то своё. Образ Башлачёва — дверь, за которой много других дверей.

Однако это не означает, что Башлачёв непознаваем, что его стихи нельзя интерпретировать. Только речь будет идти не о поиске ответа на некий вопрос, а об определении спектра допустимых интерпретаций, некоторые из которых будут создавать ядро, некоторые — периферию.

Например, в одной из самых тёмных башлачёвских песен «Когда мы вместе» есть фраза: «Целовало меня Лихо, только надвое разрезало язык». Как это понимать? На примере этой строки я покажу, как вообще можно работать с башлачёвскими «непонятностями».

Есть два базовых пути расшифровки подобных трудных мест. Первая — смысловая, вторая — фонетическая (то есть звуковая). Что касается первой, то здесь нужно сказать о соотношении понятий «значение» и «смысл». Первое есть понимание слова в общеязыковом контексте (и здесь может быть выделено даже несколько десятков значений). А есть понятие «смысл высказывания» — это конкретная реализация слова в письменном или речевом контексте.

Кроме того, эти контексты можно разделить по степени охвата на: микроконтекст, контекст песни, контекст альбома (цикла), контекст всего творчества. К некоторым темнотам Башлачёва невозможно подобрать ключ, если рассматривать только контекст произведения, в котором они содержатся. Нужно знать, как это слово (образ) дано в других контекстах. Иногда могут помочь метавысказывания, то есть комментарии Башлачёва к своему творческому процессу, описание своего художественного мышления.

Однако вернёмся к нашей фразе. Если говорить о контекстуальном смысле слова «Лихо» (именно так, с большой буквы дано оно в авторских рукописях и распечатках), то в него включается весь образно-смысловой ряд одноименной песни. Но суть в том, что Лихо — это персонификация Беды, то есть некий одушевлённый «персонаж», который имеет свою волю

и производит некоторые действия. В данном случае — целует. С. В. Свиридов справедливо увидел здесь намёк на пушкинское стихотворение «Пророк»<sup>9</sup>.

Напомню, как это было у классика:

И он к устам моим приник,  
И вырвал грешный мой язык,  
И празднословный и лукавый,  
И жало мудрыя змеи  
В уста замершие мои  
Вложил десницею кровавой.

Сразу оговорю, что не следует утверждать, будто Башлачёв, когда создавал этот образ, непременно ориентировался на Пушкина. Образ мог выйти из подсознания, «выплыть» из культурной памяти. Тем не менее намечается интересная пара: башлачёвское Лихо — пушкинский Серафим. Если продолжать эту аналогию, можно задаться вопросом: уж не Богом ли попушенные очистительные беды и страдания кроются за этим Лихом? Уж не божий ли посланник перед нами? И всё же не так просто понять: Лихо это небесный посланник или гость из преисподней.

Далее. У обоих поэтов присутствуют, скажем так, «насильственные действия» в отношении языка. Причём речь идёт не о том языке (совокупности слов и правил), который «русский язык». А об органе в полости рта.

Обратим внимание, что у Башлачёва этот орган разрезается. Первая ассоциация — раздвоенный язык змеи. Это в точности соотносится с пушкинским: «И жало мудрыя змеи...». То есть Лихо наделяет героя особым знанием. Фразу Башлачёва на бытовой язык можно было бы перевести: «Беды нас делают мудрее». Однако такая «расшифровка» — слабый отблеск тех смыслов, которые открывает эта примечательная фраза, которая, к слову имеет и своеобразных «двойников», например: «Целуя

---

<sup>9</sup> Свиридов С. В. Имя Имён. Концепция слова в поэзии А. Башлачёва // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 1999. — Вып. 2. — С. 65.

кусок / Трофейного льда, / Я молча иду / К огню» («От винта!»). Я не буду разбирать этот фрагмент: знатоки увидят связь этих образов и без комментария.

Правда, есть иное прочтение рассматриваемой здесь фразы, на которое мне указал С.С. Шаулов: возможно, язык оказывается разрезанным у Лиха — структура фразы допускает и такое толкование. То есть Лихо пыталось как-то воздействовать на лирического субъекта, но потерпело неудачу (см. противительное слово «только»).

Башлачёв, конечно, не мог не задействовать второе значение слова язык: «знаковая система для обмена информацией». В этом контексте раздвоенность тоже показательна. Герой Башлачёва после столкновения с Лихом как бы обретает второй способ высказывания, условно говоря, — вторую речь. А соответственно, и второе, новое мышление. Это уже сопрягается с тем, что говорил Башлачёв в интервью Андрею Бурлаке: «Я на уровне синтаксиса как-то уже перестал мыслить, я мыслю (если это можно так назвать) на уровне морфологии: корней, суффиксов, приставок. Всё происходит из корня». И в связи с этим вниманием к корням обратимся ко второму способу расшифровки башлачёвских темнот — фонетическому (звуковому).

В науке есть два эквивалентных термина: «парономазия» и «паронимическая аттракция». Далее я подробно рассмотрю это явление в творчестве Башлачёва. Пока лишь скажу, что за этими понятиями скрывается столкновение слов с похожим звучанием, но, как правило, различным происхождением. С указанными терминами сопрягается и понятие «ложная этимология». Итак, если мы внимательно вслушаемся в контекст, то заметим две группы повторяющихся согласных: «цеЛоваЛо меня Лихо, только надвое РаЗРеЗало яЗык». Вряд ли перед нами случайное стечение согласных — слишком уж чуток Башлачёв ко внутренней форме слова! Однако как это «расшифровать»? Что это за тройное «л»?

Очень трудно подобрать словарное значение к конкретному звуку, хотя и такие попытки были у Рембо, Хлебникова и др. Возможно, массовое стечение сонорных указывает на

плавность процесса, постепенность, неспешность, нерезкость... Поясню насчёт сонорных: это согласные «л», «м», «н», «р», «й». Они находятся ближе других к гласным, иногда как бы притягивают нечто наподобие гласного звука, то есть образуют слог. Например, мы можем сказать не «Пётр», а «Пётыр», где, конечно, не «ы», а нечто трудно описываемое. Этим, кстати, пользуются поэты. Например, у Бориса Гребенщикова в песне «Держаться корней» есть строки: «Имеют на завтрак имбирный лимон / И рубль считают за два». Не сложно заметить, что ритм стиха (правильнее — метроритм) будет деформирован, если произнести кратко «рубль». Чтобы этого избежать, певец пропевает нечто похожее на «рубыль».

Но возвращаемся к Башлачёву. В его строке подряд идёт больше десятка либо гласных, либо сонорных (как бы «полугласных»), при этом нет яркого «р», который бы «убил» рассматриваемую плавность: «цеЛОВАЛО МЕНЯ ЛИХо». Только «в» в этой цепочке выглядит инородным элементом. У Пушкина, мы помним, было резкое, рыкающее: «и выРвал ГРешный...». Здесь у Башлачёва — осознанный или нет — спор с классиком. И может быть, в таком случае, пара «Лихо — Серафим» это тоже спор (противопоставление)?

Идём далее. Слова «язык» и «разрезать» соединены и смысловым, и фонетическим контекстом в нечто единое. Этот сплав поддерживается и гласным «а», который даётся в сочетании с «з» в виде «аз» или «за»: «РАЗ», «ЗА», «ЙАЗ» («РАЗреЗАло ЯЗык»). То есть в одной строке присутствует сочетание чего-то медленного, плавного — с одной стороны и резкого, взрывного — с другой. Это мне ассоциативно напоминает пословицу «мягко стелет, да жёстко спат»: Лихо действует вначале спокойно, размеренно, вкрадчиво, а потом резко — рассекает. Впрочем, моя интерпретация — лишь один из вариантов «расшифровки». Каждый волен сам вслушаться в эти скрежещущие сочетания «РЗ — РЗ» и сопоставить их со словарным смыслом строки.

Итак, мы видим, что Башлачёв довольно сложен, что каждая его строка, иногда даже слово, способны вызвать смысловой «взрыв». При этом поэт явно не настаивает на одномерном

прочтении своих поэтических «шифровок», наоборот, он максимально стремится к многозначности, многовариантности трактовок. И в этом он поистине виртуозен. Поэтому поздняя поэзия Башлачёва — это стихи «с открытыми финалами» чуть ли не в каждой строке. Чтобы докопаться до смысла, конечно, не до «окончательного смысла», а лишь до наиболее вероятной интерпретации, нужно рассмотреть и «атомы» стиха, и подобные рассмотренному фрагменту «молекулы», и структуру «вещества», сообразуясь, разумеется, со всем контекстом башлачёвской поэзии.

Есть и ещё один движитель башлачёвской мысли, который также видоизменялся от этапа к этапу. Это — метафора. Понять метафору Башлачёва значить глубже проникнуть в специфику порождения смыслов, прикоснуться к святой святых творческого метода. Конечно, поэзия не сводится к метафоризации, но именно метафора является её стержнем. Попробуем же разобратся, как эволюционировала башлачёвская метафора.

### 1.3. Развитие башлачёвской метафоры: от рациональной к сакрально-архаической

Вначале немного теории. Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский считают, что «в самом мифологическом тексте метафора как таковая, строго говоря, невозможна»<sup>10</sup>. Вероятно, речь здесь идёт о том, что А. А. Потебня назвал полиономией: «Дитя, которое ещё и ныне, взглянувши на небо, принимает белое облако за снежную гору, конечно, не знает, что *парвиша* на языке Вед означало гору и облако»<sup>11</sup>. Иными словами, носитель

<sup>10</sup> Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура // Семиосфера / Лотман Ю. М. — СПб., 2000. — С. 536.

<sup>11</sup> Потебня А. А. Об участии языка в образовании мифов // Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М., 1990. — С. 311.

архаического сознания, видя в небе молнию, не сравнивал её со змеей. Нет, он считал, что там действительно возникает огненная змея.

Таким образом, первый тип метафоры (*сакральную*) можно назвать ещё и метафорой-отождествлением (похожее оказывается тем же). Тогда второй тип метафоры (*эстетическая*) — это метафора-сопоставление, обладающая даже некоторой степенью сравнительности и появляющаяся с началом собственно литературы. Кстати, некоторые называют метафору (и речь, конечно, идёт о её эстетической, поздней разновидности) особым сравнением — такая мысль встречается уже у Цицерона и Квинтилиана.

Для архаического сознания нет присущих аналитизму рамок: два предмета или явления свободно «проникают» друг в друга, отождествляются. То есть для образования сакральной метафоры не обязательны смысловые «посредники», которые непременно проявляются в метафоре, когда сознание уже способно на простейшее абстрагирование. Сакральная метафора более свободна, ведь в условиях мира, где всё отражается во всём, она может отождествить два любых предмета или явления, не заботясь о некотором их «поэтическом» сходстве. А вот если перед нами эстетическая метафора, то при сравнении должны наличествовать некоторые общие черты.

Эстетическая метафора по причине жёстких смысловых связей между двумя сопоставляемыми предметами / явлениями должна обладать бóльшим числом обязательных членов, чем метафора сакральная, «магическая». Полнокровная структура эстетической метафоры состоит из ряда членов: того, что сопоставляется; того, с чем сопоставляется; того, на основании чего сопоставляется (признаки сходства); плюс — поясняющий контекст. Конечно, при современном развитии литературы, при всём многообразии метафорических форм, структура их может быть фактически любой: «Во второй половине XIX века начинает переосмысляться сам художественный принцип метафоры, в своём классическом виде предполагавший (в отличие

от параллелизма) именно сходство сопологаемых явлений»<sup>12</sup>. Но такой подход — это уже не возвращение к архаике, а скорее эксперименты в духе авангарда.

Но переходим к Башлачёву. В раннем творчестве поэта встречается масса метафор, структурно относимых в моей классификации к эстетическим, а вот метафор сакрального типа практически нет. В этом аспекте интересным примером видится начало песни «Зимняя сказка» (1984):

Однозвучно звенит колокольчик Спасской башни Кремля.  
В тесной кузнице дня лохи-блохи подковали Левшу.  
Под рукою — снега. Протокольные листы февраля.  
Эх, бессонная ночь! Наливай чернила — всё подпишу!  
Как досрочник-ЗК, два часа назад откинулся день.  
Я опять на краю знаменитых вологоданских лесов.  
Как эскадра в строю, проплывают корабли деревень,  
И печные дымы — столбовые мачты без парусов.

В метафоре второй строки присутствуют все четыре названных выше компонента. Во-первых, мы имеем то, что сопоставляется (день); во-вторых, то, с чем сопоставляется (кузницу); в-третьих, семантическую общность — «что-то светлое, жаркое»; и, наконец, в-четвертых, единство контекста. То же самое можно сказать и о следующей строке, где сближение происходит на основании свойств чистого снега (белизна) и чистых листов (та же белизна). Далее идут сравнения: день — досрочник-ЗК (оба «откинулись»); деревни — корабли и эскадра (корабль и дом связаны в какой-то степени и функционально; и на основе материала, ведь как корабли, так и деревенские дома могут быть сделаны из дерева; и даже по форме).

В этой связи характерно и близкое соседство, а также структурное сходство эстетических метафор и сравнений, ведь эстетичность (в противовес сакральности) последних не вызывает сомнений. Показательно, что во фразе «и печные дымы — столбовые мачты без парусов» явно присутствует «урезанное» сравнение

<sup>12</sup> Теория литературы : в 2 т. — М.: Академия, 2004. — Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. С. 275.

(что явствует из общей «сравнительности» контекста— см. цитату). Кстати, сравнений у раннего Башлачёва заметно больше, чем в его позднем творчестве: здесь, конечно, требуется отдельное статистическое исследование, но общая тенденция налицо.

В стороне я оставил олицетворения (то есть перенесение признаков живого на неживое, «одушевление»), так как в контексте башлачёвского творчества они являются типом образа, требующим особого подхода.

Вообще ранние песни Башлачёва насыщены метафорами менее остальных. А если метафора здесь и встречается, то она очень часто является «полнокровной», богатой структурно:

В новостройках — ящиках стеклотары  
Задыхаемся от угара...  
(«Дым коромыслом»).

Мы вязли в песке,  
Потом скользнули по лезвию льда.  
(«Чёрные дыры»).

Посмотри —  
Сырая вата затяжной зари.  
Нас атакуют тучи-пузыри.  
Тугие мочевые пузыри.  
(«Рыбный день»).

На песке расплозились  
И червями сплелись  
Мысли, волосы и нервы.  
(«Час прилива»).

До 1985 года Башлачёв преимущественно пользуется метафорой эстетической. Даже в относительно позднем «Абсолютном вахтёре», написанном уже как бы в новом «стиле», мы встречаем, пожалуй, только одну метафору сакральной структуры: «Он выкачивает звуки *резиновым шприцем* / Из колючей проволоки наших вен». Можно было сказать: «резиновый шприц дубинки», тогда метафора была бы эстетической по структуре.

Кстати, Башлачёву была присуща такая организация поэтического текста, при которой всё произведение поэт строит на одной большой метафоре, олицетворении, сравнении или каком-либо другом приёме, причём вся метафорическая структура стиха заключена в жёсткие рамки смысловой доминанты. Песня «Абсолютный вахтёр» строится на метафоре «тоталитаризм как гармония музыки» (если говорить наиболее общо).

На олицетворении «Петербург как человек» создаётся песня «Петербургская свадьба», на антитезе «мечта — реальность» строится песня «Палата № 6»; «Поезд № 193» — наслоение множества образов, так или иначе раскрывающих понятие «любовь». Таких примеров у Башлачёва много. Приведу без комментария текст куплетов из песни «Чёрные дыры», построенной на метафоре «время есть вода» (вода здесь притягивает образы плота, рыбы, фляжки, крови, дождя и т. д.):

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

Чёрными датами  
А ну, ещё плесни на крышу раскалённую!  
Лили ушатами  
Ржавую, кровавую, солёную.  
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 **Дождей**.

Но ветки колючие  
 Обернутся острыми рогатками.  
 Да корни могучие  
 Заплетутся грозными загадками.  
 А пока **вода-вода кап-кап-каплею**  
 Лупит дробью в моё 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**.

Перед нами как бы скрытый диалог с державинской «Реконкой времён»...

Со временем, ближе к 1986 году, Башлачёв всё больше начинает использовать метафоры «недосказанности», то есть сакральной структуры, смысл которых открывается только при обращении к целостной поэтике («Петербургская свадьба», ноябрь 1985):

Звенели бубенцы. И кони в жарком мыле  
 Тачанку понесли навстречу целине.  
 Тебя, мой бедный друг, в тот вечер ослепили  
 Два чёрных фонаря под выбитым пенсне.  
 Там шла борьба за смерть. Они дрались за место  
 И право наблывать за свадебным столом.  
 Спеша стать сразу всем, насилуя невесту,  
 Стреляли наугад и лезли напролом.

Чтобы понять, что это за бубенцы и кони (тачанка), необходимо обратиться к песням «Время колокольчиков» и «Посошок», где данные метафоры развёрнуты. Кони и тачанка явно восходят к гоголевской птице-тройке, то есть к образу России.

А бубенцы (кстати, висящие под дугой птицы-тройки, см. «Время колокольчиков») — это поэты.

Переходим несколькими строками ниже: что это за два жениха и невеста? Вероятнее всего, первые персонажи — это «белые» и «красные» (и речь идёт о времени Гражданской войны), а невеста — соответственно — страна. Вообще образ России-невесты — сквозной для русской литературы, здесь же можно вспомнить и фольклорную Русь-матушку, и блоковскую Россию... Да и для самого Башлачёва родная страна — это прежде всего женщина («Посошок», «Случай в Сибири», «Егоркина былина»...), лишь во вторую очередь — птица-тройка. Разумеется, я показал наиболее вероятные «расшифровки» данных метафорических образований; интерпретаций же, конечно, может быть больше.

Как мы видим, Башлачёв постепенно уходил от «простых», полных метафор, приходя к метафорам «недосказанности», метафорам с пропущенными членами. Однако их интерпретация пока не столь сложна, как это будет в 1986 году, когда наряду с рассмотренными выше метафорами, смысл которых укоренён в большом контексте всего башлачёвского творчества, начинают возникать неиспользуемые доселе тёмные метафоры. В 1986 году поэт уже не требует от образа мотивировки, основанной на некотором более или менее объективном сходстве, метафора становится немотивированной или лучше — магически мотивированной («Когда мы вместе», 1986):

Забудь, что будет,  
И в ручей мой наудачу брось пятак,  
Когда мы вместе —  
Все наши вести в том, что есть.  
Мы можем многое не так.  
Небеса в решете,  
Роса на липовом листе  
И все русалки о серебряном хвосте  
Ведут по кругу нашу честь.

Исследовать этот отрывок с позиции традиционных «расшифровок» — дело почти безнадежное. Ключ к интерпретации некоторых тёмных метафор у Башлачёва — углублённый анализ звуковой ткани стиха, организованной столкновениями созвучных слов, поэтической этимологизацией и т.д. Так, созвучие «забудь, что будет» можно прочесть следующим образом: раз ты знаешь, что будет, значит, ты это уже переживал (в мифопоэтике Башлачёва время — круг).

Фраза «когда мы вместе — все наши вести в том, что есть» ставит перед нами проблему вести как истины. Башлачёв видит в слове «весть» отголосок слова «есть», таким образом, весть — «то, что есть», истина: «Мне в доброй вести не преста ло врать» (цитата из той же песни). Получается, что «весть» и «ведать» — для поэта этимологически родственные слова (вспомним церковнославянскую форму 3-го лица единственного числа от глагола «ведати», сохранившуюся в идиоме «Бог весть» — Бог ведаёт). Отсюда же может происходить и слово последней строки нашего отрывка — «ведут».

Любопытными представляются и созвучия в пятой, шестой и седьмой строках: небеса — роса — русалки, решете — серебряном, липовом — листе, решете — листе — хвосте, все — серебряном. Конечно, только столкновением созвучий всё не объяснить. Именно «тёмное слово» является средством повышения до предела способностей текста вмещать смыслы, и для позднего Башлачёва, апеллирующего к трансцендентальному, мистическому, мифологическому — это наиболее удобная форма «высказывания невысказываемого». Эдакий священный «бред» духовидца, правда, «бред», имеющий сложнейшую интеллектуальную мотивировку (звуковую, ассоциативную, образную)... Подчас настолько сложную и глубокую, что докопаться до дна практически невозможно. Можно лишь очертить сферу применимости — область наиболее доказуемых интерпретаций.

#### 1.4. «Главное слово» в поэзии Башлачёва

Когда я оканчивал вуз, то как и все мои собраты, писал диплом. Только диплом у меня был странный, он был посвящён одному лишь слову. И это было башлачёвское слово. Однако прежде, чем я его назову, нужно рассмотреть два пласта слов и смыслов, которые, как говорится, «красной нитью» пронизывают всю поэтическую систему Башлачёва.

##### Новое видение.

Первый пучок смыслов связан с башлачёвским пониманием зрения и видения. Особая способность видеть и замечать истинную суть вещей, по Башлачёву, это, с одной стороны, прерогатива поэта-пророка, то есть человека, наделённого особым творческим даром; с другой, свойство, которое обретается в смерти и во время окончания этого мира — то есть во время Апокалипсиса. Приведём цитаты: «Когда в том, что есть, видишь, что почём» («Вечный пост»); «Часовой Всех Времён улыбнётся: — Смотри! — / И подымет мне веки горячим штыком» («Пошонок»). Последняя цитата относится одновременно и к смерти, скажем так, отдельного человека, и к Апокалипсису.

Что касается Конца света, то поясню: Часовой Всех Времён — явно персонаж, связанный в том числе и с окончанием этих времён (раз уж он «отвечает» за всё). А значит, в его ведении и Апокалиптическое время.

«Смотрение», по Башлачёву, связано с «говорением», точнее — с песенным даром. Только тогда можно увидеть истинную суть вещей, когда ты находишься в состоянии вдохновения (то есть, по-библейски, «в Духе»):

Завяжи мой влас *песней* на ветру!  
Положи ей властью на *имена!*  
И я *пойду смотреть*, как твою сестру  
Кроют сваты в тёмную, в три бревна.

В прошлом параграфе я уже проговорил, что башлачёвские поздние песни нельзя сводить к «одномерным конструкциям».

Держа это в уме, я всё же «перескажу» это четверостишие. Суть его в том, что после обретения поэтического (песенного) дара («завяжи мой влас песней»), герой стихотворения уже может идти смотреть на что-то сакральное, мистическое. Именами часто называют существительные, по крайней мере, у Башлачёва много слов нарицательных переведено в разряд собственных (Род, Гром, Лихо и т.д.). Можно предположить, что «имена» в данном случае — это все слова языка, только наделённые «властью», то есть сакральным (первоначальным-адамовым?) смыслом.

Несмотря на то, что Башлачёв не написал «ты» с большой буквы, речь идёт об обращении к Богу (таков контекст). Поэт просит дать ему особый дар, после которого он уже сможет идти и смотреть (то есть «в том, что есть, видеть, что почём»).

Что же он собирается увидеть? «Как твою сестру кроют сваты в тёмную, в три бревна» (в списках именно «в тёмную»). Что это? Перед нами — страдание, убиение, по сути, нечто, аналогичное распятию. «Твоя сестра» — это, в первую очередь, конечно, Россия, но и не только (может быть ещё: душа, муза...). На мой взгляд, здесь явная отсылка к песне «Петербургская свадьба», где революция представлена в виде брака России-невесты с двумя нечестивыми женихами (понятно — «красными» и «белыми»). В данном случае — не женихи, а сваты, что не меняет сути.

Но возвращаемся. Иногда о своём особом видении поэт говорит как о состоявшемся факте:

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

Есть все основания полагать, что речь здесь идёт главным образом не о том, что герой стихотворения прошёл с котомкой по всем просторам Отечества (хотя и не без этого), но о мистическом приобщении к сокровенным тайнам России. Он увидел её духовными очами. Обратим, кстати, внимание и на то, что новое зрение снова связывается с образом родной страны.

Ещё цитата: «Увидимся утром, тогда ты поймёшь всё сама» («Когда мы вдвоём»). Здесьстораживает меня суффикс «-ся», который является сокращённым эквивалентом местоимения «себя». Башлачёв не мог этого не знать, более того, он даже использует не уцелевшие в современном языке местоимения («ми» это современное «мне»), которые были такой же сокращённой формой, как сохранившееся донныне «ся». Например: «А по ми — не скули, помилуй...» («В чистом поле — дожди...»). Таким образом, «увидимся» это не просто «встретимся», не просто «посмотрим друг на друга», но и, вполне возможно, «увидим себя», то есть опять же: «в том, что есть увидим, что почём».

Нельзя не сказать и о важнейшем контекстуальном маркере «утром». Мы ещё разберём систему времён и сроков в поэзии Башлачёва, но пока априорно отмечу, что утро — это знак того же Апокалипсиса.

То есть «пересказать» смысл фразы можно так: наступит конец света, падут покровы и люди, события и т.д. явят своё истинное значение. То есть, по Башлачёву, истинное знание обретается в смерти-Апокалипсисе — а Церковь называет смерть человека личным Апокалипсисом, так как после ухода в мир иной совершается первый, частный суд над душой. И лишь в конце времён будет общий Суд.

### **Человек-колос и мотив созревания.**

Теперь рассмотрим второй важный для нас пучок смыслов, связанный с такой метафорой, как «человек — колос». Очевидно, этот образ заимствован Башлачёвым из Евангелия, из притчи о сеятеле. Да и вообще Христос часто сравнивает добрых и благочестивых людей (и Себя тоже) с пшеницей и зерном, а злые люди — плевелы или пустая солома. Г.Ш. Нугманова даёт более широкую линейку предшественников данного образа: «Сопоставление поэта и колоса было свойственно и мифопоэтическому взгляду на мир»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Нугманова Г.Ш. Фольклорные образы-символы в творчестве А. Башлачёва // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 1999. — Вып. 2. — С. 78.

В поэтической системе Башлачёва обретение особого мистического (поэтического) видения может быть соотнесено с созреванием колоса. При этом в первой части этого параграфа речь шла не о самостоятельном обретении нового зрения, но о просьбе к Богу о даровании этого таланта. Человек-колос также «посеян» не сам, а кем-то, об этом поётся в песне «Как ветра осенние»:

Как ветра осенние жали — не жалели рожь,  
Ведь тебя посеяли, чтоб ты пригодился...

В песне «Сядем рядом» интерпретируется библейский образ зёрен-соломы:

Нить, как волос,  
Жить, как колос,  
Размолотит колос в дух и прах один цепной удар...

Здесь речь идёт не о плохих и хороших людях, а о двух составляющих человека: прах и дух (дух в контексте равен душе). Эта антитеза «защита» в удивительный звуковой образ: сочетание «размолотить в дух и прах» явно соотносится с устойчивым выражением «разбить в пух и прах». Заменяв лишь одну букву, Башлачёв производит своеобразную смысловую детонацию.

Отметим и образ нити-волоса, который соотносится с рассмотренным выше образом «завяжи мой влас песней на ветру». Волос, нить — это слова, которые в поэтической системе Башлачёва являются, условно говоря, «заменителями» струны. То есть образуют единый ассоциативно-метафорический ряд. Получается, что и колос, который внешне похож на гитару и на нить, встраивается в образные цепочки, связанные с творчеством.

О чём-то похожем говорит и сам Башлачёв в интервью А. Шипенко и Б. Юхананову: «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 своё зерно, и оно даст всходы, и будет не одно зерно,

а — сколько там в колосе зёрен, десять, или тридцать, или пятьдесят, — я считаю, что прожил не зря».

**«Главное слово».**

Итак, мы установили множество связей, которые сопрягают образ поэтического зрения, особого мистического видения с образом человека-колоса. Теперь самое время назвать «главное» слово — «узрел». В песне «Вечный пост» находим цитату: «Я узрел не зря». Она содержит два смысловых пласта.

С одной стороны, лексема «узрел» имеет значение «увидел» (это первый и наиболее очевидный смысл). С другой, «узрел» — производное от корня «зреть» со значением суффикса «со», то есть «созрел», «перезрел». Таким образом, для Башлачёва увидеть высшую истину (прозреть) то же, что и созреть, «живя как колос». А созреть — значит, дожидаться жатвы, под которой и в Библии, и у Башлачёва понимается Конец света.

Как же трактовать фразу: «Я узрел не зря»? Узрел недаром? Или узрел, не видя? Кстати, на версию «узрел — созрел» работает и контекст строки: «Я узрел (,) не зря. Я боль яблока». Яблоко здесь может быть соотнесено и с глазным яблоком, и тогда видение сопряжено с болью (о чём уже сказано). Но в не меньшей степени лексема «яблоко» в сочетании с глаголом «зреть» работает на «созревание».

В той же песне есть такая фраза: «Сердце, летящее с яблони». Сердце и яблоко (яблоне́вый листок?) кажутся связанными чисто визуально. Можно смело предположить, что яблоко-сердце падает, так как оно созрело, то есть «узрело». Соответственно: я это боль сердца, а ведёт меня к боли — моё новое зрение. Как тут не вспомнить боль сестры-России, которую «кроют сваты в тёмную, в три бревна» и которую также нужно увидеть особым зрением («пойду смотреть...»).

Из «яблока» к тому же вычленяются два этимологически обособленных образования: «ябл-», то есть, если представить с редуцированным, — «ябъл» (то же самое, что и «я боль»), а также «-ока» от «око» («я боль ока»). А «око» семантически

соотносится с «узрел» (увидел) и «не зря» (не видя), а также с глазным яблоком.

К слову, наполнено яблоко-сердце не соком, а кровью, что Башлачёв запечатлел запоминающейся формулой «не в квас, а в кровь» (очевидны переключки с фразеологизмом «не в бровь, а в глаз»): «Пусть возьмёт на зуб, да не в квас, а в кровь. / Коротки причастия на Руси» (та же песня). Примечательна и строка о причастии. Возможно, и здесь поэт стремится к полисемии: «причастие» — это и церковное причастие, и часть речи. В первом случае, образ встраивается в евангельский контекст, в котором смыкаются вкушение тела-хлеба (самая показательная в этом контексте песня Башлачёва — «Тесто») и сердца-яблока. В сочетании с фразой «пусть возьмёт на зуб да не в квас, а в кровь» евхаристическая картина обретает полноту.

В этом образе вкушения сердца-яблока есть удивительное совпадение с тем, что произошло в VIII веке в городе Ланчано (Италия). Священник, сомневавшийся в истинности таинства причастия, молился, чтобы его сомнения были рассеяны. И вот во время одной из литургий в ходе освящения хлеб превратился в плоть, а вино — в кровь. Церковь сохранила эти святыни, причём они не подверглись гниению в течение более чем тысячелетия. Современные исследования показали, что таинственная плоть — это часть человеческого сердца.

Трудно сказать, знал ли Башлачёв о ланчанском чуде, скорее не знал, но на фоне этого события весь образный ряд из песни «Вечный пост» (да и других башлачёвских композиций) представляется удивительно гармонизированным.

Однако я лишь условно здесь назвал «узрел» главным словом. Пожалуй, таковым следовало бы считать то, что Башлачёв заключил в образе «Имени Имён». Позже я рассмотрю это примечательное сочетание, а пока продолжу анализ фразы «Я узрел не зря». Мне хочется ещё раз показать читателю, насколько виртуозен Башлачёв, как много смыслов он умудряется «втиснуть» в несколько слов, реализуя собственную установку, озвученную в интервью: нужно «чтобы словам было тесно, а мыслям просторно». Поговорим же об этой тесноте.

### 1.5. «Чтобы словам было тесно, а мыслям просторно»: множественность печатных трактовок одной фразы

Как трактовать фразу: «Я узрел не зря»? Узрел недаром? Или узрел, не видя? В той же песне на строку выше — другой пример вариативности: союз «да» может быть использован как в значении «и», так и в значении «но». Кроме того, в микроконтексте оказывается омофон, то есть звуковой образ, который на бумагу можно перенести двояко (или даже трояко):

Но серпы в ребре (,) да серебро (се ребро) в ведре.  
Я узрел (,) не зря. Я боль яблока.

Может показаться, что расщепление слова «серебро» на две лексемы является малообоснованным. Однако, во-первых, Башлачёв часто использует омофонию (я ещё это покажу).

Во-вторых, на наличие омофона указывает ближний контекст: членившаяся фонограмма (звукообраз «се?ребро») находится в двух словах от своего возможного «этимона» (этимон — называют слово, от которого происходит другое слово): «...в *ребре*, да се *ребро*...». Выше я отмечал пристрастие Башлачёва к древним словам, в частности, местоимениям. Появлялись формы «ми», «ся», теперь же перед нами, в общем-то, не совсем отмершее — «се».

В-третьих, — берём сравнительно дальний контекст: в той же песне мы можем отыскать ещё один омофон, родственной описываемому: «Завернут в три шкуры, да все *ребром* (дав серебром)». Опять омофония, опять «ребро» и опять «серебро»!

Быть может, вариант «дав серебром» покажется необоснованным (в списках поэта стоит «да все ребром»)? И здесь — омофония случайная, языковая? Попробуем разобраться.

Как правило, Башлачёв даёт смысловой ключ к этимологической перегруппировке. В данном случае он тоже присутствует. В башлачёвской мифопоэтике мотивы часто «перетекают» друг в друга — при внешнем, морфологическом различии совпадают

в смысле. Так, серебро — через мотив <sup>14</sup> солнца — «вливается» в мотив дня: «Как присело солнце с пустым *ведром*» (фрагмент 1). Что же несёт в ведре солнце? Вероятно, свет, который вполне можно сравнить с жидким серебром. Башлачёв и сравнивает (отождествляет): «Серебро — в *ведре*» (Ф2).

А теперь возвратимся к нашему проблемному фрагменту:

Хлебом с болью встретят златые дни.  
Завернут в три шкуры, дав *серебром* (Ф3).

Если убрать «лишние» компоненты из этого высказывания, то получится: «золотые дни дают, то есть одаривают серебром». Обратим внимание и на сочетание золота и серебра (вспомним фольклорное: «златом-серебром»).

Цепь замкнулась: солнце, день, ведро (фрагмент 1) — ведро, серебро (Ф2) — серебро, день (Ф3). Удивительно сложная смысловая игра! Однако не думаю, что это случайность — слишком уж тонкая настройка звуков-смыслов.

Теперь снова вернёмся к нашему первому двустижью, рассмотрим в нём ещё одно примечательное созвучие (серпы и серебро):

Но серпы в ребре (,) да серебро (се ребро) в ведре...

В этом контексте наша этимологическая «замкнутая цепь» оказывается лишь «кольцом», соединённым с другим подобным, «реконструируем» (с позиции художественной этимологии) древний облик интересных нам слов: «серпы» — «серьпро». Обратим внимание, что ребро визуально выглядит почти как серп. Похожий внешний образ и похожая звуковая оболочка говорят

<sup>14</sup> Здесь и далее термин «мотив» я буду рассматривать с позиции мифа, поэтому подойдёт определение, данное А.П. Чудаковым: «М. (франц. *motif*, от лат. *motivus* — подвижной) — простейшая содержательная (смысловая) единица худож. текста в мифе и сказке; основа, на к-рой путём 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.

о том, что «серебро», «ребро» и «серп» образовались из одного древнего этимона — древнего слова или корня.

В одном из интервью Башлачёв говорит, что его песни созданы не для бумаги. А если уж их и переносить на неё, то он предпочёл бы, чтобы не было разделения на слова, чтобы буквы шли единым потоком, как было в древнерусских списках, и чтобы потом это слово-предложение можно было произвольно членить. Собственно, на слух песня почти так и слышится: как понять «се ребро» или «серебро», есть запятая после «узрел» или нет её? Такая вариативность ведёт к тому, что при перенесении текста на бумагу нам придётся всё-таки выбрать один из вариантов. Но ведь как это обеднит понимание всего того, о чём я говорил выше! На самом деле, чтобы быть адекватным замыслу Башлачёва, его песенному замыслу (собственные распечатки и списки — не в счёт), то нужно дать восемь (!) вариантов печаткой расшифровки интересных нам двух строк. Вот они.

Первый вариант:

Но серпы в ребре, да *серебро* в ведре,  
Я *узрел*, не зря. Я боль яблока.

Второй вариант:

Но серпы в ребре, да *се ребро* в ведре,  
Я *узрел*, не зря. Я боль яблока.

Третий вариант:

Но серпы в ребре, да *серебро* в ведре,  
Я *узрел не* зря. Я боль яблока.

Четвёртый вариант:

Но серпы в ребре, да *се ребро* в ведре,  
Я *узрел не* зря. Я боль яблока.

Ещё четыре варианта возникают при редукции запятой перед «да» (если союз использован в значении «и»). Важно, что мы

имеем восемь разных печатных текстов, притом *равноправных*. Смысл же двустихия рождается на пересечении смыслов всех восьми графических вариантов. А ведь это только две строки... Сколько же печатных текстов заложил Башлачёв внутрь своего звучащего «Вечного поста»?

Не стоит забывать, что всё вышеописанное многообразие «голых текстов» умножается и на смысловые особенности поэтических образов. То есть каждый из восьми наших вариантов имеет ещё и массу смысловых нюансов, является широким полем для интерпретаций. Вспомним, сколько смыслов я выудил из строки «целовало меня Лихо, только надвое разрезало язык». Там и без омофонов, без неустойчивой пунктуации «словам тесно».

## 1.6. «Два в одном»: коллекция башлачёвских омофонов

На мой взгляд, именно Александр Башлачёв в песенной поэзии совершил переворот: от, скажем так, обычного слова — к многослойному звучащему. Конечно, почва была подготовлена Высоцким, но Башлачёв был первым, кто начал использовать некоторые ресурсы звучащего слова системно. Один из таких ресурсов — омофония. Она органично вписалась в его песенную систему, ориентированную на внимание к внутренней форме слова (в первую очередь — к его корню), к словотворчеству, к этимологии (в том числе ложной, поэтической) и т. д. Башлачёв заметил, что звучащее слово по ряду свойств отличается от печатного, и попытался максимально использовать неизведанные доселе возможности живой песенно-поэтической речи.

Башлачёв понимал, насколько то, что он делает, ново. В последнем интервью (разговор с Андреем Бурлакой) поэт говорит: «Можно членить эти слова на кодовые приставки: не просто сплошным рядом печатать, а подразделять, разбивать каким-то образом. Это творческий подход». Одним из признаков слова

в классическом языкознании является его автономность, ограниченность от других слов. Для Башлачёва же, наоборот, слова были не застывшими образованиями, а сущностями с подвижным компонентным составом.

Видимо, на фоне башлачёвских экспериментов в рок-поэзии омофония становится явлением, активно осмысляемым, выходит за рамки единичных фактов. Пристальное внимание к звучащему слову заметно в творчестве таких поющих поэтов, как Константин Арбенин, Александр Васильев, Венья Д'ркин, Александр Холкин... Замечу, что все они — поэты третьей песенной волны<sup>15</sup>, расцвет творчества которых пришёлся на 90-е годы XX века. Хотя примеры эстетического использования омофонов есть и у поющих поэтов «старшего поколения».

В качестве одного из самых ярких примеров башлачёвской словесной игры, основанной на омофонии, я часто привожу следующий фрагмент из песни «В чистом поле — дожди...». Так начинается произведение:

В чистом поле — дожди косые.  
Эх, нищета, за душой ни копы!  
Я не знал, где я, где Россия,  
И куда же я без нея?

Обратим внимание на выделенный отрывок, трактовка которого, в том числе и на слух, кажется поначалу однозначной. Однако (смотрим 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 иной вид: «Эх, ни щита за душой, ни копыя!» вместо: «Эх, нищета, за душой ни копыя!». Здесь Башлачёв использует

<sup>15</sup> Подробнее о русскоязычной песенной поэзии после 1991 года см. мою работу: *Гавриков В.А. Третья песенность // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург; Тверь, 2017. — Вып. 17. — С. 25–35.*

омофонию (ни щита / нищета) и омонимию (копье). Причём оба варианта контекстуально обоснованы! С одной стороны, «нищета» и «ни копья», то есть «ни копейки» (общая тема: бедность), с другой — «щит» и «копье» (общая тема: предметы для боя).

В песне «Перекур» есть следующие строки: «Кто-то зевнул, отвернулся и *разом* уснул, / *Разум* уснул, и поэтому враз развязалось». На фонограммах довольно трудно идентифицировать выделенные слова, однако рискну отобразить цитату на бумаге именно в представленном виде. В пользу данной версии говорит, во-первых, двухкратность обращения к звукообразу [раз?м], во-вторых, в языке существует выражение «сон разума» (подтверждение варианта «разум»), в-третьих, фразы «разом уснул» и «враз развязалось» имеют не только смысловую общность (быстрое однократное действие), но и содержат однокоренные слова «враз» и «разом» (доказательства варианта «разом»).

В песне «Когда мы вдвоём» находим такую фразу: «Мне ближе к телу *с ума*». Очевидно, что это основная трактовка звуковой группы [сума]. То есть двигаться к телу быстрее, если начать движение с ума. Здесь возникает смысловая сцепка: «тело — ум». Однако в списках поэта дан менее вероятный вариант: «Мне ближе к телу *сума*». Хотя и он мотивирован контекстом: «И я пропаду ни за *грош* / Потому, что и мне ближе к телу *сума*». В соседних строках появляются два семантически близких слова: «грош» и «сума».

В песне «Прямая дорога» находим фразу, которая в печатных источниках представлена в следующем виде: «Что и не снилось нашим-то подлецам» («нашим подлецам»). История данной строчки весьма любопытна. Фраза эта — отголосок знаменитого шекспировского афоризма, где поэт слово «мудрецам» поменял на «подлецам». Однако потом, в «топонимическом» контексте башлачёвской метафоры, «подлецам» стало «топодлецам» (от древнегреческого «toros»). Отметим, что два варианта («нашим-то подлецам» и «нашим топодлецам») в песенной поэзии равноправны, так как произнесённый текст нельзя «увидеть». Кроме того, вариант, присутствующий в поздних списках

поэта («что и не снилось нашим поддлецам»), не пелся. По крайней мере, я просмотрел навскидку несколько фонограмм этой песни — везде поётся «нашим *топоддлецам*». Учитывая обращённость Башлачёва к окказиональным — лексике и идиоматике, вариант «топоддлецам» кажется вполне вероятным.

А вот примечательный омофон из песни «Посошок»:

Эх, налей посошок да зашей мой мешок —  
 На строку — *по стежку*, а на слова — по два шва.  
 И пусть сырая метель мелко вьёт канитель.  
 И пеньковую пряжу плетёт в кружева.

«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 приращение к такой деятельности, как «шитье» (отсюда и стежок). То есть многозначность слова «строка» (и поэтическая, и швейная) работает на опознание омофонии в звуковом образе: «на строку по стишку» / «на строку по стежку».

У позднего «молитвенного» Башлачёва встречается немало церковнославянизмов. Видимо, с оглядкой на них и создаёт Башлачёв следующее сочетание: «*Слави (слови) это Слово*» («Тесто»). В звучащем тексте невозможно определить, что стоит за звукообразом [сл?ви]: «слови» или «слави». Если же вспомнить другую лексему — славословие — то и церковнославянский вариант инфинитива «слави» (ср. «и *остави* нам долги наша» из молитвы «Отче наш») кажется также вполне правдоподобным.

В песне «Имя Имён» есть такие строки:

Имя Имён  
 Вырвет с корнем всё то, что до срока зарыто.  
 В сито времён  
 Бросит боль да былинку, чтоб истиной к сроку взошла.  
 Ива да клён!  
 Ох, гляди — *красно солнышко (Красно Солнышко)* врежет по почкам!  
 Имя Имён  
 Запрягает, да не торопясь, не спеша...

В контексте ветхо- и новозаветных аллюзий, присутствующих в песне, четверостишие, в котором находится интересное нам сочетание, может быть прочитано следующим образом: «Князь Владимир Красное Солнышко жёстко и постепенно насаждал новую веру на Руси». То есть «врежет по почкам» — это уже что-то из области пыток.

Конечно, сводить образный поэтический язык к подобным «одномерным» схемам — дело неблагодарное. Однако среди возможных трактовок интересного нам фрагмента приведённая выше кажется всё-таки основной. Тем любопытнее узнать, что в авторском списке января 1988 года Башлачёв остановился на варианте пониженного регистра. Так он, видимо, решил дать наибольшую смысловую амплитуду отрывку: употреби он заглавные буквы — контекст утратил бы вариативность.

Что же касается второго варианта, то его «расшифровать» можно так: весеннее солнце «ударит» лучами по древесным почкам. Имя Имён как эсхатологический образ, таким образом, «рифмуется» с весной-утром, которые (о чём я буду говорить далее) у Башлачёва эсхатологичны, то есть связаны с Концом света или глобальным обновлением мира.

Омофон, который имеет спереди и сзади, скажем так, два актуализатора (выделены курсивом), встречаем в песне «Верка, Надька, Любка»: «Как шило в *мешке* — два смешка (с мешка), три *насмешки*...».

Интересный тип звуковой игры — усечение слова — находим в песне «Мельница». Основная событийная канва произведения такова: «в пятницу да ближе к полночи» герой отправляется на мельницу, которая обладает многими inferнальными атрибутами, свойственными народным преданиям о «чёртовой мельнице»: «Здравствуй, мельник, Ветер-Лютый Бес, / Ох, не иначе черти крутят твою карусель!». Да и другие «жители» мельницы не слишком отличаются от её хозяина, это и «мухи жирные», и «рослые, плечистые» дезертиры, и «бабы сытые» («бабы» — эвфемизм, который встречается лишь в списках поэта, пел-то Башлачёв несколько иначе).

Затем субъекта перемалывают жернова мельницы, он приходит в себя на пепелище, символическое значение которого может быть истолковано по-разному. Однако последние слова текста («Россея — чёрный дым») указывают на основную его подплёку. Образуется этот вариант вследствие усечения, которому сопутствует омофония:

*Рассеять* чёрный дым...

*Россеять* чёрный дым...

*Россея* — чёрный дым.

В тексте, таким образом, намечены три градуированных пространственных яруса: герой, мельница, Россия. Усечение и одновременная с ним омофония максимально раздвигают как пространственные, так и символические границы текста.

Кроме того, не стоит забывать обращённость Башлачёва к корнесловию, к поэтической этимологии, поиску в области словесных корней. Учитывая эту особенность, можно утверждать, что столкновение слов «Россея» и «рассеять» есть художественное сведение их к единому источнику (говоря научно — этимону). А это, в свою очередь, позволяет поэтически переосмыслить значение слова «Россея». Русские — второй, после еврейского, народ богоносец? Не потому ли Второе Рождество и одновременно апокалипсическая реинкарнация Имени Имён происходит именно в России (см. песню «Имя Имён»)? И не ждёт ли русских после этого Пришествия своё рассеяние — в котором и реализуется название нашей страны: «Россея»? Или, быть может, «рассеянность» уже реализована в наших безграничных просторах?

Любопытный пример омофонии отмечен С. В. Свиридовым. Он пишет о том, что в цитате: «В третьей роте без крайней плоти безымянный поёт петух» сочетание «без крайней плоти» может быть прочитано как «бескрайней плоти»<sup>16</sup>.

Наверняка здесь отмечены далеко не все омофоны, созданные Башлачёвым. Ведь их поиск — сложнейшая задача, потому

<sup>16</sup> Свиридов С. В. Имя Имён. Концепция слова в поэзии А. Башлачёва. С. 60.

что увидеть за более очевидной «бумажной» расшифровкой звукового образа второе дно — очень непросто. В любом случае, можно констатировать, что до Башлачёва так со звучащим словом в русской песенной поэзии не работал никто. По крайней мере, мне такие авторы неизвестны.

### 1.7. Эксперименты с фразеологией: неустойчивость устойчивых сочетаний

Если бы меня спросили о том, что можно назвать визитной карточкой Башлачёва как поэта, я бы, пожалуй, сказал: эксперименты с фразеологией. Башлачёв много и разнообразно работает с устойчивыми сочетаниями, что уже неоднократно было отмечено исследователями. Вероятно, первым, кто посвятил этому вопросу специальное исследование, был А. Н. Косицин<sup>17</sup>. К сожалению, создавая свою концепцию<sup>18</sup> через четыре года после этого учёного, я не знал о его исследовании. С другой стороны, может быть, это и к лучшему: оно не повлияло на мою работу в этом направлении — получилось, что мы двигались как бы «параллельными курсами». И во многом пришли к одному и тому же результату.

А. Н. Косицин выделяет два типа (и ряд подтипов) употребления устойчивых выражений — фразеологических единиц (ФЕ):

1. Употребление ФЕ без структурных изменений.
2. Употребление ФЕ со структурными изменениями.

Во втором случае приводится, как правило, по одному примеру, иллюстрирующему каждый из приведённых ниже подтипов:

<sup>17</sup> Косицин А. Н. Трансформация фразеологических единиц в поэзии Башлачёва // Лакуны в языке и речи. — Благовещенск, 2003. — С. 81–88.

<sup>18</sup> Гавриков В. А. Окациональная фразеология в творчестве А. Башлачёва // Язык. Дискурс. Текст : Материалы III междунар. науч. конф. — Ростов н/Д, 2007. — С. 95–96.

а) Контекстуальное расширение границ ФЕ (то есть в структуру фразеологизма добавляется избыточный элемент).

б) Сужение границ ФЕ (усечение фразеологизма).

в) Замена одного или нескольких компонентов ФЕ. (Какой-либо компонент фразеологизма заменяется синонимом, не изменяющим основное значение).

г) Замена компонента ФЕ, осложнённая расширением его состава.

д) Контаминация (то есть соединение двух фразеологизмов, как правило, имеющих общее слово).

В 2013 году в Ярославле была подготовлена, а впоследствии успешно защищена диссертация, посвящённая идиолекту Башлачёва (то есть особенностям «индивидуального языка»). Третью главу диссертационного исследования его автор А. И. Бойков посвятил всё тем же фразеологизмам. Исследователь приводит впечатляющую статистику: «Если брать весь объем творчества Александра Башлачёва (79 текстов), то количество употреблений фразеологических единиц — 302 (употребления в рефренах не учитываются). Если считать отдельно фразеологические единицы, входящие в окказиональные ФЕ, образованные путём контаминации, то число возрастёт до 323 употреблений»<sup>19</sup>. При этом учёный указывает, что не трансформированных фразеологизмов у Башлачёва всего около 20%, а порядка 80% — тем или иным образом изменены. Кроме того, исследователь классифицирует фразеологизмы по значению, по отношению к тому или иному стилю. Интересна мысль И. А. Бойкова о том, что с годами частотность употребления устойчивых сочетаний в творчестве Башлачёва возрастала: «Можно с уверенностью утверждать, что Башлачёв, с развитием своего идиолекта постепенно погружаясь в изучение родного слова, находит всё больше возможностей для эксперимента во фразеологии»<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Бойков А. И. Языковые особенности поэтического идиолекта А. Н. Башлачёва : дис. ... канд. филол. наук. — Ярославль, 2013. — С. 87.

<sup>20</sup> Там же. С. 89.

И. А. Бойков справедливо указывает, что я в работе 2007 г.<sup>21</sup> разграничиваю типы изменённых Башлачёвым фразеологизмов на основе структурных преобразований, не обращая внимания на семантические трансформации<sup>22</sup>. Останусь верен этому подходу и здесь, ведь, по сути, у Башлачёва — с точки зрения контекстуального смысла — есть только два больших типа употребления фразеологизмов: без смысловых изменений (так, как в языке) и, соответственно, с изменениями. Понятно, что такие изменения могут быть косметическими, не уничтожающими привычный языковой смысл. А могут радикально его трансформировать, по сути — уничтожать, создавая нечто совершенно новое. Между этими двумя точками — целая вереница промежуточных явлений, на которых я не буду заострять своего внимания.

И. А. Бойков, ссылаясь на концепцию А. М. Мелерович и В. М. Мокиенко, указывает, что существует 30 семантических (то есть смысловых) способов изменения фразеологических единиц. Согласно данным И. А. Бойкова, Башлачёв использует 29 из 30 типов семантического преобразования и актуализации фразеологизмов. То есть арсенал у поэта — богатейший! И на наиболее интересных примерах я здесь остановлюсь, пытаясь дать не типологию башлачёвской фразеологии, а лишь её амплитуду в виде наиболее интересных примеров.

Однако прежде чем переходить к башлачёвским экспериментам в области пословиц, поговорок, крылатых выражений и т. д., скажу, что есть ещё один автор, столь же изощрённый в этом деле. Он почти ровесник Башлачёва, он работал в том же «жанре», если это так можно назвать. Его имя — Александр Холкин. Его экспериментам, поискам и прозрениям я посвятил монографию<sup>23</sup>, в которой также дал классификацию изменения устойчивых сочетаний.

<sup>21</sup> Гавриков В. А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачёва. — Брянск, 2007.

<sup>22</sup> Бойков А. И. Языковые особенности поэтического идиолекта А. Н. Башлачёва. С. 131.

<sup>23</sup> Гавриков В. А. Александр Холкин: «Баллада о скоморохе» (Опыт комплексного исследования). — Брянск, 2015.

Первые фразеологизмы, о которых я скажу, являются как бы пределом башлачёвской работы с устойчивыми сочетаниями. Я имею в виду не использование уже имеющихся, а создание новых, своих — на основе продуктивных моделей. В самом деле, чем не народный афоризм: «Ставили артелью — замело метелью»? Особенно богата такими единицами песня «Лихо»:

Выгоптали поле,  
Засевая небо.

Ставили на чудо —  
Выпала беда.

Водки на неделю,  
Да на год похмелья.

Ровно год потели —  
Да ровно час жевали.

Мёртвому припарки —  
Как живым медали.

Только и подарков —  
То, что не отняли.

### Другие примеры:

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

Стань живым — доживёшь до смерти.  
(«В чистом поле — дожди...»).

И две мозоли на коленях  
Иным полезней головы.  
(«Мы льём своё большое семя...»).

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

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

Что же касается общеязыковых фразеологизмов, которые видоизменяет Башлачёв, то, на мой взгляд, самыми интересными являются такие трансформации, которые я некогда назвал «паронимическими». Ещё их можно было бы обозначить как «рифменные». Суть этого приёма в том, что Башлачёв берёт известное крылатое выражение, в котором одно или даже два слова заменяет на созвучные. Например: «не в квас, а в кровь» (вместо: не в бровь, а в глаз). Как видим, два ключевых слова связаны потенциальной рифмой со своими «предшественниками» (глаз — квас, кровь — бровь). Стоит отметить, что в обоих случаях сохраняется противопоставленность, что делает пример ярким и семантически насыщенным.

Похожий пример: «пройду, как рысь, от Альп и до Онеги» (от альфы до омеги) — здесь также оба слова связаны потенциальной рифмой. Сочетание «Альп и» при непосредственном исполнении песни «сливается» в единую фоногруппу, что позволяет добиться практически полного звукового совпадения исходного фразеологизма «от альфы до омеги» с созданным Башлачёвым: «от [ал'пы] до Онеги». В поэзии «письменной» такого эффекта достичь бы не удалось.

Ещё примеры созвучных авторских фразеологизмов: «размолотит в дух и прах» (вместо: «в пух и прах»), «праздник на моей стороне» (вместо: «правда на моей стороне»), «В быту тяжёлы. Но, однако, легки на поминках» (вместо — «легки на помине»), «мне с моею милою — рай на шабаше» (вместо — «с милой рай в шалаше»).

Именно такие созвучные фразеологизмы кажутся мне визитной карточкой Башлачёва. Например, у Высоцкого были попытки тоже поиграть с устойчивыми выражениями, но рассмотренный приём никто так часто и так многообразно не использовал, как Башлачёв.

Ещё один излюбленный приём — столкновение прямого и переносного смыслов 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. Но

не отменяется и первоначальный смысл: изложить всё очень просто. Получается, что песенное творчество — это то, что понятно всем, универсальный язык. Вспоминаются слова из интервью Андрею Кнышеву, который, видимо, спрашивает Башлачёва о том, насколько его сложные песни могут быть понятны простому народу:

«АК: Не раздражит, не разозлит текст?

АБ: Кого конкретно вы имеете в виду?

АК: Я имею в виду Ивана Ивановича Иванова из Свердловска, с улицы Юбилейной.

АБ: Я жил в Свердловске пять лет, мы с Иваном Ивановичем знакомы, я ему пел, и он меня понял. Я хочу, я стараюсь, чтобы все поняли».

Ещё пример из «Петербургской свадьбы»: «Летим сквозь времена, которые согнули / Страну в бараний рог, и пили из него». Переносное выражение «согнуть в бараний рог» переплавляется в прямое за счёт слова «пили»: рог как бы овеществляется, превращается в кубок. Это тем примечательнее, что дальше идёт слово «хлебнули» — которое отчётливо намекает на выражение «хлебнули горя». И здесь оно также имеет двойной смысл: хлебнули из рога (прямое значение) / хлебнули горя (переносное). Как видим, иногда поэт берёт всего лишь одно слово, которое само по себе не имеет связей с фразеологизмом — кроме общеязыковых. Однако тонко «настраивая» контекст, Башлачёв позволяет проявиться и тому, и другому значениям.

Ещё один интересный тип — скрещение двух фразеологизмов, имеющих общий элемент: «провалиться мне на месте, если с места не сойти», «и в трёх соснах порой не видят леса», «мой крест — знак действия, чтоб голову сложить». Последний пример требует пояснения: верхний смысловой пласт фразы — 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 *голове сложить*». Здесь же потенциально обыгрывается идиома

«нести свой крест». При таком раскладе фраза кажется поистине виртуозной.

Об этом же типе башлачёвских фразеологизмов говорил и В.В. Лосев в одной из первых научных статей о творчестве Башлачёва: «Когда же поэт заставляет идиомы взаимопроникать или ставит их в „смежное“ положение... добавляется заметное возрастание многозначности (символичности) поэтического высказывания:

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 Башлачёва не только за счёт работы с уже имеющимися в языке — „словарными“ — идиомами. Можно предположить, что неким пиком, эстетическим идеалом, на который ориентируется речевой строй башлачёвских песен, и является создание новых идиом»<sup>24</sup>.

Башлачёв, как уже было сказано, использует массу других способов изменить общезыковую фразеологию, однако сказанного достаточно, чтобы показать особенности башлачёвского художественного метода, где работа с устойчивыми сочетаниями, языковыми клише, крылатыми фразами является одним из излюбленных приёмов.

---

<sup>24</sup> Лосев В.В. О «русскости» в творчестве Александра Башлачёва // Русская литература XX века: образ, язык, мысль. Межвуз. сб. науч. трудов. — М., 1995. — С. 106.

## 1.8. Башлачёв: человек, мыслящий на уровне корней

В самом общем плане язык поэзии Башлачёва 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. Всё происходит из корня» (Интервью А. Бурлаке). Это сакраментальное высказывание, которое лучше всех других иллюстрирует башлачёвское понимание словесного творчества — с позиции метода, конечно.

Приведённые слова созвучны высказыванию Велимира Хлебникова: «И хитроумные Евклиды и Лобачевский не назовут ли одиннадцатую нетленных истин корни русского языка? В словах же увидят следы рабства рождению и смерти, назвав корни — божьим, слова же — делом рук человеческих»<sup>25</sup>. Действительно, корни, а если говорить точнее — древнейшие корневые реликты для Башлачёва были сакральным зерном слова. Вольно или скорее невольно следуя за Хлебниковым, рок-поэт идёт, как мне кажется, даже дальше Председателя Земного шара. Башлачёв указывает, что истинный смысл проходит «мимо» синтаксиса — мимо привычных словесных связей. Истинный контекст — иной: «Это только кажется, что существует контекст слов, на самом деле речь идёт о контексте корней» (интервью Андрею Бурлаке).

Общность приёмов работы со словом у Хлебникова и у Башлачёва была рассмотрена С. В. Свиридовым в статье: «Имя Имён. Концепция слова в поэзии А. Башлачёва». Исследователь убедительно доказывает генетическую связь экспериментов со словом, проводимых Хлебниковым, с поэтическими экспериментами рок-поэта. Тем удивительнее было узнать, что, по свидетельству С. Фирсова, близко знавшего Башлачёва, певец был мало знаком с творчеством Хлебникова:

<sup>25</sup> Хлебников В. Курган Святогора // Хлебников В. Творения. — М., 1986. — С. 579.

«Сергей Фирсов: Хлебникова он <Башлачёв — В.Г.> тоже не очень хорошо знал, я думаю. Хотя он — продолжатель хлебниковского дела в каком-то смысле...

Лев Наумов: В каком смысле „продолжатель хлебниковского дела“?

Сергей Фирсов: Он тоже работал со словом так сложно. Хлебников, конечно, ещё больше изгалялся, придумывал слова и так далее. Но я имею в виду, что он очень серьёзно работал со словом, с корнями. Очень глубоко. Хлебников, к сожалению, мало печатался тогда, и Саша его не очень хорошо знал»<sup>26</sup>.

Интересным кажется и следующее высказывание Башлачёва: «Самое главное, когда лес рубят, его рубят на корню, то есть корни всегда остаются в земле. Они могут тлеть сотни лет, могут смешаться с землёй, но они остаются — корни этих деревьев. По моему убеждению, это не может не влиять на весь ход последующих событий. Главное — корни. Вот если лес вырублен, то все корни выкорчеваны должны быть... А ствол и листья — это, собственно, объедки дерева».

Продолжая логику Башлачёва и используя его образ дуба и корней, а также ствола и листьев, которые лишь «объедки дерева», можно предположить, что внешние словесные связи (и даже префиксы с постфиксами) суть «объедки» слова. Кстати, фраза из интервью Бурлаке о дубе видится ссылкой на Книгу пророка Исайи. Сравним: «А где был дуб — срубили его и построили храм. Самое главное, когда лес рубят, его рубят на корню, то есть корни всегда остаются в земле» (Башлачёв); «И если ещё останется десятая часть на ней и возвратится, и она опять будет разорена; но как от теревинфа и как от дуба, когда они и срублены, остаётся корень их, так святое семя будет корнем её» (Исайя, 6:13, курсив мой).

Синтаксической единице безразлично, в какие слова она облечена: для неё в самом общем плане будут равны выражения: «он умер» и «он почил в Бозе», так как они несут единую

---

<sup>26</sup> Из беседы Льва Наумова с Сергеем Фирсовым [Электронный ресурс]. — 2005. — URL: <http://bashlachev.spb.ru/talks/Firsov.html> (дата обращения: 13.08.2018).

профанную информацию. Для башлачёвского «корневого» мышления такого равенства нет. В мифологическом мире единичных объектов и слова (корни) живут отдельно друг от друга, каждое из них — особый мир, целая вселенная, в которой содержится колоссальная сила: энергия смысла, энергия памяти. Слова «смерть» и «гибель» именно вследствие своего корневого различия будут для Башлачёва дальше отстоять друг от друга, чем слова «смерть» и «смерить» («Хоть смерть меня смерь»), ибо последние вышли из одного пракорня.

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 башлачёвское: «талант — способ перевода» общей мировой идеи). То есть каждое слово для Башлачёва, видимо, не столько склонение (как, например, у Хлебникова), сколько метафора, рождённая на поле древнейшего корня, единого для всех языков (недаром башлачёвские 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. Здесь ещё стоит добавить, что члены этого «произведения» не хаотичны, они обязательно внутренне (поэтически) мотивированы: Волга — Вологда — богатырский водохлёб (в центре — влага-волога, ср.: заволгли).

Как в языке определяется корень слова? Подбором одно-корневых лексем. Тогда как же Башлачёв искал древнейший корень (некогда я его назвал, наверное, не очень терминологично «протокорнем»)? Естественно, столкновением всех слов, в которых наблюдается общая звуковая матрица. Это-то, вероятно, Башлачёв и называл «мышлением на уровне корней».

Причём, как выше отмечено, для Башлачёва не важно, мотивировано ли это соотнесение или оно случайно. Прав С. В. Свиридов: «Из азбуки внутренних значений слагается письмо,

опирающееся скорее не на игру омонимов и омофонов или жестовую фоннику Поливанова, а именно на внутреннюю форму в её творческом понимании: „Как по *лезвию* *лезем* *лесенкой*“; „Но не слепишь крест, если клином клин. / Если *месть* — как *место* на звон мечом“; „А Россия есть росс и ты“; „*Дышу* и *душу* не *душу*“ — везде поэт даёт нам почувствовать не просто переливы русской фоники, но генетическое и смысловое родство слов, требует от нас эстетически „узреть“ их потаённый общий „корень“»<sup>27</sup>.

Возможно, пытаясь отыскать древнейшие слова («адамов язык»), Башлачёв касается не только словесной — знаковой реальности, но и мира денотатов, то есть реальных явлений, предметов, которые «стали поводом» для слов. Вероятно, Башлачёв считал, что каждое явление, каждый предмет, каждая эмоция имеет своё истинное слово, которое поэт и пытается найти. Это слово-предмет, слово-действие, в котором мистически сходятся означаемое и означающее — как в момент вселенского творения, ведь Автором мира является Бог-Слово. По сути, Башлачёв покушается на аксиому языкознания, которую так сформулировал лингвист-классик де Соссюр: «Означающее *немотивированно*, то есть произвольно по отношению к данному означаемому, с которым у него нет в действительности никакой естественной связи»<sup>28</sup>.

Если продолжать двигаться в том же направлении, то можно предположить, что конечным поиском Башлачёва было мистическое сочетание звуков, которое поэт назвал Именем Имён. Попытка эта была заведомо обречена на неуспех, однако целью здесь мог быть сам процесс поиска, само высвобождение истинных (мистических) смыслов из современных закоснелых слов. В связи с таким «генетическим родством слов» очень интересным мне показалось воспоминание одного из друзей Башлачёва: «Он <Башлачёв — В.Г.> достал листок бумаги и написал слово „Христос“ и потом начал писать производные от

<sup>27</sup> Свиридов С. В. Магия языка. Поэзия языка. Поэзия А. Башлачёва. 1986 год. С. 61.

<sup>28</sup> Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. — М., 1977. — С. 101.

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 живёт Бог, только в той или иной степени, мы все имеем дело с его творениями, когда в их названиях присутствует морфема „сто“»<sup>29</sup>.

Башлачёв, работая с подобными созвучиями, как бы иллюстрирует следующую мысль Ю. М. Лотмана: «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»<sup>30</sup>.

Важной особенностью башлачёвской паронимической аттракции является если не полное, то значительное пренебрежение гласными. Кстати, Хлебников относился к гласным так же: «Предлагаю первые опыты заумного языка как языка будущего, с той оговоркой, что гласные звуки здесь случайны и служат благозвучию»<sup>31</sup>. Очень часто рок-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 Башлачёва отведена «служебная» роль — они в основном являются «дополнением» к аллитерации: «мОлнИю замОлвИ благОслОвИ».

Башлачёву были интересны все созвучия в морфемах. Материалом поэтико-этимологических исследований становится не только корень, но и приставки, суффиксы, окончания. Трудно сказать, чем вызван такой интерес к «периферийным» участкам

<sup>29</sup> Дуняшин А. Загадки Саши Башлачёва // Рок-хроника (приложение к газете «На смену»). — Свердловск, 1991. — № 2 (5). Отсканированный текст статьи находится в Интернете по адресу: <http://bashlachev.spb.ru/archive/pubs/about/Duniashin%20-%20Zagadki.png>

<sup>30</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве / Лотман Ю. М. — СПб., 1998. — С. 129.

<sup>31</sup> Хлебников В. Художники мира! // Хлебников В. Творения. — М., 1986. — С. 623.

слова. Можно предположить, что поэт искал аффиксы, при помощи которых можно восстановить искомый древний корень. А может быть, Башлачёв считал, что некая сакральная приставка или суффикс — это утраченная часть корня? Или это особые корни — и в слове нет ничего кроме корней? 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 башлачёвской 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 Башлачёва 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 о том, что Башлачёв недаром употребил именно такую форму инфинитива (стемнить). Но если не напрасно, то зачем?

Чтобы ответить на этот вопрос, приведу цитату из другой песни («Когда мы вместе»): «Да стены выверну углом». Снова вернёмся к нашей цитате: «стемнить по углам». При столкновении двух контекстов становятся очевидными некоторые

тенденции. Первая: для Башлачёва (как, впрочем, и в языке) стена и угол — два тесно связанных в смысловом плане понятия. Вторая: исходя из такой семантической соотнесённости, делаем вывод, что намеренное употребление слова «стемнить» обусловлено именно звуковой (а для Башлачёва ещё 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.

Ещё один подобный случай встречается в песне «Тесто»: «Когда злая стужа снедужила душу». Здесь также поэт употребляет форму глагола, которой нет в языке — «снедужила». Видимо, в сознании поэта лексема «снедужила» соотносится с неким существительным «снедуг», в котором угадывается своеобразное скрещение слов «снег» и «недуг». О таком соотношении говорит и «зимний» контекст песни: «Когда злая стужа снедужила душу, / И люта метель отметелила тело».

Другой пример из того же произведения: «Слови это слово». На первый взгляд «слови» образовано от корня «ловить». Но одновременно интересное нам сочетание букв явно соотносится с лексемой «слово», то есть для Башлачёва они являются генетически родственными. 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 трёх 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 — судорог. 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». Если в отношении пары «СВоРоТить» — «ВоРоТа» можно предположить некую генетическую связь, то «ДоРоГ» — «СуДоРоГ» такой соотнесённости, наверное, не имеют. Для Башлачёва же, видимо, «судорог» образовано от «дорог» при помощи редкой приставки «су» (вспомним, кстати, глина — су-глинок). Другой похожий пример находим в песне «Тесто»: «СЕКундой по векам, / По пыльным суСЕКа́м». Опять бесприставочная и приставочная («су-секам») паронимическая аттракция. Удивительная логика и она — работает!

Ещё одним интересным примером становится слово «смерть»: «Хоть с-мерть меня с-мерь» («Когда мы вдвоём»). 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».

Та же «корневая приставка» «с» встречается в песне «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 соотнесённость. Таким образом, «с» является одновременно и частью корня: строить, и приставкой с-троить (утроить). Перед нами омонимия.

Очень похожий пример встречается в песне «Когда мы вместе». И в который уже раз приходится констатировать, что и 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 ассоциативную соотнесённость 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 «лад» (сладкий). Здесь же паронимическая аттракция слов «сладим» и «оладии»: по Башлачёву, «оладии» образованы от корня «лад» при помощи приставки «о»?

Если пойти ещё дальше, то слова с закреплённым в корне «с» можно искусственно расщеплять, если в башлачёвском контексте они находятся в паронимических отношениях с таким же звукообразом, но не содержащим «с». Например, песня «Тесто»: «стужа снелужила 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 Башлачёва «выросли» из единого пракорня. Подтвердить данный вывод можно, если «спуститься» в песне «Тесто» несколькими строками ниже: «ТЯни там, где ТЯЖко, / ворвётся в заТЯЖку весна».

Подводя итоги, заметим, что современный корень для Башлачёва является только отголоском утраченного «адамова корня» — элемента из мистического первого языка, существовавшего до вавилонского столпотворения. А раз так — этот поздний корень лишён своей сакральной наполненности, и поэтому его можно расщеплять и «сращивать» с аффиксами. Особенно часты в поэзии Башлачёва случаи, когда трудно определить границы корня и приставки. Башлачёв, умело варьируя контекст, нередко создаёт возможность двоякого морфемного прочтения звука. И этот приём тоже может быть отнесён к одной из ключевых особенностей башлачёвской поэтики.

## 1.9. Поиск древних созвучий

Однако эксперименты на стыке корня и аффикса — это лишь частные случаи обращения Башлачёва к паронимической аттракции. Главная работа проделана поэтом именно в области «чистого» корня. Как отмечал С. С. Шаулов: «Башлачёв, может быть, довёл до предела способность русского языка к звуковой игре, его тексты обладают сложным и очень упорядоченным фонетическим рисунком, который ещё ждёт своего истолкования. Пока же можно сказать, что каждый звук для Башлачёва

имеет свою смысловую и эмоциональную окраску; зачастую в его песнях звук предрекает поворот сюжета, мысли, чувства, выраженный в словах»<sup>32</sup>.

Я уже говорил о том, что Башлачёв искал некое первое Слово, Имя Имён, которое должно было бы выкристаллизироваться при паронимическом столкновении всех корней языка. Достигает этого столкновения Башлачёв 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 отождествлённых в сознании Башлачёва. Например, «стежок» и «стишок» объединены поэтом в один звукообраз [стишку]: «На строку — по [стишку]».

Второй способ — потенциальное столкновение паронимов, или паронимическая аттракция с использованием расщеплённых идиом. Этот приём встречается несколько чаще. Проиллюстрировать его можно следующим примером (песня «Когда мы вместе»): «Блудил в долгу да красил мятежом». Эта цитата «выросла» из сочетания «долг платежом красен». Здесь мы находим сразу две потенциальных паронимических аттракции: исходное «платежом» сталкивается с «мятежом», а исходное «красен» — с «красил».

И, наконец, третий способ — явное столкновение паронимов. Это сопоставление этимологически близких или созвучных корней. Данный приём в творчестве Башлачёва встречается наиболее часто, и на нём я остановлюсь подробнее.

Уже в относительно ранних произведениях поэт пытался обращаться к «генетическим» аллитерациям («Некому берёзу заломати»):

---

<sup>32</sup> Шаулов С. С. «Вечный пост» А. Башлачёва. Опыт истолкования поэтического мифа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 2000. — Вып. 4. — С. 85.

ИСКРы ваших ИСКРенних песен  
ПоЛетят как ПеПеЛ на Плесень.  
Вы всё между ЛоЖкой и ЛоЖью,  
А мы всё между ВОлком и ВОшью.

Для начала рассмотрим первую строку. Паронимическая аттракция звуков «ИСК» (или «ИСКР») встречается у Башлачёва и в других песнях. Среди таких примеров — песня «Вечный пост»: «Как ИСКали ИСКРы в сыром бору» и песня «Слёт-симпозиум»: «Он — опытный и ИСКРенний 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 пракорня, звуковые элементы которого остались в словах: «искры», «искать», «искренний» и, быть может, даже «истина». Отмечу также, что сочетание «ИСК» («ИСКР») в сознании Башлачёва содержит, видимо, позитивные ассоциации: это и согревающие, освещающие искры, и искренность, и поиск истины.

Если вспомнить 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, остаётся элемент «КР». Это звукосочетание в творчестве Башлачёва 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 видится паронимическая аттракция, созданная столкновением слов «СКРутила» — «КРужево». В сознании поэта эти два слова, видимо, восходили к единому древнему корню (крутить, кружить, круг). Чтобы это лучше проиллюстрировать,

создадим похожий пример искусственно: «В кулаке скрошила сухую грудь, уронила крошево до зари». На мой взгляд, в плане контекста эти два примера идентичны, то есть по Башлачёву кружево — это то, что образуется после скручивания. Здесь же опять присутствует приставной «с» (в слове «СКРутила»).

Два других примера паронимической аттракции с использованием звукосочетания «КР» есть в песнях: «Тесто» («чтоб мякиш стал КоРкой, КРАюхой на острых ножах») и «Когда мы вдвоём» («и дразнит КРЫлом. Я уже на КРЫльце»). Причём «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» — «уже на крыльце»).

Суммируя всё сказанное выше, в цепочку «исКРЫ» — «исКРенный» мы можем добавить слова КРУтить, КРепко, КРАсивый, КРовь (окровленный), КРУжево, КоРка, КРАюха, КРЫло, КРЫльцо, КРАсный, КРАсить... В смысловом плане можно объединить: крутить, крепко, кружево в один семантический ряд; кровь, красный, красивый, красить — в другой, искры, корка, краюха, допустим, — в третий. Между этими тремя группами тоже могут быть установлены индивидуально-ассоциативные связи. Например, в творчестве Башлачёва 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*).

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 Башлачёва — в глубине, в сердцевине слова. Тогда как первый звук часто может являться лишь фантомом, профанным «наносным» элементом, приставкой. А последний звук корня часто затемнён постфиксами, поэтому лучше всего «выживает» именно срединный, глубинный звук. По аналогии с Именем Имён его можно назвать Звуком Звуков.

Поэтому самым устойчивым элементом в сочетании согласных КРС (КРТ) является «р». Это прекрасно подтверждается примерами: «не разбеРуСь: где РуСь, где ГРуСть», «КоРоТки пРиЧаСтя на РуСи». Как видим, аллитерацией «затронуты» слова как с наличием начального «к» («г»): «Грусть», «Коротки», так и без него. То есть звук «р» более важен и устойчив. Кстати, многие примеры завершаются шипящими или свистящими, которые мы рискнём свести к одному звуку — «ч». В самом деле, коРоТки — коРоЧе, пРиЧаСтя. Другой пример: «дар РуССКой РеЧи сбеРеЧь». Сочетание «ск» после гласных переднего ряда даёт «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 Башлачёва: «по РуСи по РуСлу РеЧёт РеКа» (река — реЧка: тот же «ч»); или другой пример: «На РуСи любовь / Испокон сродни всякой еРеСи». Здесь же потенциальная паронимическая аттракция: «я воли не давал ручьям», где «ручьям» фонетически «рифмуется» со словом «рукам» из исходной формы фразеологизма. Таким образом, Башлачёв выстраивает перед нами длинную цепочку этимологических ассоциаций: РуКа — РуЧей — РуСло — РеКа — РеЧёт (окказионализм, созданный по аналогии с «течёт») — РеЧь — кРиЧать — пРиЧаСтя — коРоЧе — еРеСь — гРуСть — кРаСный — кРаСить — кРаСивый. И все эти слова замыкаются на понятии — РуСь.

Вернёмся к отрывку из песни «Некому берёзу заломати», где я пока проанализировал 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 платья» 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, Башлачёв выстраивает ассоциативный ряд: петля — плести — плеть — плесень — пепел — плакат — платина — платье.

Сочетание звуков ПЛ в паронимических аттракциях Башлачёва имеет несколько иные смысловые оттенки, о чём свидетельствуют отрывки из «Времени Колокольчиков» («На своём ПоЛе как подПоЛьщики») и из песни «Лихо»: «ПоЛевое 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 Башлачёва. Поэтому контекст, в который вписаны паронимические аттракции со звукообразом «ЛВ», позитивен, «космичен». Например, песня «Пляши в огне»: «Лей сЛаВянским сЛоВом моЛВа как всё хорошо! / сЛаВно на земле, где всяк всему гоЛова!» Отмечаем и 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. Причём паронимическая аттракция двух слов «влас» и «власть» неслучайна: влас (волос), как и нить, струна, являются для Башлачёва 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 ещё в одной цитате: «ВоЛя уГоТована всем кому ВоЛьГоТно». Здесь сочетание «воля уготована» как бы «переплавляется» в единое слово «вольготно». Ассоциативно это напомнило мне Мандельштама: у него фрагмент «жалости и милости» переходит в слово «жимолости».

Ещё один примечательный пример находим в песне «Тесто»: «Подхватит ЛюбоВь и успеет Во Благо, Во Благо облечь в облаКа»<sup>33</sup>. Если вспомнить, что «облако» когда-то было «об-Влаком», то аллитерация получает ещё 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. Причём мостиком от «слова» к «боли» (от ЛВ к ЛБ) является важнейшее понятие для Башлачёва — 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 ещё и в паронимической аттракции «Бросит БоЛь да БыЛинку». Ср.: «Я БоЛь яБЛока», то есть: я боль познания.

Интересным в представленном выше четверостишии является слово «замолю», рифмующееся с «люблю». Сочетание МЛ для поэзии Башлачёва тоже значимо: «А прикажешь языком МоЛоть — МоЛю», или «МоЛнию заМоЛви».

Ну и, разумеется, нельзя оставить в стороне упомянутый Башлачёвым звукообраз СТО (СТ). Поэт сам определил этимологическую соотнесённость этого звукообраза, отметив, что этот элемент встречается в словах, где мы видим творения божественного происхождения. Недаром Башлачёв заменил слово «рок-н-ролл» во «Времени Колокольчиков» на «свиСТОпляс». Видимо, и «теСТО», и «чиСТО поле» (мотивы, очень любимые Башлачёвым) «выросли» из этого божественного звукообраза СТО. Как раз в песне «Тесто» рок-поэт особенно часто обращался к этому сочетанию:

<sup>33</sup> Мне всегда казалось, что Башлачёв поёт: «...и успеет ВАМ ВЛАГА во благо облечь в облака».

Тут дело проСТОе —  
 Нет тех, кто не СТОит...  
 Любви.

Тут дело проСТОе —  
 Найти себе меСТО...

Да неси своё теСТО  
 На злобное меСТО...

Отголоски того же звукообраза мы можем заметить во всех сочетаниях, где встречается СТ, это особенно показательно, когда Башлачёв 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 течёт, 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 вСё уТопил.  
 ЗначиТ, Снова пойДём,  
 Перекурим, споём и приСтупим.  
 («Перекур»).

Причём в последнем примере паронимическая аттракция зиждется в большей степени на сочетании СТУ (хотя СТО тоже присутствует). Есть у Башлачёва 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 Башлачёв свои высказывания относительно божественного происхождения этого

звукообраза подтверждает множеством примеров. СТ — это со-веСТЬ, истинная веСТЬ (в которой «не приСТало врать»), это веСТЬ, в которой содержится «то, что еСТЬ»; это утерянная истина: «В СиТо времён бросит боль да былинку, чтоб иСТиной к сроку взошла». СТ — это ХриСТос и его креСТ; это теСТо, сделанное из зерён иСТины; это вечноСТЬ — СТупа, где себя раСТолкало время... То есть многие сакральные для Башлачёва понятия «выросли» из единого древнего корня, самым устойчивым элементом структуры которого было сочетание СТ.

Иногда паронимическая аттракция у Башлачёва создаётся для семантической градации: «Век да не вечер» («к» переходит в «ч» по аналогии, например, с парой «лук — лучок», 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 смысловое «скрещивание»: «жгла» то же самое, что «пекла», «угль» почти то же, что «зола».

Иногда столкновение созвучий создаёт неожиданный потенциал для смыслообразования: «В сказке ты должен почуять ПОДСказку» (вспомним: текст — ПОДтекст).

Много у Башлачёва и «непродуктивных» (встречающихся редко) звукообразов, вступающих в паронимические отношения: «веРШИНЫ на свой аРШИН», «НаВЕРСТАешь свою ВЕРСТу», «СяДеМ ряДоМ, ЛяЖем бЛиЖе», «испоВЕДУЕТ, да сам того не ВЕДАЕТ» «ЗиМа ЖМёт ЗеМное» (Башлачёв намекает на то, что «жмёт» образовалось из ЗМ — «жъмёт», где «з» переходит в «ж» по аналогии с: друзья — дружить).

Это лишь малая часть тех примеров, что в изобилии рассыпаны по песням и стихам поэта.

### 1.10. Противопоставление звукообразов: реликтовые бинарные оппозиции?

Рассмотрев паронимическое сопоставление звуков в творческом наследии Александра Башлачёва, мы подошли к интересной и неоднозначной гипотезе, которую я предложил уже более десятилетия назад. И сегодня мне описанные здесь закономерности кажутся весьма занятными, хотя без высказываний Башлачёва на этот счёт трудно понять — случаен ли рассмотренный в этом параграфе приём или перед нами скрытая закономерность башлачёвского мировосприятия. Кстати, первый случай даже интереснее: если подсознание Башлачёва само сгенерировало эту систему бинарных (то есть парных) оппозиций, то это удивительный феномен! Возможно, здесь мы сталкиваемся с явлением, которое И. Бродский называл «диктат языка»: «поэта — далеко заводит речь» (Цветаева). В любом случае не стоит забывать, что «язык искусства делает его формальные стороны содержательными»<sup>34</sup>.

Итак, речь в этом параграфе пойдёт о смысловом противопоставлении паронимов, которое реализуется по признаку звонкости / глухости. Говоря проще: в созвучном сочетании слов звонкие «эквиваленты» чаще всего относятся к чему-то доброму, светлому, гармоничному (область космоса), а глухие — к страданию, боли, злу (область хаоса). Правда, бывает и наоборот. Очень часто такие бинарные паронимические оппозиции у Башлачёва являются аналогами общемифологических оппозиций, являющихся противопоставлением холодного — горячего, живого — мёртвого, низкого — высокого и т. д.

Противопоставление паронимов по глухости / звонкости в поэзии Башлачёва реализуется четырьмя способами. Самые семантически насыщенные оппозиции появляются, когда Башлачёв в одной цитате группирует «глухие» созвучия с одной стороны и «звонкие» — с другой. Возьмём, например, песню «Вечный пост»: «СеРпы в ребре да СеРебро в ведре. Я уЗРел не

<sup>34</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 129.

ЗРя...». Здесь два сочетания СР и ЗР разведены контекстуально. К тому же, если всмотреться в эту цитату, то можно отметить, что «серпы в ребре» несут нечто негативное, телесное, болезненное (то есть принадлежащее области хаоса); а новое зрение — это сквозная для творчества Башлачёва 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 ПóТом проПиТых». Здесь поэт противопоставляет дом (быт) и работу (локус, находящийся вне дома). В сочетаниях БТ и ПТ (в контексте башлачёвской мифопоэтики) нет ярко выраженной амбивалентности, чего не скажешь о мифологии в общем, где дом вступает в антитетические отношения с остальным («наружным») пространством. А у Башлачёва, видимо, речь идёт о двух хаотических составляющих жизни человека, ни в одном из которых лирический субъект не находит успокоения и радости (мотив дома у поэта инвертирован относительно общемифологического значения).

Зато антитетичность явно присутствует в другом примере из той же песни: «Когда злая сТуЖа снеДужИла ДуШу». Как я уже отмечал, сочетание ТЖ в творчестве Башлачёва принадлежит области хаоса (тужить, тяжесть, мятеж). Этому звукообразу, основанному на согласных ТЖ, противопоставлено описанное выше сочетание ДШ (дышать, душа). А что касается слова «снедужила», то оно образовано от «недуг», где «приставка» «не» даёт отрицание, то есть недуг — это «не-дух» или «не-душа». Возможно, поэт рассуждал именно так. Нет сомнения в том, что Башлачёв 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 мою 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 и синтаксически, что «умножает» их антитетичность.

Интересный пример фонетической оппозиции находим в песне «Имя Имён»: «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, поэтому этот белый пух — не что иное, как снег. Белый — вообще «холодный» цвет у Башлачёва: «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 тёплое (палаты) становится под воздействием вьюги холодным, белым. Песня «Сядем рядом»: «прижмёмся 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 Башлачёва с теплом: «ЛаТы из синего ЛьДа» («Спроси звезда»). Латы (ЛТ) «сталкиваются» со льдом (ЛД).

Ещё 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 (хаотическому, «безвекторному»). Дорога (ДР) — нечто большое, широкое, по ней просто двигаться. «Торный», видимо, в сознании Башлачёва соотносится с «Трудный». Подтвердить это можно примером из песни «Мельница»: «Дальний путь — канава торная, / всё через пень-колоду, кочку, кувырком да поперёк». 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 ТРёх ДоРоГ». Здесь помимо аллитерации

можно отметить и тонкие смысловые отношения. В цитате можно обнаружить то же противопоставление ГР — ДР, главным выражением которого будет оппозиция «трёх» — «дорог». Потенциально здесь представлено противопоставление дороги и трёх 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 Имён»: «Эх, налететь бы слепыми грачами на тёплую ПАШНЮ ... всей гурьбою на БАШНЮ», где Башлачёв, сталкивая два паронима, создаёт противопоставление небесного и земного. Пашня — это земля, грязь («пах нараспашку»), а башня — стремление в небо (не будем забывать об известном мифологическом сюжете строительства Вавилонской башни, мотивы которого чётко прослеживаются в песне).

Есть у Башлачёва и потенциальные оппозиции, 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 Башлачёва 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).

Есть в поэзии Башлачёва и четвёртый тип звуковых противопоставлений — это оппозиции, не связанные одним контекстом. Они могут существовать в разных песнях, однако такие слова всё равно несут потенциальную антитетичность. Если обратиться к только что рассмотренному примеру, можно отметить, что на протяжении всего творчества Башлачёв проводит скрытую антитезу звукообразов ГР и КР. ГР — это горний, гора,

гореть (огненная река у Башлачёва течёт 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 Башлачёва ассоциировался с теми богатствами души, которые человек создаёт при жизни), крутить, кручина (земные заботы).

Другой важной оппозицией является противопоставление ЗЛ — СЛ. ЗЛ — это «злая стужа», «злостное 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»), даёт свет, то есть относится к области космоса.

Противопоставлены и сочетания БЛ — ПЛ. БЛ: любовь и боль, благословение, благо, быть (то есть истина), яблоко (познания, то есть мудрость). 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 представлю в виде таблицы.

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 башлачёвской 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 чётко «разведены». Соответственно, такая антитеза (на уровне глухости / звонкости) является системной, обусловленной самой логикой построения мифопоэтической вселенной Башлачёва.

Я, конечно, не рискну дать каждому отдельному звуку своё специфическое лексическое значение, оставив звуки башлачёвских паронимических аттракций в состоянии самого общего противопоставления. А вот, например, Хлебников 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) **Х** значит замкнутую кривую, отделяющую преградой положение одной точки от движения к ней другой точки (защитная черта).

3) **З** значит отражение движущейся точки от черты зеркала под углом, равным углу падения. Удар луча о твёрдую плоскость.

4) **М** значит распад некоторой величины на бесконечно малые, в пределе, части, равные в целом первой величине...»<sup>35</sup>.

Всего Хлебниковым рассмотрено 19 звуков с позиции их конкретного лексического значения. Такой подход может вызвать желание расщепить и башлачёвские корневые звукообразы, но на этом пути исследователь сразу же сталкивается с рядом проблем, главной из которых является проблема семантической декодировки каждого из звуков, и мне кажется, что для подобного анализа не так много оснований.

Во-первых, сам Башлачёв говорил только о сочетании корневых звуков (не расщепляя это сочетание до конкретного и единственного звука), во-вторых, даже если бы Башлачёв и говорил о подобном расщеплении, встаёт другой вопрос: на основе чего выделять в звуке конкретное значение: на основе выявления

<sup>35</sup> Хлебников В. Художники мира! // Хлебников В. Творения. — М., 1986. — С. 621.

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 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 я не стану расщеплять башлачёвские звукообразы на конкретные звуки с тем, чтобы определить семантику каждого из них. Но, быть может, когда-то это и будет сделано, например, с помощью компьютера.

### **1.11. Окказионализмы: новые слова, которые создал Башлачёв**

Может показаться, что в наследии Башлачёва словотворчество встречается не так часто. Однако при более пристальном взгляде оказывается, что окказионализмы (то есть придуманные слова) у Башлачёва хоть не так частотны, как, например, у другого рок-поэта Дмитрия Ревякина, но всё же играют заметную роль в поэтике. Уже в ранней башлачёвской лирике мы находим примеры словотворчества. Я уже упоминал о лексемах: Ван-Гоголь, сюсюреализм, общежитие-общепитие из «Разлюли-малины». Есть ещё выдуманное в соавторстве направление «параллелепедизм», которое также отражено в ранних текстах.

Что касается песенного наследия, то окказионализмы встречаются на всём протяжении творческого пути Башлачёва. Я уже рассматривал авторский неологизм из песни «Прямая дорога»: «Что и не снилось нашим топодлецам». Здесь соединяются иноязычное «топос» с привычным для русскоговорящего «подлецам».

Другие окказионализмы у относительно раннего Башлачёва появляются в песне «Слёт-симпозиум». Во-первых, это

«институт слюноварения», во-вторых, целая серия окказиональных топонимов: Сморкаль, Верхний Самосер, Бубли, Кургузово, Семипердов, Усть-Тимоница (последняя, правда, восходит к вологодской Тимонихе).

Ещё примеры: «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 Имён») рассмотрены выше, как и омофон из песни «Тесто» «слави» (то есть славь).

Несколько следующих примеров созданы по принципу созвучности с общеязыковым эквивалентом: «Матрасил» («Верка, Надька, Любка»): «Я с нею давно грешным делом матросил, / Два раза матрасил»; «Овражина-овраг» («Тесто»): намёк на слово «вражина»; «Речет река» («Пляши в огне»): с одной стороны — течёт, с другой — производное от слова «речь».

В отдельную группу можно выделить окказионализмы, построенные на замене рода: «С недоноскою ношей» («Хороший мужик»): здесь меняется род исходного слова — «недоноска» вместо «недоносок». Похожий пример находим в песне «Имя Имён»: «земляника в январском окрошке» (вместо — в январской окрошке). Правда, в большинстве исполнений Башлачёв заменяет слово «окрошек» на «лукошко». «Канцонов концлагерных нар звукоряд»: «канциона» должна быть женского рода, в таком случае множественное число выглядело бы так: «канцион».

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 Башлачёв просто хотел «встроить» данное 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 двоякое соотношение не случайно: Петербург для Башлачёва — 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 бьёт Нева».

И один окказионализм в творчестве Башлачёва стоит особняком: «знак кровоточия» («На жизнь поэтов»). Башлачёв мотивировал его, с одной стороны, словами «многоточие» или «двоеточие», с другой — сложив два слова «кровь» и «точка» (причём вторая часть слова («...точие») может быть соотносена со словом «течь»: кровоточие — кровотечение). Кроме того, как мне подсказал С. С. Шаулов, глагол «точить» может иметь и значение «медленно течь»: точится родник, точить слезу и т.д.

Хочу подчеркнуть, что в этом параграфе были разобраны только очевидные окказионализмы. Но ведь и те примеры, которые я рассмотрел в предыдущих параграфах — с их иной этимологической мотивацией — тоже в какой-то степени являются башлачёвскими новообразованиями. Ведь та же «стена» в сопоставлении со словами «тень» и «стемнить» не является ли особым — скрытым — окказионализмом? Ведь речь идёт о слове с корнем «тен»? Таким образом, у Башлачёва масса «спрятанных» окказионализмов, которые как бы мимикрируют под общеязыковые слова.

### 1.12. Аппелляции к церковнославянскому языку

В первую очередь меня будут интересовать поздние песни поэта: «Имя Имён», «Вечный пост», «В чистом поле — дожди», «Когда мы вместе», «Пляши в огне». В них интересный нам процесс «обретения» церковного языка воплощён в наибольшей мере.

Для начала же отмечу, что поэт не стремится «говорить по-церковнославянски», скорее — он пытается создать некий окказиональный язык, способный выразить абсолютное. Такой выбор знаковой системы не случаен — он стал плодом напряжённых творческих поисков, постепенной утраты поэтом «чувства посюсторонности»: «Эволюция Башлачёва — это путь от рационального предмета и слова к иррациональному (абсолютному) предмету и слову. В семиотическом аспекте — от конвенционального знака, аллегории и метафоры, к символу и мифу»<sup>36</sup>.

Укажу ещё на одну важную особенность позднего башлачёвского творчества: его особенную коммуникативность, обращённость к Всевышнему «слушателю». Отсюда проистекает установка на использование молитвенного слова (так, второе название песни «Имя Имён» — «Псалом»). А молитва, как известно, в русской православной традиции неотделима от церковнославянского языка: именно в своём древнем виде слово сохраняет первоизданную молитвенную силу.

Поэт не перенасыщает церковнославянизмами текст, чтобы чрезмерно не затемнить его — указанные песни Башлачёва и без того достаточно сложны для восприятия ввиду своей тотальной метафоризированности и специфических образности, корнесловия, синтаксиса. Тем не менее, Башлачёв апеллирует всё-таки не к русскому, а именно к славянскому языку, что он подчёркивает в песне «Пляши в огне»: «Так лей славянским словом молва, / Как всё хорошо!».

Все церковнославянские заимствования в позднем творчестве Башлачёва можно разделить на несколько типов: формообразовательные, словообразовательные, лексические, акцентологические, фразеологические, синтаксические.

Рассмотрение вопроса начну с, пожалуй, самых явных примеров влияния церковнославянского языка на поэтику Башлачёва в области формообразования. Речь идёт об

<sup>36</sup> Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачёва. 1986 год. С. 69.

использовании нехарактерных для современного русского языка форм местоимений:

В чистом поле — дожди косые.  
Эх, нищета — за душой ни копыя!  
Я не знал, где я, где Россия,  
И куда же я без нея?  
(«В чистом поле — дожди...»).

Как мы видим, местоимение «нея» актуализируется посредством рифмы (нея — копыя), то есть является важным элементом структуры стиха, поэтому его нельзя списать в «произносительную погрешность». Конечно, «нея» это не только церковное слово, в позапрошлом веке оно использовалось часто (пример: «что уцелело от нея?», Тютчев). И всё же я думаю, что у Башлачёва корни старых местоименных форм уходят вглубь времён, а не апеллируют к пушкинскому веку. Тому подтверждение местоимение «ми» из той же песни. Ми — энклитическая форма местоимения, существовавшая в церковнославянском языке параллельно с формой самостоятельной (и тут уже явно не XIX век). У Башлачёва она заменяет местоимение «мне»:

А с любовью — да Бог с ней, с милой...  
Потому, как виновен я.  
А по ми не скули, помилуй,  
Плачь по всем, плачь, аллилуя!

Интересный пример использования архаичного местоимения находим в песне «Вечный пост»: «Но серпы в ребре да се ребро (серебро) в ведре» (этот пример был обоснован выше, в параграфе об омофонах).

С омофонией же связан и следующий пример (на сей раз речь идёт о формообразовании глаголов): «Слави это слово» из песни «Тесто», ср. «И остави нам долги наша» из молитвы «Отче наш».

Ещё один глагольный пример находим в песне «Некому берёзу заломати», где название является и конечной фразой

произведения. Отметим, что здесь устаревшая форма вплетена в цитату из известной народной песни.

Произнесение «ся» вместо «сь», которое воспринимается как просторечие, является в церковнославянском нормативным. Башлачёв также обращается к такой форме (обратим внимание и на церковный код контекста):

Были — к дьякону, к попу ли,  
Интересовались.  
Сине небо вниз тянули.  
ТЬфу ты! Надорвались...  
(«Ванюша»).

В распевке «Я тебя люблю...» встречается фраза «Я верую тебе». Известно, что в церковнославянском языке употребляется форма «верую», но не «верю». Здесь церковнославянизм используется для достижения эстетического эффекта — усиления степени проявленности чувства.

Использует Башлачёв и краткие формы прилагательных, которые в определённом контексте также обладают архаическими коннотациями: «Только не бывать пусту́ / Ой да месту свя́тому» («Всё будет хорошо»). Кстати, во второй строке есть акцентологическая ненормативность, которая также может быть прочитана в рамках конструирования «древнего наречия». Такие смещения ударений Башлачёв часто использует для придания контексту фольклорности, архаичности, например, в «Егоркиной былине» (обратим внимание и на жанр): «крытый сэребром», «пятки бóсье». Эти сочетания, будучи окончаниями строк, акцентологически встраиваются в пятисложник, который также имеет известные фольклорно-архаические корни.

Башлачёв иногда для придания особой идеологической маркированности использует «особо окрашенные» приставки, например: «Пусть *пребудет* всякому по нутру. / Да *воздастся* каждому по стыду» («Вечный пост»). Обратим внимание и на аксиологию фраз, которая отсылает к идеологизированным источникам (преступление — наказание, деяние — воздаяние).

Обновление этимологии — тоже в череде интересных нам приёмов:

И я готов на любую дыбу.  
Подними меня, милая, ох!  
Я за всё говорю — *спасибо*.  
Ох, спаси меня, *спáси*, Бог!  
(«В чистом поле — дожди...»).

И опять мы видим контекстную идеологическую «надстройку», в данном случае молитвенного типа, а также «архаизирующее» смещение ударения («спаси меня, *спáси*, Бог»).

Среди неполногласных церковнославянизмов приведу лишь те, которые явно апеллируют к «архаике» (из песни «Вечный пост»): «Хлебом с болью встретят *златые* дни», «Завяжи мой *влас* песней на ветру!». В целом же Башлачёв не перенасыщает текст такими церковнославянизмами (как это делал, допустим, Пушкин в «Пророке»).

Древнюю фразеологию Башлачёв также не обошёл своим вниманием: «Поэты в миру после строк ставят знак кровоточия. / К ним Бог на порог. Но они верно *имут свой срам*». В очередной раз отметим, что отсылка к архаическому коду сопровождается упоминанием Бога.

Несколько слов следует сказать и о синтаксисе в произведениях позднего Башлачёва, который также стремится «настроиться» на древний молитвенный лад. Те, кто читал даже «осовремененные» (имеем ввиду переведённые в рамки современной графики и фонетики) молитвы на церковнославянском, согласятся, что они подчас трудны для восприятия. Иногда здесь встречаются откровенно «тёмные» места, понять которые можно только, если обратиться к языковому толкованию, а также — историческому и культурно-религиозному контексту. Башлачёв, который, во-первых, интересовался Православием, а, во-вторых, в силу своего филологического образования наверняка изучал церковнославянский, не мог этого не знать. Поэтому-то поэт так часто и использует «темноты», условно говоря, «молитвенного типа»: «В итоге недолгого творческого пути он <Башлачёв — В.Г.>

пришёл к намеренно тёмному слову, требующему скорее интуитивного, чем рационального восприятия»<sup>37</sup>.

Приведу лишь один пример («Имя Имён»):

Имя Имён.

В первом вопле признаешь ли ты, повитуха?

Имя Имён.

Так чего ж мы, смешав языки, мутим воду в речах?

Врём испокон —

Вродь за мелким ершом отродясь не ловилось ни брюха, ни духа!

Век да не вечер,

Хотя Лихом в омут глядит битый век на мечях.

Отмечу, что ключевое сочетание «Имя Имён» апеллирует к Рождеству Христа (хотя смысл мифологемы этим далеко не исчерпывается). Фраза «смешав языки» — это явная отсылка к мифу о Вавилонской башне. Кроме того, на «религиозно-архаический смысл» здесь работает не только особый синтаксис (чего стоит только фраза «Лихом в омут глядит битый век на мечях!»), но и окказиональные образования («вродь»), различного рода аттракции.

Завершая главу, отмечу, что указанные в ней тенденции, конечно, далеко не исчерпывают все возможные ракурсы рассмотрения башлачёвского творческого метода. Но, думаю, и сказанного достаточно, чтобы констатировать: Башлачёв — самобытный художник слова, внёсший в развитие отечественной поэзии определённый вклад.

<sup>37</sup> Свиридов С.В. Имя Имён. Концепция слова в поэзии А. Башлачёва. С. 69.

## 2. Художественная философия и религиозная концепция Башлачёва

### 2.1. «Основная религия» Александра Башлачёва

В России не так много писателей и поэтов, которые, подобно Льву Толстому, пытались создавать квазирелигиозные идеологические системы с мощным этическим ядром. Один из таких авторов — Александр Башлачёв. Откуда есть пошло башлачёвское мессианство? Возможно, его истоки — в увлечении западной рок-культурой и запрещёнными в СССР религиозными верованиями. Страна «победившего атеизма» была мишенью для критики со стороны диссидентствующей молодёжи. Всё запрещённое казалось манящим и желанным. Поэтому в один винегрет советские рокеры крошили дзен-буддизм и Православие, «Нью Эйдж» и «Нью Вейв»... Собственно, любая изотерическая и мистическая система в СССР не приветствовалась, поэтому субкультурные группы, типа рокеров, с охотой обращались к этим источникам новых экзотических знаний.

Что касается Башлачёва, то до 1985 года трансцендентальная тематика без смеховых «обертонов» практически не вторгается в его поэзию, чуть ли не единственное исключение здесь — «Грибоедовский вальс». Да и то, перед нами скорее философская сказка-баллада, не апеллирующая к «реальной мистике». Но вот в середине восьмидесятых Башлачёв «выходит в люди» — то есть попадает в компанию рок-деятелей, начинает перемещаться по различным городам страны и давать бесчисленные концерты,

в основном, квартирные. В 1985–1987 годах Башлачёв проводит много времени в Ленинграде и Москве, среди звёзд рок-н-ролла становится не только своим, но и, в общем-то, обласканным славой: ещё при жизни коллеги понимали, что масштаб Башлачёва как поэта достаточно велик. Видимо, и сам «самородок из Череповца» знал себе цену, понимал, что так, как он работает со словом, дано немногим. Правда, материального благополучия это признание не принесло.

Возможно, такая встреча с публикой, локальный успех навели поэта на мысль о том, что творчество должно не просто развлекать, но и учить. О проповеди же говорит Башлачёв и в своём первом интервью (1985 год): «Хороша любая проповедь, но лишь тогда, когда она исповедь» (интервью И. Леонову). Башлачёв идёт вслед за русской традицией «духовно обнажённого» поэта-пророка, продолжая эту линию на свой — квазирелигиозный — манер. Кстати, это чётко зафиксировано и в академической рецепции, С. С. Шаулов указывает: «Тексты Александра Башлачёва уже породили свою собственную традицию прочтения, которую, почти без преувеличения, можно назвать „экзегетической“»<sup>1</sup>.

С 1985 года в творчестве и метавысказываниях Башлачёва появляется сильнейшее евангельское влияние. Однако христологический код трансформируется в синтетическую «русскую веру», объединяющую весь религиозный опыт человечества. А. Носков некогда справедливо отметил: «Внимательное знакомство с наследием поэта не оставляет никаких сомнений в том, что он пытался построить собственную, синтетическую религию и жить по её законам, стать её пророком и её дервишем»<sup>2</sup>.

Ключевым представляется высказывание Башлачёва из его последнего интервью (июль 1987 года): «Вот недавно одна моя знакомая сдавала зачёт по атеизму. Перед ней стоял такой вопрос: „Основная религия“. Я ей сказал: „Ты не мудри. Скажи им, что существует Имя Имён (если помнишь, у меня есть песня

<sup>1</sup> Шаулов С. С. Поэзия А. Башлачёва: в поисках «основного мифа». — Уфа, 2011. — С. 20.

<sup>2</sup> Носков А. Шаги Святогора [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.noskoff.lib.ru/vek/pbasho1o.html> (дата обращения: 13.08.2018).

по этому поводу). Это Имя Имён можно представить как некий корень, которым является буддизм, суффиксом у него является ислам, окончанием — христианство, а приставки — идиш, ересь и современный модерн<sup>3</sup>» (интервью Андрею Бурлаке), особенно забавна фраза: «Ты не мудри» — да уж, «не намудрил» Башлачёв.

Возможно, под словом «идиш» здесь подразумевается «иудаизм», а, может быть, поэт оговорился, желая сказать «индуизм» (слова «идиш» и «Индия» созвучны). В любом случае, перед нами не только традиционные религии, но и художественные идеологии: «современный модерн», возможно, есть «постмодерн». Кроме того, Башлачёв говорит о ереси, имея в виду, вероятно, вовсе не то, что под этим понятием понимает Церковь. В этой связи укажу на один эпизод из жития святого Агафона: «Пришли к нему некие, услышав, что он имеет великую рассудительность. Желя испытать его, не рассердится ли он, спрашивают его: „Ты — Агафон? Мы слышали о тебе, что ты блудник и гордец“. „Да, это правда“, — отвечал он. Они опять спрашивают его: „Ты, Агафон, клеветник и пустослов?“ „Я“, — отвечал он. И ещё говорят ему: „Ты, Агафон, еретик?“ „Нет, я не еретик“, — отвечал он. Затем спросили его: „Скажи нам, почему ты на всё, что ни говорили тебе, соглашался, а последнего слова не перенёс?“ Он отвечал им: „Первые пороки я признаю за собой, ибо это признание полезно моей душе, а признание себя еретиком значит отлучение от Бога, а я не хочу быть отлучённым от моего Бога“. Выслушав это, они подивились его рассудительности и отошли, получив назидание»<sup>3</sup>.

Общим местом святоотеческого наследия является мысль о том, что грех ереси не смывается даже мученической кровью. Что же понимал под ересью Башлачёв? Вот цитата из интервью: «Любое разрушение естественно. Истина рождается как еретик, а умирает как предрассудок. И этот предрассудок нужно разрушать» (интервью Борису Юхананову и Алексею Шипенко). За

<sup>3</sup> Древний патерик. — 1914. — № 4. — С. 27. Цит. по: <http://orthlib.ru/other/otechnik/942.html> (дата обращения: 13.08.2018).

эффектным афоризмом, видимо, скрывается совсем не святоотеческое понимание ереси. Башлачёв видит в этом явлении лишь стремление к тому, чтобы обновить обветшавшие порядки. Продолжая эту логику, башлачёвский «Новейший Завет» является такой ересью по отношению к Новому Завету. А значит, главный актант «Новейшего завета» — Имя Имён — становится деятелем «еретическим». Что вступает в противоречие с морфологическим составом Имени Имён, где ересь — лишь одна из составляющих. Но может быть, ересь здесь — «закваска»?

Итак, Имя Имён — символ новой синтетической веры, объединяющей весь религиозный опыт человечества. В этой связи обратим внимание на бессилие «старого христианства»: «И куполам не накинуть на Имя Имён золотую горящую шапку». И если Имя Имён не вмещается под своды храма, значит, Церковь пуста? Значит, Бог где-то не здесь? «Купола» (старая Церковь) украли право считаться божьим домом?

Приведённая цитата из интервью о морфологии Имени Имён, а также сквозной для творчества Башлачёва тезис о завершении традиционной христианской эры (см. «Посошок», «Время колокольчиков») наводят на мысль о таком движении, как Нью Эйдж («New Age»). Это направление философско-религиозной мысли нового времени отличается от других религиозных систем своей широкой плюральностью и способностью адаптировать под свои нужды практически любую религиозную традицию. New Age чем-то сродни постмодернизму с его размытыми рамками, отличие только — в более жёстком идеологическом ядре. Движение New Age не представлено каким-то одним определённым духовным учением или религиозным воззрением, а включает в себя множество оккультных, эзотерических и метафизических учений, практик и концепций. Как отмечается в Википедии: «Всех сторонников движения объединяет „великое преобразование“, наступление новой эпохи, которая должна прийти на смену современной культуре. Утверждается, что эта грядущая культура New Age гораздо более совершенна и должна ознаменоваться грандиозным скачком в духовном, мыслительном и технологическом развитии человечества. Отдельные

группы, увлекающиеся астрологией, называют эту эпоху „Эрой Водолея“. Её начало относят к современности или ближайшему будущему (XX–XXII столетиям)»<sup>4</sup>.

В принципе синтез, предложенный Башлачёвым, отлично вписывается в рамки нью-эйджевого «месседжа». Правда, поэту было где-то 25–26 лет, когда он выстраивал свои эзотерические концепции. Возможно, что, повзрослев, он бы с иронией или горечью вспоминал своё «учение». Однако история не терпит сослагания, поэтому нам остаётся только реконструировать религиозно-философские воззрения Башлачёва. Восстанавливая эту концепцию, я всегда держу в уме слова Ильи Кормильцева, делавшего рецензию на очередной посмертный сборник стихов-песен Башлачёва: «Да, кстати, и не стоит читать пару интервью в конце книги, разве уж если только очень сильно интересуетесь — мы все были такими наивными и глупыми тогда. Примерно как песня „Wind Of Changes“ группы The Scorpions»<sup>5</sup>.

## 2.2. Имя Имён как «русский Христос» и новый мессия

Кроме песни «Имя Имён» и того фрагмента из интервью поэт не оставил никаких других объяснений — кто же или что же понимается под ключевой мифологемой. Есть, правда, фраза из «Триптиха», посвящённого В. С. Высоцкому: «И во Имя Имён пусть живых не оставят живые». Вероятно, она и послужила «прообразом» будущей песни, а, возможно, натолкнула на концепцию синтетической религии.

Первым, кто достаточно подробно исследовал данный образ-символ, был С. В. Свиридов: «Имя Имён, которое, с одной

<sup>4</sup> Нью Эйдж [Электронный ресурс]. — URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Нью\\_Эйдж](https://ru.wikipedia.org/wiki/Нью_Эйдж) (дата обращения: 13.08.2018).

<sup>5</sup> Кормильцев И. Александр Башлачёв. Как по лезвию // Rolling Stone. — 2005. — № 8 (14). С. 126.

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)<sup>6</sup>.

Если же мы вслушаемся в песню «Имя Имён», то поверхностный слой её в первую очередь отсылает нас именно к образу Христа. Объяснение этого тезиса начну с «Послания к Филиппийцам святого апостола Павла»: «Посему и Бог превознёс Его и дал Ему имя выше всякого имени, дабы пред именем Иисуса преклонилось всякое колено небесных, земных и преисподних, и всякий язык исповедал, что Господь Иисус Христос в славу Бога Отца» (2:9–11). Отрывок «имя выше всякого имени» почти в точности повторяет башлачёвскую формулу.

Но важнее другое: в песне присутствует отсылка не просто ко Христу, но ко Христу *рождённому* и вообще ко всей ситуации Рождества:

- в первом вопле признаешь ли ты, повитуха?
- опять запеваает звезда...
- сбитые с толку волхвы...
- Вольный ветер на красных углях ворожит Рождество.
- юная девица Маша...

Если по тексту Башлачёва искусственно восстановить библейский сюжет, то получится следующее: вначале рождается некий сверхчеловек («особость» которого должна «признать повитуха»), в это же время в небе появляется («запеваает») звезда, которая должна свидетельствовать о данном рождении. Но этого почему-то не происходит: «сбитые с толку волхвы» тщетно пытаются отыскать место рождения пророка (то ли не заметив

<sup>6</sup> Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачёва. 1986 год. С. 60.

путеводной звезды, то ли она им показала неправильный путь). «Особость» этого рождения подчёркивается и лексемой «Рождество», то есть опять возвращаемся к мысли о сверх- (или бого-) человеке. Появление в тексте девы — «девицы Маши» — опять же отсылает к известному библейскому сюжету. Однако вряд ли следует поспешно писать местоимения и существительные, которыми маркируется Имя Имён, с большой буквы, как это делается, когда речь идёт о Христе. Некогда в переписке с С. В. Свиридовым я настаивал, что речь всё же идёт здесь об Иисусе, но особом каком-то. Теперь я понимаю, что был не прав: тезис старшего коллеги о «ком-то другом» выглядит гораздо более обоснованным.

Соотнося Имя Имён со Христом, нужно отметить несколько важных моментов. Первый: башлачёвский пророк рождается явно в России, о чём свидетельствуют следующие приметы:

- 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).

Печь, лучина, самовар, 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 башлачёвскую «Егоркину былинку», где Русь предстаёт 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 Имён», 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» (ср.: «битый час»), «с лёгкой дуги» (ср.: «с лёгкой руки»), «вкривь да врозь», «золотую горящую шапку» (ср.: «на воре шапка горит»), «как с гуся беда», «запрягает, да не торопясь, не спеша», «заварена каша»).

— Сказочно-былинные сюжеты в сочетании с пушкинскими аллюзиями, бытующими в народном сознании уже вполне на уровне фольклора (мифологема «Лихо», «бой с головой затевает ещё один витязь», «разбито корыто», «потекло по усам», да и «былинка» может быть рассмотрена как маленькая былина).

#### **Исторические связи с русской темой:**

— Знаменитая фраза политрука Клочкова, модифицированная Башлачёвым: «Велика ты, Россия, да наступать некуда».

— Обращение ко времени Крещения Руси: «Ох, смотри, Красно Солнышко врежет по почкам! / Имя Имён запрягает, да не торопясь, не спеша...».

О. В. Палий некогда уже обратил внимание на связь этого «русского Рождества» у Башлачёва со стихотворением Пастернака «Рождественская звезда»<sup>7</sup>, где тоже даны русские приметы: снег, мороз, гумно, скирды и т. д.

Второй важный момент: перед нами не только пространственное, но и временное перемещение: «Имя Имён / взято ветром и предано колоколам. / И куполам / не накинуть на Имя Имён золотую горящую шапку». Если в пространстве стихотворения эти приметы «старого христианства» присутствуют, значит, однажды Христос уже родился. И Церковь уже была однажды основана. Соответственно, перед нами либо второе

<sup>7</sup> Палий О. Рок-н-ролл — славное язычество (источники интертекста в поэзии А. Башлачёва // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 1999. — Вып. 2. — С. 67–72.

Рождение Христа, либо рождение кого-то иного (второе, повторю, вероятнее).

В этом контексте вообще интересно рассмотреть временные отношения в песне «Имя Имён». Настоящее грамматическое (в сопряжении с прошлым постоянным) — первый временной пласт песни. Данные времена реализованы с явно негативными оттенками:

- Мутим воду в речах...
- Врём испокон...
- Лихом глядит битый век...
- Бой с головой затевает ещё один витязь...
- Имя Имён ищут сбитые с толку волхвы...

«Мутим воду», «врём», «лихо», «бой с головой», «сбитые с толку» — все эти слова и сочетания действительно вызывают негативные ассоциации. Причём речь идёт о всегдашних действиях, как бы «опрокинутых в прошлое» («врём испокон»). Таковы же части речи, относимые к прошедшему времени:

- Не ловилось ни брюха, ни духа...
- Разгулялся пожар-самовар, да заварена каша... (Заваренная каша у Башлачёва — символ смуты, лихолетья, например, в «Егоркиной былине» inferнальная Снежна Бабушка просит Егора тоже «заварить кашу», то есть начать бунт).

- Болела душа...
- Разбито корыто...
- Битый век...

— Сбитые с толку волхвы... (Не случайно, видимо, то, что три причастия прошедшего времени — однокоренные, и все три являются устойчивыми сочетаниями. Таким образом, Башлачёв как бы «материализует» хаоса распадающегося мира, показывает крушение старой «соломенной» веры).

— То, что до срока зарыто (предположительно, речь идёт о грехах, которые будут «отрыты» в час последнего Суда).

Мы видим странную картину: хаотическое, негативное, профанное сопряжено с настоящим «всегдашним», а также

с прошлым и реализовано на «почве» России. Где же образы из области гармонии (космоса)? Они — в будущем.

Время настоящее «начинательное» и будущее — второй временной пласт песни. Первую надежду на возрождение даёт звезда: «Вроде ни зги. / Да только с лёгкой дуги в небе синем опять и опять запекает звезда». Да и «верная стёжка-дорожка» уже постепенно «обретается». Таким образом, настоящее «начинательное» является толчком к будущему, становясь «мостиком» от начала действия к его результату. Итак, примеры времени будущего (сопряжённого с мотивом рождения пророка-мессии, Страшным судом и катарсической болью обновления мира):

- Небо в поклон обратим тебе, юная девица Маша...
- Станут Страшным судом... судить зеркала...
- Имя Имён вырвет с корнем...
- Бросит боль да былинку...
- Красно Солнышко врежет...
- Имя Имён... продраит...
- Разом поймём...
- Имя Имён прозвенит...

Повелительное наклонение тоже обращено в будущее:

- Перекрести нас из проруби да в кипяток...
- Да сходил бы ты по воду, мил человек...

Таким образом, всё стихотворение — гигантская многоаспектная антитеза. Между полюсами двоемирия (настоящее — будущее, реальное — ирреальное (идеальное), «брюхо» — «дух») есть граница, черта, разделяющая две мифических эпохи (и / или пространства). И чтобы отыскать свою «верную стёжку-дорожку» к миру сакральному, обновлённому достаточно сделать «шаг из межи». И судя по тексту песни, он уже сделан: уже нарушена пространственно-временная герметичность между реальностями и эсхатологический процесс запущен.

Получается, в тексте — два пророка, два преобразователя вселенной. С одной стороны, забытый «старый» Спаситель, с другой — новый (о котором говорится в будущем времени). Итак,

композиция «Имени Имён» условно-кольцевая (или центробежная). Подспудно в песне соотносятся «старый» Иисус и некто «новый», копирующий Его (или воспроизводящий некую сакральную сюжетную матрицу на новом витке). К слову, замыкает композицию и мотив крика: «в первом вопле признаешь ли ты, повитуха» — «шире рот!», и намёки на Вавилон в начале и в конце текста. В первых строках мы видим прямую библейскую цитату: «смешав языки», 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 после всемирного потопа. А у Башлачёва «пала роса», уже когда башня была построена (по крайней мере, частично). Таким образом, библейская история хронологически перекодирована, перевернута, художественное пространство «Имени Имён» становится своеобразным «временным зазеркалем», где мифические события меняются местами и перетекают одно в другое. Вероятно, поэт пытается предсказать будущее, потому что он знает прошлое. То есть привычная для христианской традиции линейность истории у Башлачёва подчиняется языческой кольцевой «замкнутости» либо — что вероятнее — оказывается спиралью.

В следующем параграфе рассмотрим другие возможные ипостаси ключевого образа-символа.

### 2.3. Имя Имён: возможные интерпретации

**Имя Имён — это первокорень, из которого появились все остальные корни языка.**

В первой главе я уже говорил, что Башлачёв пытался пробиться к глубинному смыслу слов, к древним корням. Возможно, это была даже попытка реконструировать «адамов язык». Если пойти ещё дальше, то можно предположить, что

поэт искал центр этого языка, его первооснову, некий единственный корень, из которого выросли все остальные. Этот корень и будет самой сакральной точкой, сердцевинной башлачёвского мифа.

В качестве такого ядра может быть выдвинуто Имя Имён. Вспомним, как определял миф А. Ф. Лосев в работе «Диалектика мифа»: «Миф есть в словах данная чудесная личностная история. Это и есть всё, что я могу сказать о мифе»<sup>8</sup>. Далее мыслитель, оставив в фокусе внимания лишь две категории «личность» и «слово», сводит их воедино (к категории имени): «Миф есть развёрнутое магическое имя. И тут мы добрались уже до той простейшей и окончательной сердцевинны мифа, дальше которой уже нет ничего и которое дальше неразложимо уже никакими способами. Это — окончательное и последнее ядро мифа...»<sup>9</sup>.

Если «имя» — ядро мифа, то Имя Имён — ядро ядра? Исходя из этого суждения, можно было бы сделать вывод о том, что Имя Имён — центральное звено башлачёвской поэтической системы, некое условное наименование первого корня, предъязыкового истока всех остальных слов. Однако мне кажется, что поэту так и не удалось соединить все корни в единый мегакорень; они так и остались в состоянии «распылённости». Таким образом, Имя Имён — это не само сакральное «первослово», а его «определение», лишь указание на звукокод, но не название звукокода.

Приведу ещё одно высказывание А. Ф. Лосева: «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 хуляется материей. <Как тут не вспомнить: «Имя Имён не урвёшь, не заманишь, не съешь, не ухватишь в охапку». — В. Г.> Имя перво-сущности сияет во всей своей нетронутости предвечного

<sup>8</sup> Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Миф. Число. Сущность / А. Ф. Лосев. — М., 1994. — С. 195.

<sup>9</sup> Там же. С. 196.

света в инобытийной своей мощности, преодолевшей тьму меона»<sup>10</sup>.

**Имя Имён — библейское Слово,  
которое было в начале.**

Разумеется, есть искус сопоставить ключевую башлачёвскую мифологему с имяславием, что уже было сделано С. В. Свиридовым. Он справедливо говорит об «интуитивной реинкарнации идей имеславия»<sup>11</sup>. Подчеркнём здесь слово «интуитивное» — по всей вероятности, Башлачёв действительно не пытался переносить какие-то «выстроенные» религиозные и философские доктрины на свою творческую почву. Поиск шёл по наитию: «Мышление Башлачёва, вообще говоря, производит впечатление не анти- и не вне-, а до-рационального, умозрение в нём заменяется переживанием»<sup>12</sup>. Этот тезис С. С. Шаулова кажется если не стопроцентно точным, то скорее верным, чем наоборот. Поэт следовал череде филологических «прозрений-откровений», считая, что они дарованы ему свыше: «Тут поиск-то нерациональный. А рациональный обязательно снова приведёт в тупик», — говорит Башлачёв в интервью Борису Юхананову и Алексею Шипенко.

Итак, Имя Имён может быть тем Словом, которое «было в начале» и которое «было Бог». Такая трактовка не слишком отличается от предыдущей, единственное, она больше относится к теологии, чем к этимологии. Однако я не считаю такую трактовку основной. И главным фактором, который говорит не в пользу этой версии, — строки самой песни: «Имя Имён. Сам Господь верит только в него». Господь верит, видимо, не в своё имя (такой эгоизм был бы весьма странным), а верит Он во что-то (в кого-то?) наиболее близкое Себе, но не равное Себе (здесь же можно вспомнить весь массив доказательств в пользу версии, связанной, например, с Рождеством).

<sup>10</sup> Лосев А. Ф. Философия имени // Из ранних произведений / А. Ф. Лосев. — М., 1990. — С. 29.

<sup>11</sup> Свиридов С. В. Имя Имён. Концепция слова в поэзии А. Башлачёва. С. 64.

<sup>12</sup> Шаулов С. С. Поэзия А. Н. Башлачёва: в поисках «основного мифа». С. 26.

### **Имя Имён — религиозный путь человечества.**

Высказывание об Имени Имён, которое я уже приво-  
дил, может быть расценено как «реверанс» в сторону буддизма.  
Ведь именно буддизм назван корнем Имени Имён, то есть он —  
первоисточник, основа. Однако на проблему можно взглянуть  
и с иной — хронологической точки зрения. Буддизм, наоборот,  
менее других сакрален, так как был первым в череде челове-  
ческих верований (здесь я говорю о религиях, перечисленных  
Башлачёвым, там нет, к слову, иудаизма и язычества). Потом зна-  
ния накапливались, религии совершенствовались, чтобы при-  
йти к некой сверхрелигии — Имени Имён.

А, возможно, Башлачёв рассуждал так: человечество (как  
и отдельный человек) в своём духовном развитии проходит  
ряд этапов, «возрастов». И ни один из этих возрастов не являет-  
ся временем греха и «мракобесия» (вспомним фразу из «Време-  
ни колокольчиков»: «рок-н-ролл — славное язычество»). Исходя  
из этой мысли, можно предположить, что и христианство или,  
допустим, ислам — не конечная точка развития системы. Не по-  
следний возраст человечества.

Судя по всему, поэт хотел привести к общему знамени-  
телю весь духовный опыт человечества, свести этот опыт к од-  
ной универсальной «формуле»: «он <Башлачёв — В.Г.> не боялся  
соединять, казалось бы, несоединимое. В одной строфе сосед-  
ствуют у него „батюшка Царь-колокол“ с „биг-битом, блюзом  
и рок-н-роллом“; то и другое околдовывает поэта и его слуша-  
теля, благодаря Божьему дару слова»<sup>13</sup>.

### **Имя Имён — это имя не божества, а имя какого-то конкретного человека (пусть и обладающего сверхъестественными способностями).**

Таким человеком в творчестве Башлачёва является поэт —  
поэт-воин, поэт-пророк. Так что Имя Имён может быть именем  
Поэта Поэтов. Вспомним цитату из песни «На жизнь поэтов»:

<sup>13</sup> Житинский А. Семь кругов беспокойного лада // Посошок / А. Башлачёв. — Л., 1990. — С. 5.

«Поэты в миру оставляют великое имя». Уж не «аналог» ли Имени Имён?

**Имя Имён — воплощение русского духа, русской идеи, имя какого-то русского богатыря или святого, обобщённо олицетворяющего образ русского народа.**

С. В. Свиридов справедливо отмечает: «Имя Имён национально (хоть одновременно и наднационально): крестительницей от его лица выступает „девица Маша“ — не то „русифицированная“ Дева Мария, не то хлыстовская „богородица“, не то сама Россия в женственном образе»<sup>14</sup>.

**Имя Имён — знак Апокалипсиса.**

Эта версия смыкается с первой, где Имя Имён — это имя Христа во время Второго пришествия. То, что Имя Имён — символ Апокалипсиса, свидетельствуют мифологемы и сюжеты, явно отсылающие нас к известным библейским мифам: это и «смешение языков», и Вавилонская башня, и фраза «пала роса», возможно, намекающая на Всемирный потоп. Здесь же можно провести параллель с песней «Вечный пост». Обе песни заканчиваются мотивом выпадения влаги, водными мотивами (Дождь, ключи, родник), и мотивами, связанными с ними в смысловом отношении (первый Гром как предвестник Дождя).

Также эсхатологичны следующие строки песни: «Вместо икон / станут страшным судом по себе нас судить зеркала. / Имя Имён / вырвет с корнем всё то, что до срока зарыто». Устремлённость творчества Башлачёва к последним срокам неоднократно отмечали и С. В. Свиридов, и С. С. Шаулов: «миф Башлачёва действительно эсхатологичен»<sup>15</sup>. Подробнее встроенность Имени Имён в апокалипсическую картину башлачёвского художественного мира я рассмотрю в следующем параграфе.

<sup>14</sup> Свиридов С. В. Магия языка. Поэзия А. Башлачёва. 1986 год. С. 68.

<sup>15</sup> Шаулов С. С. «Вечный пост» Башлачёва. Опыт истолкования поэтического мифа. С. 78.

А в конце этого отмечу, что выбрать единственно верную интерпретацию Имени Имён представляется задачей практически неразрешимой, причём неразрешимой, возможно, и для самого поэта. Более того, трудно даже определить: антропоморфен ли данный образ или нет. Такое затруднение можно объяснить спецификой башлачёвского мифопоэтического мира, где граница между живым и мёртвым, объектами и субъектами нередко размыта.

## 2.4. Конец истории по Башлачёву

Песня «Имя Имён» и, в частности, концепция заглавного образа-символа укоренены в общих представлениях Башлачёва об эсхатологии. Начать рассмотрение этой темы необходимо с тезиса о том, как видит поэт духовное развитие современного ему социума. Умаление «старого христианства» — общее место в поэтике Башлачёва, о чём я уже говорил: «И наша правда проста, но ей не хватит креста / Из соломенной веры в „спаси-сохрани“» («Посошок»); «И колокольчик был выше храма» («Ванюша») — колокольчик в поэзии Башлачёва это парафраз поэта. Возможно, приведённые фрагменты были вызваны историческим контекстом — 70 лет советская власть боролась с Православием и во многом преуспела. Однако гораздо важнее их вневременной смысл.

Получается, что «куполам не накинуть на Имя Имён золотую горящую шапку». Старое учение («соломенная вера») дискредитировала себя, «батюшка Царь-колокол расколот». В таких условиях поэт вынужден «ломать печать», разрушить храм старой веры. Словом, «истина рождается как еретик, а умирает как предрассудок» (интервью, данное А. Шипенко и Б. Юхананову).

Как после Ветхого Завета пришёл Новый, так и после Нового — должен прийти «Новейший». Быть может, Башлачёв апеллирует к появившейся в Средневековье концепции Третьего Завета

(на возможность такого соотнесения первым обратил внимание С. В. Свиридов<sup>16</sup>)? В частности, об этой религиозно-философской концепции размышлял Дмитрий Мережковский, полагая, что первый Завет был от Отца, второй — от Сына, а третий должен быть от Святого Духа. Башлачёва со стопроцентной уверенностью нельзя назвать тринитарием, однако у него, по крайней мере однажды (в песне «Посошок»), появляются «Бог, Сын и Дух» (формула, видимо, позаимствованная у Высоцкого из «Песни лётчика»). Правда, на позднейших фонограммах «троичное» четверостишие снимается.

И всё же версия о разработке Башлачёвым концепции «Третьего завета» не вполне убедительна. В тексте «Имени Имён» нет упоминаний о Святом Духе и, кажется, нет даже намёков на Него. Зато песня насыщена массой эсхатологических образов, так, может быть, речь идёт о Втором пришествии? Только, по Башлачёву, оно будет не таким, каким описано в «Деяниях апостолов» (1:10–11): «И когда они смотрели на небо, во время восхождения Его, вдруг предстали им два мужа в белой одежде и сказали: „Мужи галилейские! Что вы стоите и смотрите на небо? Сей Иисус, вознёсшийся от вас на небо, придёт таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо“».

Второе пришествие, по Башлачёву, смыкается с Рождеством? Вероятно, перед нами концепция вечного круговорота времени. Ниже я буду подробно разбирать хронологические характеристики поэзии Башлачёва и покажу, что время в его поэтике — кольцевое, а не линейное христианское. Конечно, речь может идти о концепции столбовых первособытий, в ином морфологическом облике возвращающихся на всём протяжении временной линейки.

Башлачёвская темпоральная концепция может быть соотнесена и с «эоническим временем». Вот что отмечает Л. Г. Кихней в специальном исследовании: «Эон (в переводе с греч. — век) в христианской философии — некое „свёрнутое“ время до сотворения мира, включающее в себя все события мировой

<sup>16</sup> Свиридов С. В. Имя Имён. Концепция слова в поэзии А. Башлачёва. С. 62.

истории, предстающие одновременно, в единой синхронической картине»<sup>17</sup>.

Однако есть основания полагать, что Башлачёв не копал так глубоко — он опирается на традиционное для мифологии круговращение времён, правда, у поэта оно скорее имеет спиралевидную форму. Причём у этой спирали всё же есть окончание, которое наиболее чётко явлено в песне «Вечный пост», составляющей с «Именем Имён» диптих. По поводу эсхатологических предвестий Башлачёва С. В. Свиридов отмечает: «Вечный пост — нечто большее, чем Великий пост, а значит, предвещает нечто посильнее, чем Воскресение»<sup>18</sup>.

В этом контексте и звезда «в небе синем» больше напоминает Полюнь, нежели Вифлеемское светило. Новое солнце (Красно Солнце) даст свет познания «слепым грачам» («слепой орде»), тем, кто так и не смог «продрать колтун на ресницах»: «Вроде ни зги, да только с лёгкой дуги ... запевае звезда». После чего можно будет «напиться и умыться» влагой-истиной, ведь благодаря жаркому светилу растает «замёрзшая в колодцах вода»:

Эх, потекло по усам! Шире рот!  
 Да вдруг не хватит на бедный мой век?  
 Имя Имён прозвенит золотыми ключами...  
 Шабаш! Всей гурьбою на башню!  
 Пала роса.  
 Да сходил бы ты по воду, мил человек!

Причём мотив «золотых ключей» как минимум 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 Башлачёва обозначают определённый носитель информации: «Намотай на ус, на волос»). Словом, Страшный суд даст некое высшее Знание, которое «выпадет росой». А за ней, как пела Дягилева, «придёт вода»? Уж не очищающего ли всемирного потопа просит

<sup>17</sup> Кихней Л. Г. Эоническое и апокалипсическое время в поэтике акмеизма // *Modernités russes* № 10: Le temps dans la poésie acméiste. Lyon: Lyon III-CESAL, 2010. P. 32.

<sup>18</sup> Свиридов С. В. Имя Имён. Концепция слова в поэзии А. Башлачёва. С. 61.

лирический субъект в последней строке? В самом деле: призыв «Шабаш! Всей гурьбою на башню!» может означать: «спасайтесь! идёт вода!» (что подтверждается и дальнейшим ходом текста: «Пала роса»). Причём роса — это только первый «звоночек» чего-то надвигающегося (потопа? Апокалипсиса? смерти?). Кстати, в «Вечном посте» подобным «звоночком» становится «первый Гром», который мы почему-то празднуем, а не приходим от него в ужас.

Композиции «Имя Имён» и «Вечный пост» написаны в 1986 году — за два года до тысячелетия Крещения Руси. Наверняка Башлачёв держал в уме эту дату. Об этом же событии сказано в первой из этих песен. Причём Башлачёв прибегает здесь к своему излюбленному методу — многозначности контекста, построенного на игре омонимов, паронимов, омофонов и т. д.: «Ох, гляди — красно солнышко (Красно Солнышко) врежет по почкам! / Имя Имён / Запрягает, да не торопясь, не спеша...». Опять прошлое меняется с будущим! Башлачёв ждёт второго Крещения Руси? Только уже в новую («имяименную») веру? Не об этом ли слова «перекрести нас из проруби да в кипяток»?

Если копать ещё глубже, то в 20-й главе Откровения Иоанна Богослова (есть все основания предполагать, что Башлачёв обращался и к этому источнику) речь идёт о тысячелетнем царствии праведников, которые будут «царствовать со Христом». И вот заканчивается тысяча лет с момента Крещения Руси, как не ожидать чего-то особенного? Таким образом ещё одно сакральное событие встраивается в общую канву, в которой сплавляются Рождество, Крещение, Воскресение, Второе пришествие.

Что же будет после Апокалипсиса? В песне «Время колокольчиков» есть очень интересная замена, на которую в нашем контексте следует обратить внимание. Вначале поэт пел: «Под дождём оказались разными». Потом эту строку он изменил, и получившийся вариант следовало бы перенести на бумагу так: «Под Дождём снова станем разными: / Большинство — честные, хорошие» (известно, что ряд природных стихий, типа Грома, в поздних рукописях Башлачёв писал с большой буквы). По-топ-Дождь-роса-вода-ключи и сопровождающий их выпадение

Гром являются символами всеобщего очищения и обновления мира. Но вот модальность такого очищения у Башлачёва — особенная, она не укладывается в рамки христианского понимания Апокалипсиса.

Время, когда «все будут хорошими», Башлачёв в интервью называет «довольно страшным». Не будет натяжкой посчитать, что это время есть Апокалипсис. Но Библия не обещает нам поголовного исправления, не обещает того, что все станут добрыми и спасутся. Такое учение, как известно, проповедовал Ориген, но оно заклеено как противное истине. Это высказывание Башлачёва не соответствует учению Церкви о разделении ада и рая, о неуничтожимости (вечности) того и другого. Ад есть в мусульманской традиции и даже у буддистов (у последних, правда, мучения, насколько мне известно, не вечны).

Таким образом, явление Имени Имён будет связано с глобальным обновлением мира. Люди взойдут на некую новую онтологическую ступень «всей гурьбою»; как поётся в песне «Вишня», «люди станут добрыми». Причём все станут добрыми. Фраза из «Времени колокольчиков» о том, что «большинство», а не все «честные, хорошие» была написана ещё до мифопоэтической и эсхатологической концепции, она была адаптирована к новому контексту позже. Поэтому и сохранился этот «реликт» — «большинство», в интервью речь уже идёт о спасении всех.

## 2.5. Башлачёв и буддизм / даосизм

Как уже отмечалось, корнем Имени Имён поэт называет буддизм — самую древнюю из перечисленных в той сакраментальной цитате религий. Во многих интервью Башлачёв называет корень слова — сакральным, например: «Я на уровне синтаксиса как-то уже перестал мыслить, я мыслю (если это можно так назвать) на уровне морфологии: корней, суффиксов, приставок. Всё происходит из корня»; «Это только кажется, что существует

контекст слов, на самом деле речь идёт о контексте корней» (интервью Андрею Бурлаке). Как тут не вспомнить высказывание Хлебникова, чей метод, да ещё, пожалуй, метод позднего Мандельштама, наиболее близки творениям зрелого Башлачёва.

Получается, что если буддизм — корень, то он и является источником всего религиозного опыта человечества? А значит, Имя Имён должно иметь буддийское «основание»? Косвенно (но лишь косвенно!) на это указывает контекст одноименной песни, в ней есть такие слова: «Имя Имён / Сам Господь верит только в него».

Как известно, то, во что мы верим (если это религиозная вера), стоит над нами. Из контекста не понятно, речь идёт о таком значении слова «верит» (и оно смыкается с формой «верует») или же о каком-то ином. В любом случае, лексема «только» указывает на что-то исключительное, что-то сингулярное. Очевидно, перед нами некий абсолют, не равный Богу. Что же это? Если спроецировать эту фразу на восточную религиозную почву, то нельзя не вспомнить категорию Дао из знаменитого произведения Лао-цзы «Дао дэ цзин»: «Я не знаю, чьё оно <Дао—В.Г.> порождение, (я лишь знаю, что) оно предшествует небесному владыке»<sup>19</sup>.

Читал ли Башлачёв этот текст? Вероятно, да. Косвенно на это указывает то, что поэт больше всего ценил пронизанное восточными кодами творчество Бориса Гребенщикова («Кто для меня представляет ценность... Прежде всего — Боря Гребенщиков, пожалуй...» — интервью Борису Юхананову и Алексею Шипенко). Кстати, «Дао Де Цзин» — чуть ли не любимая книга БГ. Башлачёв и Гребенщиков с середины 80-х были хорошо знакомы и, обсуждая эзотерические темы, вряд ли могли обойти стороной и эту книгу, и столь популярные в рок-субкультуре буддизм (в частности — дзен), даосизм.

Есть ещё одно интересное свидетельство, вспоминает Светлана Авакова: «В песне „Имя Имён“ есть фраза „Сходил бы ты

<sup>19</sup> *Лао-цзы. Дао дэ цзин* (пер. Ян Хин-шуна) // Древнекитайская философия : Собр. текстов в 2-х т. — М., 1972. — Т. 1. Гл. 4 С. 115–138.

по воду, мил человек“. Когда я реферировала древнюю китайскую книгу, по этносу, по философии китайской, там было сказано, что в иносказательной форме в Китае не называли женой, а говорили „Сходил бы по воду, мил человек“. Я была потрясена совершенно, это же древнейший период. У него были знания глубочайшие!»<sup>20</sup>. Правда, мне не удалось отыскать первоисточник, но уже сам приведѐнный факт показателен.

В любом случае, Башлачѐв дальневосточными верованиями интересовался и, согласно, своей религиозной формуле, пытался их «примирить» с христианством и другими учениями. Например, поэт явно верил в реинкарнацию: «Не жалко распять, для того, чтоб вернуться к Пилату» («На жизнь поэтов»). Конечно, «вернуться» не обязательно свидетельствует о колесе сансары, но, я убеждѐн, что корни этого «вернуться» именно буддийские. Возможно даже — ницшеанские с его «вечным возвращением» (хотя и Ницше не был первым...). Более определѐнно о метемпсихозе сказано в другом тексте: «Нас забудут — да не скоро, / А когда забудут, я опять вернусь» («Сядем рядом»). Знакомые Башлачѐва также вспоминают о его вере в переселение душ. Например, университетский друг поэта Александр Измайлов указывает: «Саша излагал учение, по которому души переселяются в будущих людей, что есть способ узнать свою старую жизнь и подготовиться к следующей»<sup>21</sup>.

У Башлачѐва, как мне кажется, было не христианское отношение к дихотомии «добро — зло». Вот фрагмент из интервью: «Но для того, чтобы игра шла, кто-то должен играть белыми, а кто-то — чѐрными. Иначе всё перепутается. Как же играть? И поэтому мы виноваты перед тем, кто вынужден быть плохим. Вот я, допустим, хороший. Да, я считаю себя хорошим, „добрым, честным, умным вроде Кука“. Но кто-то ведь должен быть плохим в таком случае. Иначе как, если все будут хорошими? Так будет когда-нибудь, и это довольно страшная вещь» (интервью Борису Юхананову и Алексею Шипенко).

<sup>20</sup> Наумов Л. Александр Башлачѐв: человек поющий. С. 350.

<sup>21</sup> Там же. С. 382.

С одной стороны, перед нами, возможно, апелляция к «булгаковскому злу» (а Булгаков нашёл своё отражение в творчестве Башлачёва, что я ещё покажу), с другой, что-то наподобие вечной борьбы светлого и тёмного начал как в восточной дихотомии «инь-ян». Конечно, её нельзя сводить к со-противопоставлению добра и зла, хотя чисто визуально знак представляет собой соотношение чёрного и белого. И всё же такие роли, отведённые «хорошим» и «плохим», далеки от традиционного христианского вероучения, где сказано (Второе послание к Коринфянам 6:14–15): «Не преклоняйтесь под чужое ярмо с неверными, ибо какое общение праведности с беззаконием? Что общего у света с тьмою? Какое согласие между Христом и Велиаром?».

Иными словами, никаких компромиссов между Богом и дьяволом быть не может, никакой необходимости в зле нет. Однако именно о равенстве доброго и злого начал говорит Башлачёв: «Истина никогда не лежит между двумя противоположными точками зрения, между ними лежит проблема. А обе точки зрения, они всегда истинны. Нет одной истины, всегда существуют две противоположные друг другу истины и каждая из них абсолютно верна по-своему. То, что истина лежит посередине, — это вздор. Между ними — проблема. И как только ты её решаешь, эти две истины примиряются естественным образом (то есть — единство противоположностей). И к этой проблеме сразу возникает контрпроблема, и между ними опять — не истина, а новая проблема» (интервью Борису Юхананову и Алексею Шипенко).

Это высказывание по сути, есть признание того, что в мире нет истины, как принято говорить, «в последней инстанции». Похожая позиция была, например, у Пилата, но она никак не соответствует христианству или, допустим, исламу. Кроме того, идея об истинности двух полярных точек зрения в какой-то степени сопрягается с представлениями об этической равнозначности добра и зла. На вопрос «ты говорил о двух истинах. А свет и тьма — это не две истины?» Башлачёв отвечает: «Да, две истины, пожалуй, конечно» (интервью Б. Юхананову и А. Шипенко).

Второе. В башлачёвском высказывании звучит странная мысль: хорошие виноваты перед плохими за то, что те «вынуждены» быть плохими. Иначе говоря, праведник виноват перед грешником, так как «занял нишу»! Перед нами своеобразный этический дуализм, развивая который, можно прийти к мысли о необходимости зла. Этому воззрению можно подобрать аналогии в восточной философско-религиозной мысли, но Башлачёв, скорее всего, не апеллирует здесь к какому-то прецедентному источнику, опираясь лишь на свои творческие опыты.

Итак, дальневосточный подтекст башлачёвской «основной религии» очевиден при «глубоком погружении», хотя и имплицитен. Я уже доказал, что Имя Имён действительно читается в первую очередь как апелляция к образу Христа (но не к Самому Христу!). Почему же тогда у Имени Имён — буддийский корень? Здесь можно вспомнить такую мистификацию, как «Тибетское Евангелие», согласно которому Иисус якобы обучался духовным премудростям у тибетских лам. Башлачёв, интересовавшийся буддизмом и христианством, мог натолкнуться и на такие сведения.

Конечно, поэтическая система Башлачёва испытала гораздо большее влияние именно со стороны христианства, чем со стороны любого другого религиозного учения. Даже в ранних песнях есть упоминания о церквях, дьячках и т. д. Но здесь религиозный антураж был объектом травестирования, проще говоря — насмешки.

Потом же Башлачёв увлекается Евангелием, заимствуя из этой части Нового Завета чуть ли не весь свой образный строй (особенно важна притча о сеятеле и образ плевел / зёрен). Думаю, поэт ассоциировал себя всё же с Православием, хотя и как будто уходил от этой «соломенной веры». Однако отдельно я не стану обращаться к теме «Башлачёв и христианство», так как это слишком обширный вопрос, которому может быть посвящена добротная монография. Собственно, многое из этой проблематики рассматривается попутно в разных параграфах этой книги.

## 2.6. Башлачёв и язычество

«Основная религия» Башлачёва связана с языком, её С. В. Свиридов справедливо называет «филологической верой», отмечая: «Вера Башлачёва напоминает самые разные интеллектуальные или мистические концепции — от Флоренского и Афонской ереси до хлыстовства, от символизма до авангарда»<sup>22</sup>. И тем не менее в составе Имени Имён нет язычества, хотя внутренняя форма этого слова как раз наиболее близка к «филологической вере».

В этой связи сделаю небольшое отступление, в песне «Имя Имён» присутствуют такие строки: «Вместо икон / станут Страшным судом — по себе — нас судить зеркала. / Имя Имён / вырвет с корнем всё то, что до срока зарыто. / В сито времён / бросит боль да былинку, чтоб истиной к сроку взошла». Здесь есть один нюанс, на который следует обратить внимание: это соотношение Имени Имён и «вырывания с корнем». В контексте башлачёвской логоцентрической веры «вырванное с корнем» читается не с растениеводческой, а в первую очередь с филологической точки зрения. И помимо рассмотренного буддизма корнем человеческих верований можно назвать и язычество. По крайней мере, именно к нему обращается Башлачёв в одном из интервью: «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» (интервью И. Леонову).

А вот второй рецепт поиска истинного искусства: «Если нам не отлили колокол, / Значит, здесь — время колокольчиков». А что это за время? «И в груди — искры электричества. / Шапки в снег — и рваните звонче-ка. / Свистопляс! Славное язычество. / Я люблю время колокольчиков!». Вначале Башлачёв пел «рок-н-ролл — славное язычество». И здесь он, вероятно, апеллировал именно к тому самому язычеству — многобожию. Лишь потом,

<sup>22</sup> Свиридов С. В. Имя Имён. Концепция слова в поэзии А. Башлачёва. С. 62.

после погружения в корнесловные глубины созрело и второе понимание нашего ключевого слова: язычество «осмысливается прежде всего этимологически — как вера в язык», — подчёркивает С. В. Свиридов<sup>23</sup>. То есть «язычник» — тот, кто тонко чувствует и мистически понимает язык (языки).

Однако башлачёвское «язычество» имеет и прямую соотнесённость с древними культами, по крайней мере, в сознании исследователей и рок-поэтов. Так, в первой из найденных мной научных статей о творчестве Башлачёва говорится о том, что поэт писал «языческие песни»: «За песнями Башлачёва закрепились слава „языческих“. И это не случайно: стихия язычества стала их сердцевинной». Далее следует пояснение, что же автор статьи понимает под башлачёвским язычеством: в песнях поэта открывается «целый пласт древней, полузабытой культуры. В них, действительно, „вселилось“ язычество, если понимать под этим — особый психологический настрой на ирреальное, основанный на мифах, предсказаниях, приметах...»<sup>24</sup>.

На задней обложке третьего издания книги Льва Наумова о Башлачёве есть слова Бориса Гребенщикова, которые уместно здесь привести: «„Время колокольчиков“ — это совершенно дикое дыхание из дохристианского мира. Или из нехристианского. Я не знаю, почему Сашка это выражал». То есть и рок-поэты чувствовали в творчестве Башлачёва отнюдь не только христианский, как сейчас модно говорить, «месседж».

Однако размышляя о возвращении к истокам (к язычеству?), Башлачёв говорит о новом витке: «Я призываю вернуться, но по спирали» (интервью Борису Юхананову и Алексею Шипенко). Что под этим подразумевается? Неоязычество? Очень вряд ли.

Справедливости ради отметим, что песня «Время колокольчиков» была написана в 1984 году, интервью с упоминанием о «гениальной язычнице» дано в 1985-м — ещё в период, когда Башлачёв только подступался к оформлению своих

<sup>23</sup> Там же. С. 65.

<sup>24</sup> Фролова Г. В поэтическом мире Александра Башлачёва // Нева. — 1992. — № 2. — С. 255.

религиозно-философских взглядов. У позднего же Башлачёва упоминаний о язычестве нет — ни в песнях, ни в интервью.

Есть и ещё один как бы языческий эпизод в творчестве поэта. Я говорю о следующем фрагменте из «Егоркиной былины»: «Где японский бог с нашей матерью / Повенчались общей папертью». В Японии очень сильны идеи буддизма и синтоизма, поэтому фразу эту условно можно рассмотреть как соединение христианства и восточной религиозной традиции. И всё же «японский бог» это скорее языческое существо. Интересно отметить и то, что оба религиозных начала в цитате из «Егоркиной былины» связаны с ненормативной лексикой. И несмотря на то, что выражения несколько эвфемизированы, их обценный (ругательный) подтекст вполне угадывается. Кстати, обценная «наша мать» — не та ли «гениальная язычница»?

К слову, если мы посмотрим употребление слова «Бог» / «бог» в рукописях Башлачёва, то увидим интересное смешение этих вариантов. Башлачёв пишет и так, и эдак. И всё же при упоминании Бога чаще всего, даже в устойчивых выражениях («дай Бог нам понять...»), используется повышенный регистр. При этом относимые к Богу (с большой буквы) местоимения не имеют повышенного регистра... Есть и божества — с маленькой буквы: так, в «Грибоедовском вальсе» появляются «незнакомые французские боги».

Интересный пример находим в песне «Спроси, звезда», где есть следующие строки:

Меня слышит Бог (,) Никола (-) Лесная Вода.  
Но сабля ручья спит в ножнах из синего льда...

Если «не услышать» взятую в скобки запятую, то окажется, что в песне фигурирует некий «бог Никола — Лесная Вода» или лирического субъекта слышат как «бог Никола», так и «лесная вода»... Ясно одно: если четко не отделить слова «Бог» и «Никола» друг от друга, у слушателя может возникнуть впечатление, что в песне идёт речь о некоем боге, видимо, языческом. Сам Башлачёв не сразу заметил эту двусмысленность: на фонограммах

мая 1985 года<sup>25</sup>, 4 октября 1985<sup>26</sup>, 20 января 1986<sup>27</sup>, 22 января 1986<sup>28</sup> произносится «Бог(,) Никола (-) Лесная Вода». И только в 1988 году<sup>29</sup> певец даёт конкретизирующий вариант: «Меня слышит Бог и Никола-Лесная вода», отделяя союзом одного субъекта от другого.

При таком песенном отношении к Личности единого Творца удивительным оказывается тот факт, что в интервью Башлачёв старательно избегает слова «Бог». Даже называя Его, он использует парафразы типа «Мировая душа». При этом, по воспоминаниям, Башлачёв носил с собой Евангелие, посещал церкви и монастыри, был крестным отцом, даже во время записей своих песен вешал иконы... То есть в жизни и в песнях поэт не стеснялся «божеских» атрибутов, почему же молчал о Боге в нескольких интервью, где он очень много говорит на мистические темы?

## 2.7. Этическая платформа башлачёвского учения

Насколько я смог определить, Башлачёв не просто хотел впитать и освоить весь религиозный опыт человечества, но и пойти дальше — создать что-то новое, невообразимое, невиданное и, самое главное, абсолютное. Весь предыдущий религиозный опыт он расценивал лишь как подготовку к этому абсолюту. Отсюда и такие «конечные» образы, как Время Сбора Камней, Вечный пост (как справедливо отмечал С. В. Свиридов, это нечто посерьёзнее, чем Великий пост), Часовой Всех Вре́мён. Вообще всё это опять же апеллирует к направлению Нью Эйдж, адепты которого как раз и ждут какого-то гигантского

<sup>25</sup> Третья столица.

<sup>26</sup> Концерт у Е. Егорова. Москва, 4 октября 1985.

<sup>27</sup> Запись у А. Агеева («Лихо»). Москва, 20 января 1986.

<sup>28</sup> Концерт в Театре на Таганке. Москва, 22 января 1986.

<sup>29</sup> Концерт у М. Тимашевой. Москва, 29 января 1988.

скачка, всемирного духовного перерождения, которое должно наступить очень скоро.

Так как речь идёт об обновлении всего религиозного опыта, то, можно предположить, что и этическая «подложка» нового учения должна быть более радикальной, чем даже новозаветное учение Христа, которое на фоне других верований кажется (и особенно казалось по время земной жизни Спасителя) необычным, не похожим на всё предыдущее.

Этическая платформа Башлачёва, наверное, наиболее развёрнуто выражена в песне «Тесто»: «Тут дело простое — нет тех, кто не стоит, / Нет тех, кто не стоит любви». Однако Башлачёв задаётся вопросом: «Да как же любить их — таких неумытых, / Да бытом пробитых, да потом пропитых? <...> Тут дело простое...».

Я намеренно не цитирую «рецепт» этой любви ко всем, так как он представляет собой основной текстуальный блок песни. Его можно представить в виде нескольких этапов. Первый — покаяние, страдание, слёзы, всё это позволяет «пролить тёмну тучу» и увидеть небо (или Небо?). Второй шаг: «Пречистой рукою сорвать с неба звёзды / Смолоть их мукою / И тесто для всех замесить». Потом опять идёт черед страданий, только уже доставляемых не водой, а огнём — в печи (как тут не вспомнить два евангельских крещения: первое от пророка Иоанна — водой, второе от Христа — огнём и Святым Духом). Следующий этап: тесто стало «краюхой». Ну и последний — «новоиспечённому» нужно поделиться своим хлебом со всеми. Через всю песню проходит образ «человеческая плоть как хлеб», что явно отсылает к таинству причастия.

Всё сказанное выше вполне укладывается в евангельскую этическую канву. Судя по всему, в песнях Башлачёва мы не отыщем серьёзных расхождений с ней. Другое дело — интервью. Конечно, в них масса этических постулатов, которые вытекают из религиозного опыта человечества (в первую очередь — из христианского). Например: «Надо просто жить. Быть хорошим, добрым человеком, честным по отношению ко всем своим близким, знакомым. Никого не ненавидеть, никого не судить,

не лезть в драку первым, никого не толкать. Это — главное, это очень просто. То есть, по сути дела, несколько заповедей понимать» (здесь и далее в этом параграфе все башлачёвские непепенные цитаты — из интервью Б. Юхананову и А. Шипенко).

Но есть и серьёзные расхождения не только с христианством, но и порой — с традиционными мировыми религиями. В параграфе, посвящённом буддийским аспектам башлачёвского творчества, я уже цитировал высказывание поэта о том, что «хорошие» виноваты перед плохими за то, что «заняли нишу». Здесь Башлачёв, как мне кажется, пытается пойти ещё дальше Христа в своём понимании любви и, забирая слишком вбок, «проворачивается», договаривается чуть ли не до необходимости существования зла в мире. Такая позиция понятна: все достойны любви, даже самые плохие, ведь и они когда-нибудь станут хорошими. Зачем христианством «придуманы» вечные муки? Пусть все спасутся...

Немного странным кажется представление Башлачёва о любви: «ненависть — это оскорблённая любовь»; «Любовь — она может быть сколь угодно грубой, сколь угодно ненавистью, жесточайшей может быть ненавистью, но это не будет жестокостью. Жестокость возникает только тогда, когда нет выхода», «И даже тех, кого я ненавижу, я всё равно люблю». Последняя фраза может быть соотнесена с известным евангельским императивом: «Любите врагов своих». Но перед нами не равнозначные формулы. По христианскому учению, дозволено, пожалуй, ненавидеть только грех. При этом вполне в духе христианского учения звучат слова: «Я считаю, что если что-то осуждать, то, в первую очередь — себя». То есть плохих осуждать тоже не следует, но видимо не по причинам собственного смирения, а потому, что злые тоже выполняют важную миссию: уравнивают «гармонию» добра и зла.

Кроме того, в том же интервью поэт отмечает: «Одной любовью совершенно невозможно жить». Он уточняет, что помимо любви в человеке должен быть «замес» (вероятно, индивидуальность). Это тоже такое «скользкое» высказывание, потому что некоторые религиозные учения как раз и призывают жить

исключительно любовью — в её онтологическом, мистическом, агапическом понимании.

Концепция времени «когда все станут добрыми» (см. апокалипсический параграф) развивается во фрагменте: «Ты обязан делать так, чтобы поняли твою любовь. Ты должен заразить своей любовью людей. Ты должен дать понять плохим людям, что они тоже хорошие, только ещё не знают об этом». Все — добрые и когда все это поймут и будет то конечное время, которое Башлачёв назвал «страшным». При этом: «Самая страшная потеря — это потеря любви: к миру, к себе, к людям, к жизни».

Складывается впечатление, что Башлачёв отрицает наличие падших духов, вероятно, считая их лишь персонификацией отрицательных человеческих качеств — в потустороннем мире есть только Бог (и души людей): «Никто тебя не накажет больше, чем ты сам. Вся тёмная сила — сзади... Какая тёмная сила?! Тёмных сил вообще нет! Всё — в тебе!».

Похожую концепцию можно увидеть в песне «Мельница», хотя там она достаточно завуалирована. Понятно, что все основные мировые религии считают духов злобы (наделённых личностным началом существ) реальными. Правда, есть течения религиозно-философского толка, которые считают, что нет потусторонних существ — ангелов, бесов и т.д. К таким учениям следует отнести, например, воззрения саддукеев.

Требуется пояснение и фраза: «Вся тёмная сила — сзади». Башлачёв считал жизнь — вечным движением из тьмы к свету, причём «граница проходит прямо по твоим ногам» (то есть тьма не есть нечисть?). Он говорит, что человек отбрасывает тень назад, поэтому «главное — не оборачиваться». «Любой отрезок пути, каким бы светлым он тебе ни казался, раз ты его прошёл, он автоматически превращается в тёмный». Каждый удар в спину назван «ударом судьбы» и его «важно понять».

То есть в человеке есть источник «доброй информации» — душа, а есть «злой источник» — пороки. Причём душа, по Башлачёву, глубинный, всезнающий резервуар добрых знаний, к которым надо подключиться. О том, что мудрость — дар от Бога, речи не идёт: «Я пытаюсь, слушая свою душу, не глушить её».

и петь так, как поётся, не придумывать ничего»; «В принципе каждый из нас изначально знает эту истину. Эту истину знает душа. Она пытается сообщить её тебе каждый день с утра до вечера. А ты её должен слушать. Если будешь слушать, она тебе всё скажет, всё подскажет, всё даст. Даст тебе все силы любовью. Твоей же любовью»; «В тебе есть всё!»; «потому что это трагедия, если ты вовремя не услышишь свою душу. Главное — услышать её и понять, что она тебе советует. И быть честным перед ней».

То есть и отчёт человек даёт самому себе. Отсюда и фраза: «Станут Страшным судом по себе нас судить зеркала». Традиционное представление о Боге — праведном Судье (иудаизм, христианство, ислам) заменяется концепцией суда над собой. Не поэтому ли: «Храни нас, Господи, покуда не грянул гром»? Бог — хранитель (коль в ангелов Башлачёв, вероятно, не верит), а судья — ты сам себе: «Всякий знает срок — / Всяк себе Балда». Здесь тоже как бы более радикальная версия религиозного опыта: особая теодицея, в которой Бог уже не Судья, а Хранитель.

Интересен тезис о неосознанной вере, который, как мне кажется, расходится с христианским вероучением: «Не важно, понимаешь ты то, что ты исповедуешь, ведаешь то, что исповедуешь, или не ведаешь, но всё равно исповедуешь», — говорит Башлачёв. Если человек не осознает, какая сила движет его действиями и высказываниями, когда он учителствует, выдвигает некие пророческие и вероучительные тезисы, то порой это можно назвать словами «прелесть», «одержимость» и т. п. Может быть, Башлачёв говорит о бессвязных озарениях духовидца? Но в любом случае фраза кажется догматически «размытой».

Ещё одно высказывание, которое, вероятно, расходится с позицией большинства мировых религий: «Человек не расплачивается ни за что совершенно! Не бывает, чтобы человек получил что-то в дар, а потом ему приходится за это рассчитываться, отрабатывать! Ничего подобного! То, что человек получил, — это уже заработано. Человек ничего не получает авансом, в долг!». Здесь в первую очередь обращает на себя внимание фраза: «Не бывает, чтобы человек получил что-то в дар». Обычно считается

наоборот: человек (да и всё человечество) в неоплатном долгу перед Богом, это Он — Податель благ, которые посылаются и злым, и добрым... То есть, как правило, не заслужено — по милости.

И в песнях (см. «В чистом поле — дожди...»), и в интервью звучит мысль о том, что текст жизни творческого человека должен быть равен художественному тексту. Слово и дело — одно, песня и жизнь — одно: «Я бы сказал, что нельзя петь одно, а жить по-другому. Песню надо жить, её нельзя просто петь, её нужно обязательно прожить». Возможно, такая почти по-маяковски понятая позиция по отношению к творчеству развилась у Башлачёва в некое мессианство: он хотел не только писать песни, но и преобразовывать мир. Выходил Башлачёв на это поприще уверенным в своих силах, можно даже сказать — самоуверенным (диалог с Юханановым):

«БЮ: А была ли или может ли быть в твоей жизни история, когда свет померкнет?

АБ: Нет, такого не может быть! ещё раз говорю: это только от меня зависит.

БЮ: Ты уверен в том, что ты его удержишь?

АБ: Конечно! Я, естественно, его удержу в своих руках! Потому что я только этим и занимаюсь, и все мои песни, все мои поступки направлены только на то, чтобы удерживать его!».

Увы, пройдёт год-два и от этой уверенности ни останется и тени: Башлачёв «упустит свет»... Наступит период страданий, которые, вероятно, не станут очистительными (катарсическими), а погрузят поэта в пучину депрессии. При этом Башлачёв говорит: «Всё только через страдание. Когда душа болит, значит, она работает. „Объясни — я люблю оттого, что болит, или это болит, оттого, что люблю“ — у меня есть такая песня. Невозможно объяснить, потому что это одно и то же». Увы, боль, которая пришла к Башлачёву в конце жизни, вероятно, не имела никакого отношения к любви...

Почему так получилось? Некоторые исследователи считают, что Башлачёв «не потянул» того высокого мессианства, которое принял на себя. Возможно, причина иная: само учение

было нежизнеспособным. Красивое на первый взгляд, снабжённое эффектными афоризмами и нарочитым гуманизмом, в своём ядре оно имеет, как мне кажется, серьёзные противоречия. Конечно, система взглядов могла эволюционировать, трудно сказать, какие воззрения были бы свойственны Башлачёву, проживи он ещё лет десять. Думаю, всё могло бы кончиться иначе, и трагическая развязка, как мне представляется, не была предопределена. Кстати, и Башлачёв не был фаталистом: «Если говорить о программе... Запрограммировано или нет? Детерминировано или нет? Нет, конечно».

Итак, этические воззрения Башлачёва можно назвать довольно специфическими. Нет смысла выстраивать их в целостную и иерархизированную систему, ибо этого не сделал и сам автор. Но в принципе развивая брошенные «на ходу» башлачёвские тезисы, можно было бы создать самобытную этико-философскую платформу религиозного типа. Правда, самобытность и «изобретённость» в данном случае есть скорее недостаток этого учения. Ведь традиционные мировые религии считают главным источником знаний — божественное откровение, непосредственно данное избранным людям. А не то «знание», которое «знает душа».

## 2.8. Мистика и пророчества

Все эти размышления на темы этики, религии, философии и т.д. были бы не так интересны, если бы поэт не воспринимался многими людьми, знавшими его, в качестве некоего пророка-духовидца. По воспоминаниям, Башлачёв «мессианского периода» обладал удивительной внутренней энергетикой, сильнейшей харизмой.

Наверняка на формирование башлачёвского мировоззрения и его религиозно-философской платформы повлияли некоторые события, которые прочитывались Башлачёвым и окружающими его людьми как мистические. Вот что вспоминает,

например, основатель группы «Алиса» Святослав Задерий: «Башлачёв сочинил вещь, которая совершенно классически является... колдовской... <речь идёт о «Егоркиной былине» — В.Г.>. Он говорил, что в Сибири (не знаю, какой это был город) актёры местного театра решили устроить ему концерт ночью. Там стояло чучело козла, и когда он играл „Егора Ермолаича“, оно неожиданно у всех на глазах поскакало. Я, говорит, сам бы никогда не поверил, если бы не увидел это собственными глазами — козёл поскакал! Надо песню эту слышать — для того, чтобы это понять»<sup>30</sup>.

Не важно — правда это, аберрация памяти или сознания (допустим, галлюцинация), важно — что этот случай гармонично вписан в башлачёвский биографический миф. Башлачёв — проводник потусторонних энергий — это общее место многих воспоминаний: «Словами этого действительно не выразишь... впечатление было абсолютно ошеломляющим, сродни прикосновению к чему-то магическому, запредельному» (Артём Троицкий)<sup>31</sup>; «Я говорю совершенно честно, что никогда больше, притом, что я профессиональный искусствовед и театровед... я видела великие театры... но никогда больше ничто не производило на меня такого впечатления» (Марина Тимашева)<sup>32</sup>.

Интересен ещё один случай, который зафиксирован в нескольких воспоминаниях. Речь идёт о том, что Башлачёв 26 апреля 1986 года, в день взрыва Чернобыльской АЭС, услышал трубный звук — «звук архангеловых труб» (воспоминания Марины Тимашевой)<sup>33</sup>. А вот как об этом вспоминает московский журналист Марина Матвеева: «Саша был дико грустный. <...> И кто-то сказал: „А вы знаете, что произошёл чернобыльский взрыв?“ Он сказал: „Я так и знал“. Когда он сидел, а на Николиной горе есть место, которое немножечко нависало над рекой, как излучина,

<sup>30</sup> Задерий С. О СашБаше, Кинчеве, себе, жизни // Рок-хип-журнал «Забриски Rider». — 1997. — № 5. — С. 104.

<sup>31</sup> [http://books.vremya.ru/books/poetry/poet\\_lib/123-bashlachev.html](http://books.vremya.ru/books/poetry/poet_lib/123-bashlachev.html)

<sup>32</sup> <http://bashlachev.spb.ru/talks/Timashева.html>

<sup>33</sup> Наумов Л. Александр Башлачёв: человек поющий. С. 362.

но только высоко, вот он сидел на этой излучине и услышал <...> трубный звук...»<sup>34</sup>.

Напомню, что пронизанные эсхатологическими чаяниями песни написаны в январе-феврале («Имя Имён») и марте («Вечный пост») 1986 года — то есть накануне Чернобыля. Если уж совсем погружаться в эсхатологическую мистику, то чернобыльщик — это полынь, как тут не вспомнить апокалипсическую звезду Полынь из Откровения Иоанна Богослова: «Третий ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая подобно светильнику, и пала на третью часть рек и на источники вод. Имя сей звезде „полынь“; и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки». (Откр. 8:10–11). Чем не описание радиационного загрязнения? Но так как библейские пророчества часто имеют двойную интерпретацию: скажем так, историческую и онтологическую, то Чернобыльская катастрофа действительно могла стать «Малой Полынью», которую и «услышал» Башлачёв в звуке архангеловых труб...

Мистикой овевана и смерть поэта. До сих пор не ясно, что это было: самоубийство или трагическая случайность? К сожалению, некая «печать обречённости» стала общим местом в воспоминаниях о Башлачёве. «Одной пятерни хватает для перечисления статей, в которых речь идёт о реальном, непридуманном поэте. Во всех же остальных случаях авторы создают миф», — сказал ещё в 1994 году Георгий Рамазашвили в статье «Шпионы в доме любви». В этой же статье он приводит ряд высказываний башлачёвских «биографов», касающихся «неминувшего трагического удела» Башлачёва, вот, например, одно из характерных «воспоминаний»: «„Я — поэт“, — сказал он и улыбнулся: мол, понимай это скорее. И я понял, что это значило: „Я знаю, что погибну“»<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Там же. С. 362.

<sup>35</sup> Рамазашвили Г. Шпионы в доме любви // Pinoller. — М., 1994. — № 0. — С. 38–43.

Как отмечал Ю. В. Доманский в своей работе «„Тексты смерти“ русского рока»<sup>36</sup>: прижизненное «угадывание» собственной смерти стало общим местом в башлачёвском посмертном мифе. Многие исследователи заостряли своё внимание на «страшных» пророчествах Башлачёва. Действительно, некоторые строки поэта поразительным образом сбылись: «А когда я спокойно усну, / тихо тронется весь лёд в этом мире / и прыщавый студент-месяц Март / трахнет бедную старуху-Зиму» (поэт погиб во второй половине февраля); «Я знаю, зима — в роли моей вдовы»; «Как в снежном поле душа гуляет» (гибель Ванюши — тоже, как видим, зимнее событие), «Трудно ямы долбить. / Мерзлостём коловорот не берёт» (по воспоминаниям, людям, рывшим для поэта могилу, пришлось с трудом прорубаться сквозь смёрзшийся грунт).

Есть похожие на пророчества строки и в ранних текстах:

Ты сознавал свой будущий удел.  
И избранность среди различных прочих.  
Они казались до смешного проще,  
И ты великодушного их жалел.  
(«Ты поутру взглянул в своё окно»)

Но в подобных соотнесениях нужно быть предельно осторожным. Например, башлачёвские «полётные образы» исследователями трактуется в контексте «провидения» грядущей гибели. Но из-за этой трактовки, ставшей «очевидной» после смерти поэта, к сожалению, часто не замечается первоначальный смысл строк. А ведь полёт у Башлачёва в первую очередь соотносится с вдохновением. Здесь мы видим, как красивый посмертный миф «нивелирует» все остальные смыслы метафоры.

Поясню это подробнее: для Башлачёва душа — это нечто летучее, как, впрочем, и песня: «Давай я стану помелом, / Садись — лети!» («Когда мы вместе»). Жизнь поэта — это тоже песня:

<sup>36</sup> Доманский Ю. В. Поэт // «Тексты смерти» русского рока. Пособие к спецсеминару / Доманский Ю. В. — Тверь, 2000. — С. 8–40.

«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». Процесс творчества у Башлачёва неразрывно связан с войной и с полётом (отсюда и образ «лётчика»): «мы пасынки птиц» («От винта»). «Башлачёву присуще орнитоморфное её <души — В.Г.> изображение — „Улететь бы куда белой цаплей“, „Нам нужно лететь“, „Хотелось полететь — приходится ползти“»<sup>37</sup>. Да и песня, как мы отмечали, для Башлачёва нечто летучее: «Песне подвязал оборванные крылья» («Случай в Сибири»). Другой пример («В чистом поле — дожди...»):

Можно песенку прожить иначе,  
Можно крылышки оборвать,  
Только вырастет новый мальчик  
За меня, гада, воевать.

Мотив полёта для Башлачёва в первую очередь связан с творчеством и душой, и лишь, в-третьих, косвенно, — со смертью. Ведь со смертью связано творчество как погружение в инобытие. 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 «полётные» фразы Башлачёва: «мотив полёта выступает у Башлачёва метафорой смерти»<sup>38</sup>. Но ведь тогда в песнях «От винта» («Ну что ты? Смелей, нам нужно лететь») и «Сядем рядом» («Ну чего ты ждёшь, лети ещё, ещё») можно усмотреть прямой призыв к суициду. Что мне кажется абсурдом — такая трактовка вызвана посмертным башлачёвским биографическим мифом.

<sup>37</sup> Граньков А.Л. Пространство бытия и мотив ухода в архаической культуре и поэзии конца XX в. (на примере творчества Джима Моррисона и Александра Башлачёва) // Вербал. культура финно-угор. народов в европейском контексте : Зональный. симп., Ижевск, 2000. <http://docplayer.ru/amp/31911073-Prostranstvo-inobytiya-i-motiv-uhoda-v-arhaicheskoy-kulture-i-poezii-konca-hh-veka-na-primere-tvorchestva-dzhima-morrisona-i-aleksandra-bashlachyova.html>

<sup>38</sup> Логачева Т.Е. Рок-поэзия А. Башлачёва и Ю. Шевчука — новая глава Петербургского текста русской литературы // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 1998. — С. 63.

Итак, башлачёвское творчество и его этическая подложка, в частности, явно ориентированы на аксиомы, выработанные основными мировыми религиями. Добро, любовь, сочувствие, смирение, самопожертвование — важнейшие этические категории поэтики Башлачёва. Однако попытка построить самую добрую и гуманную веру (достичь чего-то абсолютного), предпринятая в интервью, привела к ряду сложных противоречий, которые сделали, на мой взгляд, башлачёвское этическое учение несколько хаотичным, «разобранным». Впрочем, поэт ничего не говорил о том, что он хочет создать какую-то там религию, что он сам — некий пророк или мессия и т. д. Скорее, всё это излагается в форме исповеди — личного откровения, без отчётливых попыток как-то систематизировать эти художественно-философские прозрения.

### 3. Башлачёвская картина мира: пространство и время

#### 3.1. Пространственные объекты и переходы между пространствами в башлачёвской мифопоэтической картине

В пространственной системе мифопоэтики Башлачёва присутствуют места (локусы) как профанного, так и сакрального характера. Причём главным сакральным, священным местом становится природа: река, лес, поле. Эти три объекта так или иначе соотносятся со смертью, границей между мирами. Главным путём в сакральную потусторонность у Башлачёва является река. Но река не простая — это поток огня или крови. Вспомним песню «Посошок»:

Но гляди — на груди повело полынью.  
Расцарапав края, бьётся в ране ладья.

И запел алый ключ. Закипел, забурился.  
Завертело ладью на весёлом ручье.  
А я ещё посолил. Рюмкой водки долил.  
Размешал и поплыл в преисподнем белье.

Иными словами, горячее сердце протаивает грудь лирического субъекта, образуя полынью. Вытекающая из него 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 Башлачёва, 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 мёртвых (некий аналог мифической Смородины):

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

Путь в смерть это река, вдоль которой растёт лес и горят огни. Проиллюстрирую эту мысль цитатами. «Егоркина былина»: «Как горят *костры* у Шексны-*реки*»; «Ванюша»: «Как ходил Ванюша вдоль синей *речки*», «Не видя, *звёзды* горят, *костры* ли... пройдёт вдоль *речки*, / да тёмным *лесом* поковыляет»; «Посошок»: «Перевязан в венки мелкий *лес* вдоль *реки*... у последней заставы мелькнут *огоньки*».

Вначале у поэта появляются мотивы, в которых мифологическая подоплёка не была выражена ярко: это реки Шексна / Фонтанка («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 inferнальность. Ну и предельно мифологизированной становится безымянная река из композиций «Пляши в огне», «Посошок», а также «Ванюша».

Другим сакральным природным локусом в поэтической системе Башлачёва становится лес, «где поляны... святы», да и Россия для поэта — это «седая лесная страна». Не будем забывать и об уже цитировавшихся песнях «Ванюша» и «Посошок», где лес растёт по берегам мифической реки. Лес этот состоит из деревьев, которые у Башлачёва могут быть даже включены в параллелизм, то есть оказываются своеобразными «собеседниками» лирического героя. В творчестве рок-поэта встречаются упоминания о: берёзе, осине, клёне, 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 дерева. Как раз на

примере «Вишни» С. В. Свиридов рассматривает приёмы башлачёвской мифологизации дерева<sup>1</sup>.

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

Помимо священных природных локусов, в поэтическом пространстве Башлачёва присутствует ряд профанных мест, преимущественно созданных человеком. И главное из них — город: «города цветут синяками» («Некому берёзу заломати»), «а над городом — туман. Худое времечко», «Этот город с кровоточащими жабрами / надо бы переплыть» («Ржавая вода»). Особенно интересна последняя цитата, где город предстаёт неким профанным водоёмом (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»<sup>2</sup>. Город у Башлачёва становится низшей inferнальной точкой мира. Этот тезис подтверждается текстом песни «Абсолютный вахтёр», 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

<sup>1</sup> Свиридов С. В. Магия языка. Поэзия А. Башлачёва. 1986 год. С. 65.

<sup>2</sup> Топоров В. Н. Рыбы // Мифы народов мира : Энцикл. — М., 1980. — Т. 2. — С. 391.

образа города как наднационального символа, лишённого конкретного „наполнения“, представляется возможным предположить, что именно Северная Пальмира, в прошлом — военная столица империи, является местопребыванием Абсолютного Вахтёра»<sup>3</sup>. И действительно, такая трактовка себя вполне оправдывает, да и вообще петербургский текст (сверхтекст) занимает особое место в творчестве Башлачёва. 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 Башлачёва. Причём город на Неве не являлся для поэта локусом, ярко противопоставленным другим городам (хотя уникальность Петербурга для Башлачёва очевидна). 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, мёртвый, искалеченный, святой: „Но память рвётся в бой и крутится как счётчик, 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)», — указывает Д. Н. Соколов<sup>4</sup>.

Т. Е. Логачева также говорит о башлачёвском мифологизированном Петербурге: «„Петербургская свадьба“ А. Башлачёва несёт в своём названии „жанроопределяющий признак“ (Топоров) и посвящена созданию монументальной картины Города, картины, где совмещаются временные планы, сближаются

<sup>3</sup> Логачева Т. Е. Рок-поэзия А. Башлачёва и Ю. Шевчука. С. 64.

<sup>4</sup> Соколов Д. Н. Творческий и жизненный путь Александра Башлачёва — к проблеме взаимодействия личности и массовой культуры [Электронный ресурс]. — Пермь : Перм. ун-т, 1999. — URL: <http://bashlachev.spb.ru/archive/pubs/poetics/Sokolov%20-%20Put.pdf> (дата обращения: 13.08.2018).

история и современность. Специфика построения этого образа носит мифопоэтический характер»<sup>5</sup>.

Город у поэта 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 незащищённостью, неуверенностью, падшестью, в известном смысле — богооставленностью и, наконец, с трудом — страданием»<sup>6</sup>.

Такая богооставленность занимает важное место и в мировоззрении Башлачёва. Вера становится «соломенной» из-за утраты людьми связи с корнями древней духовности. Так в поэзии Башлачёва появляется ещё один город — Вавилон. О нём не говорится напрямую, однако его наличие в башлачёвском тексте очевидно. Я уже говорил об этом, однако напомним: в песне «Имя Имён» есть такие строки: «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 Имён» упоминанием всё той же башни: «Всей гурьбою на башню!». Образ Вавилона притягивает эсхатологические ассоциации: «Вавилон был осуждён 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 нём человека с богом (Вавилон как „Врата бога“ — Bab-ili), не оправдал себя и навсегда погиб»<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Логачева Т.Е. Рок-поэзия А. Башлачёва и Ю. Шевчука. С. 59.

<sup>6</sup> Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. — М., 1987. — С. 121.

<sup>7</sup> Там же. С. 123.

В профанном городе, изображаемом Башлачёвым, присутствует некоторое число мелких локусов, как правило, это здания: «В новостройках — ящиках стеклотары / Задыхаемся от угара» («Дым коромыслом»). У Башлачёва практически нет строений и сооружений сакрального характера, даже сущность храма «по-высоцки» инвертирована («перевёрнута»): «На рассвете храм разлетится в хлам», «колокольчик был выше храма».

Какие же строения появляются у Башлачёва? 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 Вахтёр»; это и «калечные дворцы» Петербурга; и «казарма проблем» из песни «От винта!»; и как будто вавилонская — башня из «Имени Имён»; это и трактир, где до смерти пьёт Ванюша; и замок-сортир, символизирующий Россию; и белые палаты, продуваемые вьюгой («Лихо»); и «Палата № 6». Другие городские локусы также негативны: «Да только кольцами года завиваются / В водоворотах пустых площадей» («Ржавая вода»).

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»<sup>8</sup>. Однако у Башлачёва эта мифологема тоже инвертируется, и вообще в рок-поэзии часто встречается «полное развенчание классического образа дома»<sup>9</sup>.

Башлачёв рассматривал дом как нечто бессакральное и враждебное: «А мне до боли хочется в разведку, / уйти и не вернуться

<sup>8</sup> *Топорков А.Л.* Дом // Славянская мифология : Энцикл. — М., 1995. — С. 168.

<sup>9</sup> *Шинкаренкова М.Б.* Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии : дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2005. — С. 175.

в эту клетку» («Подвиг разведчика»). Или другая цитата из песни «Некому берёзу заломати»:

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

Да и Грибоедов Степан совершает самоубийство именно дома.

Ещё одним знаковым мифологическим локусом для Башлачёва становится окно (происходит «сужение»: город — дом — окно (дверь)). Нужно отметить, что переходными точками между реальностями, своеобразными телепортами в поэзии рока часто являются двери (вероятно, тут срабатывает популярность группы «The Doors»). Но вот у Башлачёва подобным магическим локусом чаще всего является окно. Причём такое инфернальное окно сопряжено с мотивом колодца. Сравним цитаты: «ледяные чёрные дыры — / окна параллельного мира» («Некому берёзу заломати») и «учимся пить, но в колодцах замёрзла вода, / чёрные, чёрные дыры — из них не напиться» («Чёрные 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 семьей «прямой угол», «правильная геометрическая фигура» (плакат, квадрат, окно) существуют в хаосе, зыбком и неустойчивом.

Выход в окно как побег в другую реальность (в пространство вдохновения, света и т. п.) мы видим в стихотворении «Сядем рядом»: «Глянь в окно, да вот оно рассыпано твоё зерно» и дальше:

Ну, чего ты ждёшь? Иди смелей, лети ещё, ещё...  
Что, высоко?  
Ближе, ближе.  
Вот ещё теплее... Ты чувствуешь, как горячо!

Другой пример, где мотив окна также сопряжён с мотивом полёта:

А пока вода-вода кап-кап-каплею  
Лупит дробью в моё *стекло*.  
*Улететь* бы куда белой цаплею!  
Обожжено крыло.  
(«Ржавая вода»).

Как видим, космос, сакральный мир творчества обретается во время выхода из домашнего (городского) пространства.

Реже телепортом становится дверь. Например, именно через дверь проникает в посюсторонний мир Снежна Бабушка из «Егоркиной былины»: «Заскрипели вдруг петли ржавые». Локусы у Башлачёва не пересекаются: пространственные уровни дискретны и уникальны. То есть у Башлачёва поэтическое пространство во многом выстроено по законам пространства мифологического. Да и вообще рассматривая поэтическую вселенную Башлачёва, можно удивиться тому, насколько скрупулёзно поэт воссоздаёт мифологическую её структуру. Не думаю, что это была рациональная задача, решённая Башлачёвым рефлексивно, то есть намеренно. Нет, скорее вся эта древность выплыла откуда-то из «архетипической подкорки», из культурной памяти.

### 3.2. Кольцевое время и концепция реинкарнации

Цикличность в мифопоэтике Башлачёва выявляется при анализе мотива времени, который у певца связан с водой, но не с рекой, о которой сказано было выше. То, что время в стихах

поэта — субстанция циклическая и «водная», ярче всего иллюстрируют строки из песни «Ржавая вода»:

Да только кольцами года завиваются  
В водоворотх пустых площадей.

Сразу три «круговращательных слова» в мироконтексте!

Время циклично у Башлачёва 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». Как минимум типологически буддийский круговорот сансары и башлачёвское мифопоэтическое время совпадают (хотя не обязательно, что второе мотивировано первым).

Я уже говорил об идеях реинкарнации у Башлачёва, приведу в этой связи ещё несколько примеров, которые могут быть истолкованы и как знаки циклического времени: «Да я не доживу, / но я увижу время, / когда эти песни станут не нужны» («Как ветра осенние»), «Ведь если сторим, 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 её уже переживал? Что это, вечное возвращение? Или истина во всей её полноте открыта только до рождения (и, вероятно, после смерти)?

Несколько интересных цитат находим в песне «На жизнь поэтов»: «Снова выводят к кольцу» (снова, кольцо); «Не жалко распять, для того, чтоб *вернуться* к Пилату»; поэты проходят «*семь кругов* беспокойного лада», эти же круги лада в виде водных кругов «пойдут ... над прекрасной, шальной головой».

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 всё утопил.

Значит, *снова* пойдём,  
Перекурим, споём и приступим.

Перекур для Башлачёва — это, видимо, жизнь, пауза между «хождениями по воде». А хождение по воде это не только намёк на известный сюжет, связанный с чудесными способностями Христа, но и, возможно, метафора посмертного состояния. Хождение по воде, кстати, связано у Башлачёва с хождением по воздуху:

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 пойдём» (по воде) может быть указанием на то, что смерть повторяется неоднократно. Кольцо, колесо, змея, ухватившая свой хвост — сквозные мифологические образы кругового времени. Из них для маркирования хронологических величин Башлачёв чаще всего использует мотив кольца (круга).

Да и один из важнейших для Башлачёва символов — «колокольчик» также этимологически отсылает 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, изречённый звук, „голос“ и т. п.). Изначальный смысл его, в соответствии с происхождением слова, может быть определён как „звук из круга“, „круговой“»<sup>10</sup>.

Время — круговая субстанция также у позднего Башлачёва, а цикличность времени подразумевает неразрывную связь времён: «А с одной руки ест солёный гриб. / А с другой

<sup>10</sup> Кошелев В.А. «Время колокольчиков»: литературная история символа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 2000. — Вып. 3. — С. 155.

руки — маринованный»<sup>11</sup> («Егоркина былина»). Прошлое для Башлачёва так же живо, как и настоящее. В мифопоэтической вселенной поэта Владимир Красное Солнышко («Имя Имён») и Терешкова («Егоркина былина») комфортно сосуществуют в одной мифической реальности, внутри единого временного круговорота: «Значение мифа состоит в том, что... события, имевшие место в определённый момент времени, существуют вне времени»<sup>12</sup>. Но история у Башлачёва всё 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»).

Есть ли у этого глобального «временворота» точка разрыва, самый важный момент истории (событие событий), выводящий за пределы круга (или на новый виток)? Судя по всему, глобальный вселенский цикл завершает Время Сбора Камней, Страшный Зуд, Скучный день... о чём я уже говорил выше (см. параграф о Конце света).

В завершение отмечу, что для Башлачёва время это ещё и дождь:

А время дождём пластануло по доскам стропил.  
 Время течёт, 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 всё утопил.  
 Значит, снова пойдём.  
 Перекурим, споём и приступим.  
 («Перекур»).

<sup>11</sup> То есть соление — древний способ заготовки, а маринование — современный. Вероятно, Башлачёв именно по этому признаку (древнее — современное) и противопоставил две лексемы.

<sup>12</sup> *Леви-Строс* К. Структура мифов // Структурная антропология / К. Леви-Строс. — М., 2001. — С. 217.

Как видим из представленного отрывка, из дождя время превращается в некий водоём, по глади которого будет гулять лирический субъект и другие, такие, как он.

Таким образом, концепция времени у Башлачёва, видимо, не христианская, а греко-римская: «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»<sup>13</sup>.

### 3.3. Потаённый метасюжет — основа башлачёвского пространственно-временного континуума

У башлачёвского пространственно-временного континуума есть свой устойчивый, сквозной сюжет, который организует матричную структуру всей поэтической вселенной Башлачёва на временном уровне. Многие песни поэта имеют, помимо основного, глубинный метасюжет, который выявляется при анализе хронологических отношений в тексте (под термином «метасюжет» я буду понимать особую мотивную (событийную) конструкцию, сквозную для многих произведений Башлачёва; это своеобразная временная матрица, которая как бы управляет сюжетом).

Метасюжет выявляется, во-первых, при рассмотрении собственно сюжетных произведений, таких как: «Мельница», «Грибоедовский вальс», «Егоркина былина», «Ванюша», «Похороны шута». Во-вторых, такие песни Башлачёва, как «Зимняя сказка», «Когда мы вдвоём», «Вечный пост», «Имя Имён», «Верка, Надька,

<sup>13</sup> Ольсен Г. О циклической и линейной концепциях времени в трактовке античной и раннесредневековой истории // Цивилизации. — М., 1993. — Вып. 2. — С. 198.

Любка» (которые в родовом отношении более «лиричны»), также обладают метасюжетом. Иными словами, сюжетно-временная матрица многих башлачёвских песен (особенно поздних) идентична! И это не зависит от того, есть ли в песне собственно сюжет (последовательность вытекающих друг из друга событий), или же песня «сугубо лирична».

Каков же этот, во всех отношениях мифический метасюжет? 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 другие песни:

Если ветреной ночью я снова сорвусь с ума,  
Побегу по бумаге я.  
(«Когда мы вдвоём»).

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»).

Проплывёт луна в чёрном масле,  
В зимних сумерках...  
(«Егоркина былина»).

Как весь вечер дождалося Ивана  
У трактира красно солнце.  
(«Ванюша»).

Я пойду посмотреть, как твоя вдова...  
Уронила кружево до зари».   
(«Вечный пост»).

Век да не вечер,  
Хотя лихом в омут глядит битый век на мечях.  
(«Имя Имён»).

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 мною тезис<sup>14</sup>. Условно-сюжетная канва выходит к своей кульминации в конце каждой из этих песен, неся какой-нибудь катаклизм. Причём этот катаклизм происходит именно утром. В песне «Когда мы вдвоём» последний куплет просто «пронизан» намёками на смерть (уход), замыкающимися 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 поймёшь всё сама.

В последней строке утро выглядит именно как посмертное состояние, несущее высшее знание.

В песне «Мельница» «перемалывание» лирического субъекта завершается утром: «На щеках роса рассветная».

Роса как мотив, ассоциативно отсылающий нас к мотиву утра, появляется и в конце песни «Имя Имён»: «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 чём я уже говорил).

<sup>14</sup> Результаты этого исследования даны в схеме 2, в приложении к моей книге: Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачёва. С. 280–291.

В песне «Грибоедовский вальс» Степан Грибоедов «глушит самогон до утра», а потом вешается.

В произведении «Ванюша» утро также несёт смерть: «С утра обида, / И кашель с кровью, / И панихида / У изголовья».

Песня «Вечный пост» завершается апокалиптическим утренним Громом (заря, думаю, именно утренняя, раз быка ведут на водопой, в противном случае его бы уводили с водопоя):

Господи, смотри! Видишь? *На заре*  
Дочь твоя ведёт 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 заклятия (умойся в крови).

Апокалиптична 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“»; шут выбирает добровольный уход именно утром.

Из всех этих примеров можно заключить, что для Башлачёва в самом общем плане с мотивом ночи сопряжена жизнь, а с мотивом утра — смерть. А какова эта соотнесённость в общемифологических текстах? Приведём некоторые цитаты: «Одним из воплощений... классификационной функции пути следует считать очень широко распространённую мифологему о пути Солнца или соответствующего солнечного божества (его коней, колесницы, лады 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»<sup>15</sup>.

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 божествами, так или иначе соотносимыми с Солнцем. В других традициях мотив пути также связывается с солярными божествами...»<sup>16</sup>.

Итак, в мифологии день (утро) сопряжён с мотивом жизни и пути, а ночь (вечер) — смерти и покоя, «статики». У Башлачёва эти соотношения инвертированы: утро равно смерти, ночь — жизни, да и понятие «путь» сопряжено не с традиционным путём солнца (а значит — с днём), а наоборот — с ночью. Причём в центре этого движения оказывается именно лирический субъект. Движение начинается ночью, а к утру оно прекращается. Это второй аспект башлачёвской инверсии на уровне мифологема. Для доказательства неразрывной связи двух мотивов — ночи и пути — приведу несколько примеров:

Там, где *ночь* разотрёт тревога,  
Там, где станет неумогу,  
Вот туда тебе и *дорога*,  
*Наверстаешь* свою версту.  
(«В чистом поле — дожди...»)

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

<sup>15</sup> Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. Сб. науч. работ. — М., 1983. — С. 264.

<sup>16</sup> Там же. С. 265.

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

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

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

И двадцать два квадратных метра  
*Объедем* за *ночь* с ветерком.  
(«Мы льём своё большое семя...»)

Понятие «ночь» в общекультурном контексте обладает, как правило, негативными ассоциациями, а «утро» — позитивными (ночь — хаос, утро — космос). Интересно отметить, что у Башлачёва подобная соотнесённость такая же, но обусловлена она совершенно иными причинами. Чтобы это доказать, необходимо обратиться к третьему ассоциативно-семантическому звену, раскрывающему суть башлачёвских мотивов ночи и утра. Это третье звено — оппозиция «жизнь — смерть». Именно при включении этого третьего звена в наши рассуждения, становится понятно, каким образом Башлачёв перекодировал две других мифологических оппозиции. Всё дело в том, что, используя инверсию указанных мифологем, поэт смерть наделяет космическими (по-простому говоря — положительными) характеристиками, а жизнь — хаотическими (негативными). В этом и кроется главное расхождение башлачёвских представлений с общемифологическими.

Суммируя всё вышесказанное, можно прийти к следующим выводам: мотив утра, включённый в общей мифологии в область космоса, сохраняет эту отнесенность и у Башлачёва. 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 к текстам. Смысловая конструкция «жизнь — ночь» обнаруживает своё неразрывное единство даже посредством олицетворения, «оживления» ночи:

Эй, бессонная ночь! Наливай чернила — всё подпишу.  
(«Зимняя сказка»).

Распустила ночь чёрны волосы.  
(«Егоркина былина»).

Пускай эта ночь сошьёт мне лиловый мундир.  
(«Чёрные дыры»).

Ночь плюёт на стекло чёрным.  
(«Осень»).

Как видим, все примеры (кроме третьего) содержат указание на чёрный цвет: «чернила», «чёрны волосы», «плюёт чёрным». 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 Башлачёва опять же сопрягается с ночью (через чёрный цвет), с чем-то несовершенным, недоделанным. Лишь утром мир-текст становится гармоничным, законченным (см. «Зимнюю сказку», где рассвет — завершение не только пути, но и писательского труда). В этой связи отмечу, что «чернила» и «черновик» помимо общей семы «чёрное» содержат и сему «писательский труд», «творчество». Таким образом, ночь-жизнь для Башлачёва — это время для творчества, для перевода высших сакральных истин на земной язык (вспомним слова из интервью: «талант — способ перевода»). Когда наступит утро-смерть, тогда «ты поймёшь

всё сама», то есть стихи-посредники уже будут не нужны, всё откроется в своём истинном облиции.

Но на цепочках мотивов: жизнь — ночь — путь и смерть — утро — покой временные оппозиции в творчестве Башлачёва 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...»<sup>17</sup>.

Эта тенденция хорошо заметна и в творчестве Башлачёва. У него также большой и малый солярные циклы изоморфны, обладают общей смысловой структурой. Ночь и зима ассоциативно объединены Башлачёвым 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 лёд в этом мире.  
И прыщавый студент — *месяц Март* — трахнет бедную старуху Зиму.

Как мы видим, 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»).

Обратимся к анализу связей мотивов: зима — жизнь, весна — смерть, учитывая мифологическую тенденцию к отождествлению ночи и зимы, а также утра и весны. Зима у Башлачёва не только ассоциативно сопряжена с мотивом жизни, но и сама является как бы «живой». Это достигается за счёт обилия олицетворений (тот же приём поэт использует при работе с мотивом

<sup>17</sup> Брагинская Н. В. Календарь // Мифы народов мира. — М., 1991. — Т. 1. — С. 612–615.



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 Башлачёву, однокоренными.

Вернёмся к фразе «Листья воскресения да с весточки весны». «Весточка» в контексте вполне читается как «веточка» (благодаря созвучности и лексеме «листья»). Получается, что воскресение вырастает на ветке весны-смерти (то есть сначала смерть — потом воскресение). А что наступает после весны? Разумеется, лето. Значит лето (день) должно соотноситься у Башлачёва с воскрешением после весенней смерти. И действительно: единственная песня Башлачёва, где сюжет не заканчивается весной (утром), а продолжается дальше (днём), является и единственной песней, где представлен мотив воскресения 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*. Как тут не вспомнить библейский парафраз рая — Лето Господне.

Но и этим смысл фразы: «Листья воскресения да с весточки весны» не исчерпывается. Если вернуться к двум основным её мотивам (воскресение и весть), то получается, что весть — не просто информация, а добрая (благая) весть: «Мне в доброй вести не престоало 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 Башлачёв 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»<sup>18</sup>. Мне кажется, что в основном здесь присутствует вторая причина: Башлачёв видел обеднение и профанацию вековых духовных устоев, поэтому, по его мнению, они требовали нового «оживления», нового воплощения, о чём сказано в других параграфах. То есть посредством инверсий Башлачёв 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 Башлачёва 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 башлачёвских песен, является единым (по аналогии с Именем Имен его можно назвать сюжетом сюжетов).

### 3.4. Всё отражается во всём: «перетекание» мотивов в мифопоэтической системе Башлачёва

Возможно, башлачёвский творческий метод уникален (я по крайней мере, не могу вспомнить поэтов, которые бы создали похожую систему) и вот почему: *практически все основные мотивы-образы у Башлачёва изоморфны: то есть взаимопроникают, между ними нет чётких границ.* Глубинный смысл мотивного

<sup>18</sup> Доманский Ю. В. Смислообразующая роль архетипических значений в литературном тексте : Пособие по спецкурсу. — Тверь, 2001. — С. 54.

«перетекания» в системе Башлачёва вполне мифологичен: «Оно <мифологическое сознание — В.Г.> способно сблизить самые разнородные вещи, сделав их тем самым сравнимыми и каким-то образом сходными»<sup>19</sup>. При сближении и отождествлении мотивов Башлачёв часто не использует традиционные смысловые связи между словами, а руководствуется творческой фантазией и, что, наверное, важнее, довольно жёсткими — хоть и зачастую индивидуальными — ассоциативными переключками.

Если это проиллюстрировать примерами, то в общемифологическом контексте 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»<sup>20</sup>. А вот башлачёвское «перетекание», например, струны в зерно («Мы переберём все струны да по зёрнышку») обусловлено причинами ассоциативно-метафорическими и системными (на уровне поэтики). Однако и общемифологические «сцепки» мотивов у Башлачёва тоже имеются: например, то же отождествление ночи и зимы. Таким образом, в творчестве Башлачёва мы можем заметить ряд первичных (общекультурных) и вторичных (авторских, 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. Ко вторым — связь струны и зерна, огня и нити.

Несмотря на «перетекание» фактически всего во всё, мы можем отметить, что система мотивов всё-таки упорядочена, причём упорядочена довольно жёстко. Это вызвано космическо-хаотическими характеристиками, которыми обладает тот или иной мотив. Чаще всего у Башлачёва мотивы, связанные с областью космоса, группируются в один смысловой ряд, а с областью хаоса — в другой, космические в количественном отношении

<sup>19</sup> Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2: Мифологическое мышление. — М., 2001. — С. 102.

<sup>20</sup> Лотман Ю.М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Семиосфера. С. 671.

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 Башлачёва 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 Башлачёва связано с теплом, светом).

Перед собственно рассмотрением системы «перетеканий» мотивов отмечу, что я буду рассматривать не все возможные ассоциативно-метафорические пучки, а лишь два из них: самые показательные.

### **Мотив зерна.**

Именно зерно становится одним из наиболее универсальных метафорических источников мифопоэтики Башлачёва. От зерна «переброшен мостик» ко множеству других «хлебных» мотивов. Это и собственно хлеб, и пирог, и ватрушка, и колобок, и, в конечном счёте, мука и тесто (как их основа). Главное метафорическое значение этого мотива можно обозначить как «богатства души». Башлачёвское «зерно» вбирает в себя такие понятия, как любовь, творчество, добродетель, а также прочие сакральные мотивы и, видимо, рождается на почве известной евангельской притчи о сеятеле.

Для творчества Башлачёва достаточно частотным является взаимодействие мотивов зерна и звезды. Обратимся к песне «Тесто», к, наверное, самой развёрнутой метафоре, раскрывающей смысл мотива зерна. В произведении «Тесто» именно зерно становится доминантой, «стержнем», вокруг которого и строится весь образный ряд. Зерно здесь становится звёздами:

Сорвать с неба *звёзды*  
 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 рождённую *звезду*.  
 Ту, что рядом.  
 Ту, что выше,  
 Чем на колокольне звонкой звон, да где он — всё темно  
 Ясным взглядом  
 Ближе, ближе...  
 Глянь в окно — да вот оно рассыпано, твоё *зерно*.  
 Выше окон,  
 Выше крыши  
 Ну, чего ты ждёшь? Иди смелей, бери ещё, ещё  
 Что, высоко?  
 Ближе, ближе.  
 Ну вот ещё теплей... Ты чувствуешь, как *горячо*?

Таким образом, автор создаёт ассоциативный ряд: зерно — звёзды — огонь. Потенциально зерно и звёзды связаны и в песне «Лихо»: «Вытоптали поле, засевая небо». А вот цитата из «Вечного поста»:

Отнесу ей постные *сухари*.  
 Отнесу ей чёрные *сухари*.  
 Раскрошу да брошу до самых звёзд.  
*Гори-гори* ясно! Гори...  
 По Руси, по матушке — Вечный пост.

«Перетекает» мотив зерна и в мотив, скажем так, сакральной 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 Башлачёва закономерно возникает такое понятие, как боль (главным образом, происходящая от огня): «Хлебом с болью встретят золотые дни» («Вечный пост»);

«Да носи своё тесто / На злобное место — / Пускай подрастёт на вожжах» («Тесто»). Об этом же говорит и сам Башлачёв в интервью Б. Юхананову и А. Шипенко: «Всё через страдание — когда душа болит, значит, она работает...».

Даже два таких далёких друг от друга мотива, как зерно и нить, у Башлачёва связаны (песня «Вечный пост»):

Засучи мне, Господи, рукава!  
Подари мне посох на верный путь!  
Я пойду смотреть, как твоя вдова...  
...Уронила *кружево* до зари.

Из контекста понятно, что речь в последней строке идёт о звёздах. И здесь мы опять видим «перетекание», ведь кружево состоит из нитей. Зерно и нить связывает и цитата из песни «Сядем рядом»: «Мы переберём все струны да по зёрнышку».

«Созревание» поэта может быть рассмотрено как созревание колоса (мотив зерна «перетекает» в мотив поэта).

### **Мотив огня.**

Кроме уже рассмотренного взаимодействия мотивов зерна и огня, можно отметить ещё ряд корреляций, связанных с последним мотивом, в частности, «перетекание» мотивов огня и звезды. Как отмечают мифологи, «согласно одной точке зрения, огонь, как и солнечный свет в наших широтах, является созидательной силой, которая благоприятствует росту растений и развитию всего живого. Согласно другой теории, огонь является могучей разрушительной силой»<sup>21</sup>. У Башлачёва свет, который даёт звезда-огонь, также может быть как относящимся к области хаоса: «холодный свет» («Чёрные дыры»), «ослепили два чёрных фонаря» («Петербургская свадьба»), «к свету — по этапу» («Лихо»), «рядил в потёмки белый свет» («Когда мы вместе»), так и к области космоса.

Теперь о взаимодействии мотивов огня и поэта. Огонь, по Башлачёву, живёт внутри человека: «Каждый должен поискать

<sup>21</sup> Фрэнгер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. — М., 1980. — С. 712.

корень своей души. Мы живём на русской земле, и мы должны искать корень свой, русский. И он даст ствол, а ствол даст ветви, а к ветвям подойдёт 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 моё—В.Г. > из человека, если его сечь» (интервью Юхананову, Шипенко). 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:

Целюя кусок  
Трофейного льда,  
Я молча иду  
К огню.  
(«От винта»).

Эту мысль можно подтвердить и цитатой из интервью: «Если человек далёк от меня, у него свой путь, у меня свой. У него свои познания. Но, в принципе, мы идём тем же самым путём, к одному и тому же источнику огня» (интервью Кнышеву).

Что же это за источник огня? В ответ на этот вопрос уместно привести отрывок из песни «Тесто»:

Так значит жить и ловить  
Это Слово упрямо,  
Душой не кривить  
Перед каждою ямой,  
И гнать себя дальше—  
Всё прямо да прямо да прямо—  
В великую печь!

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, / Засеяв небо» («Лихо»).

Взаимодействует мотив огня и с мотивом боли — огонь жжётся, однако «не бойся огня, ведь если сторим, значит, снова воскреснем» («Минута молчания»). То есть огонь даёт 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 речёт река.  
Как течёт река в облака, да на самом дне  
Мечется огонь, и я там пляшу в огне.

Как мы видим из этого отрывка, Россия становится тем руслом, по которому течёт огненная река.

Интересно взаимодействие мотивов огня и нити. Поэт (см. «На жизнь поэтов») проходит «семь кругов беспокойного лада», то есть семь струн, которые Башлачёв через разрушение идиомы «круги ада» проецирует на мотив огня. Ведь ад для Башлачёва — 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.

Присутствует в творчестве Башлачёва и взаимодействие мотивов огня и молока. Мифическая огненная река, о которой я уже говорил, течёт у Башлачёва «в облака» (в небо). В небе же, по Башлачёву, 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»). Ведь млечный путь состоит из звёзд (вот и огонь).

В завершение повторю: эта система «перетеканий» удивительно гармонична и разветвлённа, и в ней действительно всё отражается во всём: абстрактные категории переплавляются в субстанции, явления — в предметы, живое — в неживое и т. д. Более подробно о системе «перетеканий» можно почитать в моей монографии 2007 года, где дана обширная линейка подобных корреляций<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Гавриков В. А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачёва. С. 205–224.

## 4. Башлачёв — человек поющий

### 4.1. Материализация спетого: в «Егоркиной былине» и не только

Мои друзья и знакомые, говоря о Башлачёве, нередко поднимают вопрос об особой суггестии поэта, то есть — об особом очаровании его песен, которое коренится далеко не только в поэтической составляющей. Здесь — помимо блестящей поэзии — есть и ещё нечто трудноуловимое: из области экспрессии, харизмы и т. п. Я думаю, что большую роль в построении этого «непоэтического текста» играет работа Башлачёва с интонациями, звуковысотными особенностями, паузами, тембровыми характеристиками и т. д. Всё это можно назвать — исполнительский артистизм.

В этом параграфе я хочу коснуться одного из факторов, включённых в данный артистизм, это явление я некогда назвал «фактизацией», теперь думаю, что более уместным был бы термин «материализация». В статье 2000 года С. В. Свиридов отметил одну важную особенность Башлачёва-певца: его интереснейшие эксперименты в области звучания песенного стиха, а конкретно — особую онтологизацию, «овеществление» спетого: «Башлачёв стремится материализовать то, о чём поёт — перевести слово в факт. Речь идёт о шуточных звукоимитациях, которые с разной регулярностью встречаются на записях песен, созданных до 1986 года: „кашель“ („Осень“), „Пердунов“ („Слёт-симпозиум“), „настучать“ („Палата № 6“), „насморк“ („Толоконные лбы...“), в „Новом годе“ певец поёт как бы зевая

„Славно проспять первый январский день“, а в „Минуте молчания“ материализовано само молчание»<sup>1</sup>.

Возможно, установка на такое приравнивание текста творчества и текста жизни обусловлена башлачёвским императивом, озвученным в интервью А. Шипенко и Б. Юхананову: «Нельзя петь одно, а жить по-другому, то есть песню нужно прожить». Вспоминается здесь и строка из песни «В чистом поле — дожди...»: «Можно песенку прожить иначе...».

Немалое количество подобных звуковых фактов встречается в «Егоркиной былине» Башлачёва, с которой и начнём. Особенно примечательна запись, сделанная Марком Копелевым в Новосибирске<sup>2</sup> — это удивительная фонограмма «былины», где перед нами разыгрывается целый спектакль с разными героями, у каждого из которых — свой голос (в прямом смысле — *голос*). Пространство то надвигается, то расступается, картинка то густеет, то развоплощается... Удивительный звуковой спектакль!

Как же достигает Башлачёв такого эффекта? Начинается песня с перешёптываний, игры дыхания и своеобразного переосмеивания, создающих совершенно специфический антураж. Таким образом, в начале песни (то есть в сильной позиции) идёт игра междометий, которые условно можно описать как «хе-хе-хе» и «ш-ш-ш». Уже первые строки песни Башлачёв произносит весьма необычно: вначале это шёпот: «Как горят костры», потом — почти крик: «Как горят костры!». Такие перепады будут сопровождать «былину» на протяжении всего текста. И они очень «к месту» — создают рваный ритм, который, будучи поддержан поэтическим текстом, воплощает очень выразительное, скажем так, пространство художественных смыслов.

Первый явный пример звукоподражания встречается в строчке: «А вишнёвый крем только слизывает». В слове «слизывает» сонорный «л» тянется как гласный, имитируя собственно слизывание. Потом во фразе «биты кирпичи» Башлачёв слово

<sup>1</sup> Свиридов С.В. Поэзия А. Башлачёва: 1983–1984. С. 168.

<sup>2</sup> Новосибирск, 21 декабря 1985.

«кир-пи-чи» разбивает на слоги благодаря паузам, тем самым, материализуя то, что они «биты». Затем следует строка: «прозвонит стекло на сквозном ветру», где первое слово произносится примерно так: «прозвеннннииии-и-и-ит» (с придыханием и вибрацией, имитирующей колебания «стекла на сквозном ветру»).

Затем после фразы «чёрной гибелью сгинет всякое дело божее» при помощи тишины материализуется сама пустота, отсутствие того, что «сгинуло». Безмолвие сопровождается лишь едва слышным зловещим перешёптыванием. А затем следует взрыв: «Там! Где без суда все наказаны. / Там!! Где все одним жиром мазаны. / Там! Где все одним миром травлены». «Травлены» — почти хрип, слово перед нами агония «травленных».

Следующий значимый нетекстовый компонент встречается в других фонограммах «Былины» во фразе: «То не просто вонь — вонь кромешная». После первого слова «вонь» Башлачёв делает глубокий вдох через нос, как бы обоняя этот смрад.

Затем во фразе: «Погадай ты мне, тварь певучая — / очи чёрные, очи жгучие» в первом слове «очи» звук «о» образован «смехом»: «охохочи (где «х» произносится при помощи выдоха-смешка). А после фразы «так возьмёшь за то...» слышится «причмокивание», обозначающее предвкушение чего-то ценного, и после паузы конкретизируется, чего именно: «дорогой мундир». Надо слышать эту интонацию, этот «дорогой мундир»! Сколько здесь заискивания, скрытой, не скажу иначе, злобно-радостной энергии, которая — хотя в подтексте, а всё же отчётлива. Явно герой искушаем нечистой силой, которая, с одной стороны, как бы добра к нему, а с другой — не может не проявить своей истинной сущности... Очень трудно это объяснить — надо слушать.

Потом Башлачёв описывает новую одежду Егора, заканчивая каждое из описаний своеобразным затуханием: «с медаляаааа», «с кокарда.да..да...да...». Посредством точек я изобразил 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: приёмом «затухания» поэт создаёт у слушателя впечатление иллюзорности «дорогого мундира с медалями» и «дорогого картуза с кокардою»: блага, полученные от тёмной силы, не могут быть прочными и вечными...

Когда переодевание Егора завершается, мы слышим: «и надел обмундированиё... хо-хой», где отчётливо видно переживание автора за ошибочный поступок персонажа, актуализирующееся посредством междометия «хо-хой». Можно «перевести» с междометно-интонационного «языка» на лексический это чувство так: «бедный ты, бедный, неразумный!».

После того как Егор получает новые качества (благодаря новой одежде), происходит изменение и мира вокруг: «Заплясали вдруг тени лёгкие». Эта перемена характеризуется и резкой сменой гитарного ритма, который становится быстрым, «плясовым». Мы практически видим, как пляшут эти тени! Да и голосом Башлачёв передаёт наступившую перемену: несколько фраз он произносит почти в частушечном темпе.

Потом после фразы: «Отворив замки Гролом-посохом» следует внушительная пауза, слушатель словно застывает у открывающейся двери в ожидании — кто же там?! Громкое — «громовое» произнесение указанной фразы создаёт эффект обманутого ожидания: слушатель ждёт кого-то величественного, жуткого, огромного. Но... вместо этого — шёпотом, заискивающе, с как бы доброй улыбкой и нежностью в голосе (отчего ещё более жутко, чем от крика): «В белом саване / Снежна Бабушка».

Речь Бабушки весьма примечательна: «Собери-ка ты мне... капли звонкие». В этой фразе последнее слово произносится как: «звон... н... н... кие» — Башлачёв голосом имитирует капание. Затем Снежна Бабушка говорит: «Ты подуй хе-хе Егор». В слове «подуй» после звука «д» Башлачёв начинает дуть и на одном дыхании переходит к «посмеиванию», а оттуда без пауз «перетекает» к слову «Егор»: «подуухехеэгор». Таким образом, лексема «подуй» материализует то, как Снежна Бабушка дует. Возникающий благодаря стараниям Егора из пепла уголёк прожигает «шаль всю, всю, всю, всю, всю, всю расшитую мелким крестиком». За счёт пятикратного повторения местоимения «всю» и убыстрения

темпа поэту удаётся создать у слушателя представление о том, что «мелких крестиков» на шали весьма и весьма много.

Вскоре следует фраза: «У Шексны-реки нету ярмарки». Башлачёв материализует отсутствие ярмарки тишиной, которую буквально взрывает крик: «Только чёрный дым (!) тлеет ватою». Крик же сопровождает фразу: «Голосит беда: А! А!! А!!! бабьим голосом», где звук идёт по нарастающей. Так Башлачёв материализует крик «голосящей» беды: мы не просто узнаем, что беда может «голосить», но и непосредственно слышим её голос. Хотя в книге Льва Наумова, ориентировавшегося на рукописи, дан вариант с пониженным регистром, я бы написал «новосибирскую» Беду — однозначно — с большой буквы. Этот пример, вплетённый в богатую картину других башлачёвских олицетворений, не только материализует слова песни, но и «оживляет» персонажей, то есть перед нами своеобразная речевая персонификация.

Конечно, то, что я здесь написал, — лишь беглые заметки «на полях» «Егоркиной былины». Может быть, когда-нибудь я напишу целостный анализ произведения, где будут объединены поэтический смысл, интонации, звукоподражания, материализации, особенности музыки и т. д. Но сразу понятно, что это будет масштабное исследование объёмом, пожалуй, с монографию. Поэтому оставлю «былину» до иных времён, а пока укажу ещё на несколько примечательных звуковых фактов у Башлачёва.

Примечательный пример фактизации-материализации встречаем в песне Башлачёва «Абсолютный вахтёр»<sup>3</sup>, где исчезновение пространства «овеществляется» посредством своеобразной «фигуры умолчания», то есть тишины:

Этот город скользит и меняет названия.  
 Этот адрес давно кто-то тщательно стёр.  
 Этой улицы нет, а на ней нету зданья,  
 Где всю ночь правит бал...  
 <сочетание «Абсолютный Вахтёр» редуцировано>

<sup>3</sup> Концерт у М. Тимашевой («Последний концерт»), Москва, 29 января 1988.

После слова «бал» следует огромная, думаю, шокировавшая непосредственных слушателей пауза, которую прерывает кто-то из них, сказав «браво» (далее следуют аплодисменты). Вспомним аналогичный приём в песне «Минута молчания», отмеченный С. В. Свиридовым.

Хочется указать и на то, что термины «звукоимитация» или «звукопись» не вполне аутентичны рассмотренным выше явлениям (назовём ли мы звукоимитацией тишину?). То есть термин должен быть шире, поэтому я снова говорю о материализации спетого.

В «Песенке на лесенке»<sup>4</sup> Башлачёв использует своеобразное «рассечение» слова, где материализуется процесс «топания».

Я ж, наоборот, хорошо пою,  
Да ногами вот еле то-  
Па-  
Ю.

Однако такое членение далеко не всегда является звукоимитацией (та же песня):

Всё будет хо-  
Ро-  
Шо.

При желании и здесь можно найти связь интересного нам приёма с поэтическим смыслом — например, за счёт большей отчётливости произносимого автор реализует коннотацию «убеждение» («прочесть» эту эмоцию можно так: «не сомневайся, всё действительно будет хорошо»).

Отдельно нужно сказать о паравербальных приёмах материализации. Башлачёв в миниатюре «Толоконные лбы»<sup>5</sup> после слов «в этом городе — жуткий насморк» сморкается. Аналогичный пример есть в песне «Спроси, звезда»<sup>6</sup>. После слов «а сой-

<sup>4</sup> Ленинград <предположительно>, лето 1986.

<sup>5</sup> Запись у В. Алисова и И. Васильева, Москва, 17–19 сентября 1984.

<sup>6</sup> Запись у А. Агеева («Лихо»), Москва, 20 января 1986.

ти с ума не сложнее, чем порвать струну» певец с силой бьёт по струнам гитары.

Материализация может вернуть слову прямое значение. В песне «Палата № 6»<sup>7</sup> после слов: «Хотелось закричать — / Приказано молчать. / Попробовал ворчать — / Но могут настучать...» следует несколько ударов по корпусу гитары: переносное «настучать» («доложить», «проинформировать») возвращается к своему прямому значению, буквализуется. По сути, перед нами особая метафора, где слово и несловесный звук образуют некую образную сцепку, дающую перенос значения.

Таким образом, «поэтический театр» Башлачёва — это отдельная очень большая и глубокая тема, которая ещё ждёт своего системного исследователя. Думаю, разработки в этой области позволят нам лучше понять суггестию Башлачёва, его удивительное воздействие на слушателей, особенно, непосредственных слушателей, о чём я уже говорил во второй главе.

#### 4.2. Многоголосие: поэтическое и речевое

В предыдущем параграфе я косвенно касался этого феномена башлачёвской поэтики. Вспомним голосащую Беду из «Егоркиной былины»: перед нами как бы не указание на этого персонажа, а её, Беды, собственный голос. Такими же голосами наделены многие другие персонажи Башлачёва, в чём я вижу сильнейшее влияние со стороны исполнительского мастерства Высоцкого. Мне уже доводилось писать об этом феномене<sup>8</sup>: «таганский бард» создаёт удивительные системы субъектного многоголосия, которое не просто «оживляет» поэтический текст, но и делает структуру произведения многослойной, объёмной.

<sup>7</sup> Запись у В. Алисова и И. Васильева, Москва, 17–19 сентября 1984.

<sup>8</sup> Гавриков В.А. «Поэтический театр Высоцкого»: интонации как фактор смыслообразования // В поисках Высоцкого. — Пятигорск, 2016. — № 25. — С. 3–6; Гавриков В.А. «Я в тайну масок всё-таки проник...»: о субъектных речевых ипостасях Высоцкого // В поисках Высоцкого. — Пятигорск, 2016. — № 23. — С. 15–20.

Словом перед нами — особый «исполнительский театр» одного актёра.

Рассмотрим же некоторые примеры такого «вживления» в персонажа у Башлачёва. Так, в песне «Слёт-симпозиум»<sup>9</sup> просторечие является своеобразной речевой характеристикой Усть-Тимоницы:

Президиум шушукался. Сложилась точка зрения:  
Депеша эта с Запада — тут бдительность нужна.  
Вот, в Тимонице построен институт слюноварения.  
Она — товарищ грамотный и в аглицком сильна...  
Читай!  
«С поклоном *оброшш*ается к нам тётушка *Ойропа*  
И опосля собрания зовёт на завтрак к *ей...*»

Мы видим, что переход «щ» в длинный «ш», «перетекание» звукосочетания «ев» в «ой» (на немецкий манер), выпадение начального «н» — все эти приёмы подчинены единой задаче: созданию артикуляционной ролевой «надстройки» над вербальным субтекстом. Кроме того, в последних двух строках отрывка присутствует ещё и оканье, тоже передающее индивидуальные речевые особенности «Тимоницы»<sup>10</sup>.

Иногда звуковой жест делает текст двусубъектным: «из-за» голоса певца-лирического субъекта на мгновение как бы пропускает речь персонажей. Примерно так же (певец выражает своё отношение к произносимому) использовано слово «свётский» в песне «Верка, Надька, Любка»<sup>11</sup>:

...Но всё-таки просто визжали они,  
Когда рядом с ритмами *свётской* эстрады  
Я сам, наконец, брал гитару в клешни.

<sup>9</sup> Концерт у С. Рыженко («Первый концерт в Москве»), Москва, 20 октября 1984.

<sup>10</sup> «Субъектно-объектная природа в этом фрагменте песни сложна и неоднозначна: здесь соединяются автор-исполнитель, рассказчик, „Усть-Тимоница“ и „Тётушка Ойропа“: в какой-то мере текст будет принадлежать всем им». (Ярко А. Н. Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачёва) : дис. ... канд. филол. наук. — Тверь, 2008. — С. 168).

<sup>11</sup> Концерт в Театре на Таганке. Москва, 22 января 1986.

«Святская эстрада» — явно что-то негативное, искусственное, нарочитое. Ей противопоставляется искренность гитарных песен «исповедующегося рака». Один звуковой факт — и за ним в структуру песни входит целая череда смыслов.

В композиции «Петербургская свадьба» Башлачёв иногда произносит слово «классический» с редукцией мягкости в последнем слоге:

Сегодня город твой стал праздничной открыткой.  
Классический союз гвоздики и штыка.

Как отмечает О. А. Горбачёв, на трёх фонограммах<sup>12</sup> «строка произносится в соответствии со старомосковской нормой произношения»<sup>13</sup>, то есть с твёрдым вторым «к». Делается это для «большей классичности» контекста. Автор как бы через артикуляционный жест погружает нас в реалии художественно воплощаемой эпохи.

В песне «Случай в Сибири»<sup>14</sup> неназванный герой известную евангельскую мудрость «не мечите бисер перед свиньями» произносит следующим образом: «Мечи для них би[сэ]ры!». Причём как здесь, так часто и у Высоцкого, субъектообразование происходит не только за счёт ресурсов акцентологии, но и грамматических, а также интонационных приёмов.

Иной тип изменения субъектных отношений — за счёт появления небашлачёвского голоса — встречается на квартирном концерте, изданном под названием «Чернобыльские бобыли на краю света»<sup>15</sup>. На фонограмме ряд песен поётся хором, иногда зрители заметно корректируют смысл текста, по-своему расставляя смысловые акценты, предлагая новое строкоделение, даже меняя звуковой облик слов.

<sup>12</sup> Башлачёв А. Запись у А. Агеева («Лихо»), Москва, 20 января 1986; Концерт в Театре на Таганке, Москва, 22 января 1986; Запись в студии Дома Радио, Ленинград, июнь 1987.

<sup>13</sup> Башлачёв Александр: Стихи, фонография, библиография. — Тверь, 2001. — С. 47.

<sup>14</sup> Запись у О. Замовского. Владимир, июнь 1986.

<sup>15</sup> Башлачёв А. Концерт у Д. Винниченко («Чернобыльские бобыли на краю света»). Ленинград, 15 августа 1986.

Так, в исполнении песни «Подвиг разведчика» данное ниже двустихие на всех фонограммах, кроме рассматриваемой, произносится так:

А Рейган — вор, ковбой и педераст —  
Поставил мир на ядерную карту.

А вот как пропевает (даже скорее — выкрикивает) это двустихие один из зрителей, заглушая, между прочим, голос автора:

А Рейган —  
Вор!  
Ковбой!  
И [пидарас]!!!  
<затем следует громкий смех «стороннего певца»>  
Поставил мир на ядерную карту.

Если мы обратим внимание на концепцию песни, то увидим, что интересное нам двустихие (с авторской позиции) является цитатой из советской газеты:

...Но ТАСС уполномочен заявить:

<Здесь Башлачёв, чтобы подчеркнуть наличие в тексте цитаты, иногда говорил: «Я читаю газету»>

«Тяжёлый смог окутал Вашингтон.  
Невесело живётся без работы  
В хвалёных джунглях каменной свободы,  
Где правит ЦРУ и Пентагон.  
Среди капиталистов этих стран  
Растёт угар военного психоза,  
Они пугают красною угрозой  
Обманутых рабочих и крестьян.  
А Рейган — вор, ковбой и педераст —  
Поставил мир на ядерную карту».

Слово [пидарас] не может появиться в статье советской газеты, то есть мы видим, что «чужой голос», вторгшийся в текст,

является чуждым не только исполнительски, но и субъектно — в идеологизированное сообщение вносится иноприродная оцененная коннотация. Получается, что над текстом появляется субъектная надстройка, даже скорее «матрёшка»: автор-Башлачёв (тембр) — лирический герой песни (тот самый «разведчик», рвущийся к подвигам) — официальный голос советской пропаганды — зритель, вторгшийся в авторское «пропевание».

Есть и второй субъектный момент, на который я здесь хочу обратить внимание читателя. Феномен пения, как утверждают исследователи, есть отсылка к некоему «второму голосу», голосу духа, божества. Во время пения «вовсе нет дилеммы „или-или“ ... здесь говорит и герой, и автор сразу»<sup>16</sup>. Поэтому наличие «второго голоса» или «взгляда на себя со стороны» в современных песенных образованиях представляется апелляцией к архаическому субъектному коду. Для обозначения такого явления введены термины: «субъектный синкретизм» (архаическое сознание) и «субъектный неосинкретизм» (субъектные реликты в современных текстах).

Приведу простой пример. Взрослый человек говорит о себе в первом грамматическом лице: «я». А вот дети могут сказать о себе: «Настя взяла куклу». Немотивированный переход от «я» к «она» (или «он») и есть «субъектный синкретизм».

У Башлачёва этот феномен осложняется тем, что у него присутствует не традиционное для субъектного синкретизма колебание между первым и третьим лицом. «Взаимозаменяться» могут первое и второе («Мельница»):

Чёрный дым по крыше стелется.  
Свистит под окнами.  
В пятницу да ближе к полночи —  
*Не проворонь — вези зерно на мельницу!*

...

Ближе лампы. Ближе лица белые.  
Да по всему видать — пропала моя голова!  
Ох, потянуло, понесло, свело, смело *меня*  
На камни жёсткие да прямо в жернова!

<sup>16</sup> Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.) Марксизм и философия языка. — М., 1993. — С. 156.

Второе лицо («не проворонь — вези»), возможно, употреблено в обобщённо-безличном значении. А, может быть, перед нами реплика субъекта, обращённая к самому себе? Или это субъект-повествователь (проекция автора) «подгоняет» субъекта-героя? Кроме того, призыв «не проворонить» может быть репликой-приметой «чёрного дыма» (раз дым стелется — пора везти зерно). В какой-то степени стабилизировать субъектную ось могли бы знаки препинания, но заменить их в звучащем тексте интонация вряд ли способна в полной мере.

Очень интересная субъектная структура встречается в песне «Петербургская свадьба». То, о чём пойдёт речь дальше, можно назвать «синкретизмом персонажей», который образуется, возможно, по тем же функциональным причинам, что и субъектный:

Тебя, *мой бедный друг*, в тот вечер ослепили  
Два чёрных фонаря под выбитым пенсне.

...

*Мой друг*, спусти штаны и голым Летним садом  
Прими свою вину под розгами дождя.

На первый взгляд может показаться, что обращается лирический субъект именно к Петербургу, причём Петербургу, одушевлённому через масштабное олицетворение. Однако при более пристальном взгляде выясняется, что адресатов у поэта (вроде бы?) два:

Сегодня *город твой* стал праздничной открыткой:  
Классический союз гвоздики и штыка.  
Заштопаны тугой, суровой, красной ниткой  
Все бреши твоего гнилого сюртука.

Вряд ли бы поэт стал говорить «город твой», обращаясь к Петербургу. Здесь скорее обращение к некоему хозяину города, которым может быть Пётр I или — что вероятнее — Пушкин, фигура которого возникает в конце:

За окнами — салют. Царь-Пушкин в новой раме.  
Покойные не пьют, да нам бы не пролить.

Хотя в принципе трактовок второго адресата может быть сколь угодно много, начиная от пушкинского Евгения (отсюда фраза — «мой бедный друг») и заканчивая любим из жителей Северной Пальмиры. Кроме того, как мне подсказал С.С. Шаулов, этим субъектом может быть и Тимур Кибиров, которому Башлачёв посвятил эту песню. Хотя, как мне кажется, создавая текст, Башлачёв всё же ориентировался на трансцендентально-го или обобщённого адресата.

Наличие второго реципиента подтверждают и завершающие строки произведения:

Подобие звезды по образу окурка.  
Прикуривай, мой друг, спокойней, не спеша.  
Мой *бедный друг*, из глубины твоей души  
Стучит копытом *сердце Петербурга*.

Получается, что обращение «мой друг» неосинкретично: с одной стороны, другом называется город («*Мой друг*, спусти штаны и голым Летним садом / Прими свою вину под розгами дождя»), с другой — таинственный некто. И если в последнем четверостишии песни речь идёт об обращении к самому городу, то мы сталкиваемся со странной избыточностью: из глубины души Петербурга стучит сердце Петербурга. Скорее — это сердце стучит «из глубины души» кого-то отличного от самого города.

Так что у Башлачёва здесь присутствуют либо два риторических адресата (Пётр I / Пушкин и Петербург), которые в песне возникают спонтанно, и переход от одного к другому произволен, либо мы имеем дело с неким обобщённым собеседником, неосинкретичным образом, вбирающим в себя и основателя города на Неве (либо поэта, жившего здесь), и сам Петербург. Хотя есть и ещё одна версия: может быть, из глубины души Ленинграда стучит сердце Петербурга? Эту версию некогда подсказал мне Ю.В. Доманский.

#### 4.3. Песня, «не равная себе самой»: радикальная трансформация смысла башлачёвских произведений

Иногда автор намеренно разводит смыслы двух исполнений одной и той же песни. Эти радикально отличные друг от друга тексты я некогда назвал двумя инвариантами внутри одного произведения. А процесс порождения такой смысловой неидентичности — инвариантообразованием (подробнее об этом — см. мою монографию «Русская песенная поэзия XX века как текст»<sup>17</sup>).

Инвариантообразующими могут становиться: редукция и замена субтекста; «отсечение» от прецедентного произведения части, получающей статус отдельного текста; соединение двух или нескольких автономных произведений и т. д. Главное, что два исполнения одной и той же песни оказываются либо очень различными текстуально, либо при слабом изменении текста радикально меняют смысл за счёт нового контекста. В таких случаях можно говорить об «исполнениях-омонимах»: звучат в целом одинаково, а смысл разный. У Башлачёва есть также примеры инвариантообразования.

Начну их рассмотрение с песни «Некому берёзу заломати». На всех известных мне фонограммах, за исключением рассматриваемой, смысловые разночтения можно назвать косметическими. В отрывке:

Вы нам — то да сё, трали-вали,  
Мы даём ответ: тили-тили.  
Вы для нас подковы ковали,  
Мы большую цену платили...

первые две строки, видимо, показавшиеся поэту не слишком удачными, кое-где заменены на:

Через пень колоду сдавали  
Да окно решёткой крестили.

<sup>17</sup> Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX в. как текст. — Брянск, 2011. — С. 191–234.

В отрывке:

Вот тебе медовая брага —  
Ягодка-злодейка-отрава.  
Вот тебе, приятель, и Прага.  
Вот тебе, дружок, и Варшава...

последние две строки иногда произносятся как:

Хочется — качайся налево,  
Хочется — качайся направо.

Эта «невнятная» замена (выпадает даже одна из рифм) является политическим эвфемизмом, видимо, на тот случай, если автор чувствует, что перед ним «не та» аудитория. Либо же всё тривиальнее: иногда поэт просто забывает основной текст четверостишия, пропевая ранний вариант. Однако эти отличия меняют смысл текста несущественно.

А вот в исполнении<sup>18</sup> на V фестивале Ленинградского рок-клуба Башлачёв в первой строке (то есть в сильной позиции!) отчётливо спел слово «трупы» вместо «трубы», посмотрим, как это повлияло на поэтический текст:

Уберите медные *трубы!* / Уберите медные *трупы!*  
Натяните струны стальные!  
А не то сломаете зубы  
Об широты наши смурные.  
Искры самых искренних песен  
Полетят, как пепел на плесень.  
Вы всё между ложкой и ложью,  
А мы всё между волком и вошью.  
Время на другой параллели  
Сквозняками рвётся сквозь щели.  
Ледяные чёрные дыры.  
Ставни параллельного мира.  
Вы нам: то да сё, трали-вали,  
А мы даём ответ: тили-тили.  
Вы для нас подковы ковали.

<sup>18</sup> V фестиваль Ленинградского рок-клуба, Ленинград, 3–7 июня 1987.

А мы большую цену платили.  
Вы снимали с дерева стружку.  
Мы пускали корни по новой.  
Вы швыряли медную полушку  
Мимо нашей шапки терновой.  
А наши беды вам и не снились.  
Наши думы вам не икнулись.  
Вы б наверняка подавились.  
Мы же ничего — облизнулись.  
Лишь печаль-тоска облаками  
Над седой лесною страной.  
Города цветут синяками,  
А деревни — сыпью чумною.  
Кругом — бездорожья, траншеи.  
Что, к реке торопимся, братцы?  
Стопудовый камень на шее —  
Рановато, парни, купаться!  
Хороша студёна водица,  
Да глубокий омут таится —  
Не напиться нам, не умыться,  
Не продрать колтун на ресницах.  
Да вот тебе обратно тропинка,  
И ты петляй в родную землянку.  
А крестины там иль поминки —  
Всё одно там пьянка-гулянка.  
Если забредёт кто нездешний,  
Поразится живности бедной —  
Нашей редкой силе сердешной  
Да дури нашей злой, заповедной.  
Выкатим кадушку капусты,  
Выпечем ватрушку без теста.  
Что, снаружи всё ещё пусто?  
А внутри по-прежнему тесно.  
Да вот тебе медовая брага,  
Ягодка-злодейка-отрава.  
Вот тебе, приятель, и Прага.  
А вот тебе, дружок, и Варшава.  
Да вот и посмеёмся простуженно,  
А об чём смеяться — не важно.  
Если по утрам очень скучно,  
То по вечерам очень страшно.

Всемером ютимся на стуле,  
 Всем миром на нары-полати.  
 Спи, дитя моё, люли-люли.  
 Некому берёзу заломати.

Мы видим, что в первом случае речь идёт скорее о противопоставлении России и Запада. Это, в общем-то, недвусмысленно даёт понять и сам поэт вторым названием композиции — «Окна в Европу». «Ставни параллельного мира» образовались именно из этих «окон в Европу», причём чаще всего Башлачёв в 12-й строке пел «окна параллельного мира» (из одиннадцати рассмотренных мной фонограмм на десяти спето именно «окна», и только на V фестивале — «ставни»). Такое освобождение от слова «окна» есть освобождение от второго (реже употреблявшегося) названия, и, соответственно, связанного с ним интертекстуальными ассоциациями «западного кода».

Башлачёв, грубо говоря, своими «ставнями» реализует сугубо «русскую тему». Именно в её рамках становится понятна и замена слова «трубы» на «трупы». Медные трубы — это памятники вождям (в этом почти нет никакого сомнения), поэтому присутствующая в песне антитеза из плоскости «Россия — Запад» переходит в плоскость «русский народ — советская элита». Такое «диссидентское» звучание песни отнюдь не случайно: рок-искусство конца 80-х переживает контркультурный этап своего существования, который характеризуется декларативной борьбой рок-поэтов с советским политическим строем<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> «В середине 1980-х годов меняется культурный статус русского рока. Субкультурная эпоха уходит в прошлое, и рок осознает себя как контркультурное образование». *Иванов Д.И.* Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»: дис. ... канд. филол. наук. — Иваново, 2008. — С. 73; «Распространённая версия о том, что рок-культура в СССР возникла как движение молодёжного протеста, — это миф позднейшей эпохи, когда рок-субкультура переросла в контркультуру и начался период „героических восьмидесятых“ (точнее, конца восьмидесятых)». *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: Возникновение, бытование, эволюция // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* Сб. науч. тр. — Тверь, 1998. — Вып. 1. — С. 15; «Для этого периода <1980-х годов XX века.—В.Г.> характерно высвобождение тех настроений контркультуры, которые накапливались в течение нескольких десятилетий, приобретая то лирический (60-е), то сатирический (70-е) оттенок». *Хабибуллина Л.Ф.* Функция пародии и игры в текстах группы «Ляпис Трубецкой» // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* Сб. науч. тр. — Тверь, 2000. — Вып. 4. — С. 52.

Замена одного звука (точнее, одного дифференциально-семантического признака — звонкости!), таким образом, приводит к цепной реакции в масштабах всего текста. Концепция претерпевает столь существенные изменения, что мы можем говорить о двух равноправных текстах, каждый из которых выражает «свою истину», в корне отличную от «истины оппонента». Пошагово рассматривать произошедшие при инвариантообразовании изменения я не стану, мне принципиально зафиксировать сам факт резкого смыслового сдвига.

Интересный «звуковой жест», который существенно меняет субъектную структуру текста, можно обнаружить на одной из фонограмм композиции «Музыкант» Башлачёва. В центре произведения — персонаж, погрязший в пошлости, быт медленно «съел» его, превратив в человека, у которого только и радостей, что стакан вина после работы, отъезд детей да непонятный ночной «концерт в голове». Башлачёв достаточно детально выписывает процесс творческой и духовной деградации музыканта:

С восемнадцати лет  
Он играл что попало  
Для крашенных женщин  
И пьяных мужчин,  
Он съедал в перерывах  
По паре холодных котлет.  
Музыкант полысел,  
Он утратил талант,  
Появилось немало морщин...

Показательны и такие детали: «Он уходил через чёрный ход, / Завернув килограмм колбасы / В бумагу для нот» (быт побеждает музыку) или: «Он ложился к стене, / Как всегда повернувшись спиной / К бесполезной жене». Отметим, что в поэтическом тексте нет маркеров, которые бы указывали на принадлежность персонажа, например, к какой-либо субкультурной группе, перед нами обычный «маленький человек». В этой связи прозябание «музыканта» в подтексте противопоставлено яркому бытию поэтов-«колокольчиков», представителей активно набирающего силу в начале 80-х в СССР рок-искусства.

Башлачёвская композиция «Время колокольчиков», написанная в том же 1984 году, посвящена уже другим музыкантам, искренним, живым, настоящим:

И пусть разбит батюшка Царь-колокол,  
Мы пришли с чёрными гитарами,  
Ведь биг-бит, блюз и рок-н-ролл окол-  
Довали нас первыми ударами.  
И в груди — искры электричества.  
Шапки в снег — и рваните звонче-ка  
Рок-н-ролл — славное язычество!  
Я люблю Время Колокольчиков!

То есть у раннего Башлачёва чётко вырисовывается антитеза: «истинные музыканты» (их ядро составляют представители рок-поэзии) — «ложные музыканты» (см. также песню «Минута молчания», 1984). На момент 1984 года «рок-подполье» становится предметом сакрализации в творчестве исполнителя. Однако со временем поэт из стороннего наблюдателя рок-андеграунда становится его участником. Тогда-то и приходит совершенно иное понимание советского рока: «Если говорить о явлении субкультуры, явлении рок-н-ролла ... По всей стране, в каждом городе есть свой коллектив, который что-то делает ... Явление рок-музыки — гигантское явление, всё захлестнуло, волна за волной идёт. Плодов никаких, три-четыре имени, может быть, пять-шесть» (интервью Юхананову, Шипенко).

Думается, что именно изменение отношения к русскому року инспирирует и интересный нам факт словесного членения. Исполняя песню «Музыкант», Башлачёв на фонограмме 18 марта 1985 года<sup>20</sup> произносит: «Ночью он снова слышал звуки му... зыки». Поясним: в середине 80-х в рок-андеграунде достаточно известной и популярной была группа Петра Мамонова «Звуки Му» (и, кстати, альбом «Вечный пост» Башлачёва был записан в студии «Звуков Му», коей являлась дача члена группы Александра Липницкого). Из всего сказанного выше явствует,

<sup>20</sup> Концерт в Ленингр. ветеринар. ин-те («Кочегарка»), Ленинград, 18 марта 1985.

что «музыкант», по ночам слушающий рок-группу «Звуки Му», так или иначе относится к субкультуре русского рока.

Получается, что одна лишь пауза в середине слова «музыки», один произносительный «жест», отсылая к субкультурно маркированному слову, заметно меняет субъектные характеристики песни. При этом происходит своеобразная цепная реакция, которая «разворачивает» смысл текста. Если для обычного музыканта нет ничего зазорного «играть для накрашенных женщин и пьяных мужчин» (такой уж способ заработка!), то для «рокера» подобная работа есть компромисс, который в итоге превращает творца в ремесленника, приводит к «утрате таланта».

В первоначальном варианте песня представляла собой антитезу: «пошлая жизнь — вечное искусство» (ночной «концерт в голове» у персонажа — *им самим установленная* связь с миром Красоты), в позднем же варианте персонаж *пассивен*, не его сознание является «производителем музыки», а он получает её извне в готовом виде: «безумный оркестр», о котором идёт речь в песне, это коллектив «Звуки Му». То есть положение персонажа во втором варианте кажется гораздо более трагичным: антитеза «быт и пошлость VS искусство» переходит из внутренней плоскости (борьба двух начал происходит в самом музыканте) во внешнюю (он «воюет» на стороне пошлости), что, понятно, меняет и концепцию песни.

То есть перед нами уже не собрат Грибоедова Степана, Хозяйки, Королевы бутербродов (а их Башлачёв искренне жалеет), а товарищ музыканта-«Звезды» из «Минуты молчания». В последнем случае мы можем говорить о явном неприятии человека, «спекулирующего сказками о лучших мирах». Так, повторю, одна лишь пауза существенно разворачивает смысл песни. И это новая творческая стратегия, как мне кажется, совсем не разработана в печатной поэзии — несмотря на присутствие всяческих редакций и пр.

Нечто похожее есть и в песне «Посошок». На некоторых фонограммах Башлачёв вместо привычного:

Часовой Всех Времён улыбнётся: «Смотри!» —  
И подымет мне веки горячим штыком.

Поёт:

Часовой Всех Времён улыбаюсь: «Смотри!» —  
Подымая все веки горячим штыком.

Или можно дать такой вариант (на слух-то — не поймёшь):

Часовой Всех Времён улыбаюсь, смотри,  
Подымая все веки горячим штыком.

Все три варианта существенно различаются, но особенно глубокие различия наблюдаются между 1-м вариантом — с одной стороны, и 2-м, 3-м — с другой. Дело в том, что в последних двух вариантах изменяется субъектная структура текста, а также статус лирического субъекта. Если в первом варианте он встречается Часового (апостола Петра у ворот рая? Харона?..), то во втором варианте — сам лирический субъект является этим мистическим стражем. В песне «Чёрные дыры» есть фраза: «Я стану Хранителем Времени Сбора Камней». Так вот в позднем варианте «Посошка» именно лирическое Я и является и этим Хранителем. Обратим внимание на омонимию слова «веки» (глазные веки VS веки-столетия). «Подымая все веки» — то есть, говоря словами песни «Имя Имён», «вырываю с корнем всё то, что до срока зарыто». А ведь дальше — снова образ, связанный с хронометром: «В сито времён...».

Таким образом, в первом варианте лирическое Я — покойник, оказавшийся у ворот рая (ада? ведь белье «преисподнее»?) и прозревший благодаря Часовому. А во втором сам лирический субъект и является мистическим медиатором, человеком, связующим потустороннюю и видимую реальность. И уже он сам, а не некий Часовой, «подыкает все веки», то есть открывает людские глаза, наделяет всех людей истинным зрением, даёт возможность «в том, что есть, видеть, что почём».

Соответственно, такая новая позиция лирического Я радикально разворачивает весь смысл текста. Перед нами не «пассивный мертвец», которого истинным зрением наделяет смерть, а пророк-видящий. А если это ещё вписать в концепцию перерождений, которой придерживался Башлачёв (об этом я говорил подробно в главе 2), то перед нами — не смерть, а круговорот рождений-смертей-рождений и т. д. Поэтому кольцевая композиция (от «Эх, налей посошок...» до «Так ... наливай посошок») читается уже не как некая «рамка», а как сюжетный ряд, цепь событий.

Итак, мы видим, что Башлачёв нередко существенно меняет смысл своих песен, адаптируя их к развитию своей поэтической системы, к новому настроению, к контексту концерта, даже, возможно, — к особенностям аудитории. Подобная стратегия может реализоваться не только в самом тексте, но и в межтекстовом пространстве — сцепляя произведения, поэт может давать им интересное взаимное «звучание»: где уже не сложение смыслов, а их умножение. Эта тема пока не исследована, хотя она кажется весьма интересной. Как и вообще рассмотренная в этом параграфе «омонимия произведений», ведь речь идёт не только об исследовательских моментах, но и о текстологии, публикационной практике. Не следовало бы печатать ту же песню «Некому берёзу заломати» только в одном из её вариантов — так мы заметно обедним башлачёвские смыслы.

#### 4.4. Циклизация и контекстность в песенном творчестве Башлачёва

У меня складывается впечатление, что Башлачёв во многом «мыслил» циклами, в первую очередь — диптихами. Уже в ранних произведениях намечается такое «сверхтекстовое мышление»: я имею в виду тексты для оперы «Мы помним чудные мгновения». Логично, что и, формируя межпесенную драматургию в рамках конкретного концерта, Башлачёв старался

выстроить произведения в некоторой концептуальной последовательности. Подтверждений тому — масса: начиная от анализа структур концертов и заканчивая межпесенными высказываниями, типа: «Программка даже есть маленькая»<sup>21</sup>.

В книге Льва Наумова<sup>22</sup> проведено интереснейшее исследование фонограмм Башлачёва, в частности, указывается, какими по счёту в циклах-концертах были те или иные песни. Например, «Ржавая вода» до осени 1985 года много раз была первой. Потом в сильной позиции чаще других оказывалась песня «Пошок», а в конце жизни — «Пляши в огне».

Кстати, на ранних фонограммах очень часто за «Ржавой водой» следовали составляющие с ней микроцикл «Чёрные дыры». Ю. В. Доманский доказывает факт этой «слитости» не только, обращаясь к последовательности песен на концертах, но и к текстам: «Различие в семантике лексем „пить“ относительно финала „Ржавой воды“ в какой-то мере редуцируется вариантом первой строки „Чёрных дыр“: „Учимся пить, но в колодцах замёрзла вода“. Однако в этом варианте усиливается изотопическая связь между двумя песнями, поскольку повторяются уже не одна, а две лексемы»<sup>23</sup>. И действительно: конец песни «Ржавая вода»: «Время нас учит пить», а начало песни «Чёрные дыры»: «Учимся пить, но в колодцах замёрзла вода».

Завершал концерт Башлачёв нередко «Егоркиной былиной», отмечая, что больше ничего петь после неё нельзя. На ранних фонограммах последней нередко шла «Зимняя сказка», иногда концерт оканчивался на мажорной ноте — звучали «Слёт-симпозиум» и «Подвиг разведчика».

Восстановить драматургию конкретного башлачёвского концерта / альбома в единстве песен и комментариев — интереснейшая задача, которая когда-нибудь, я надеюсь, будет реализована. В этом направлении уже есть пробный камень, правда,

<sup>21</sup> Домашний концерт у М. Тергановой и А. Несмелова, Москва, апрель 1985.

<sup>22</sup> Наумов Л. Александр Башлачёв: человек поющий. С. 456–469.

<sup>23</sup> Доманский Ю. В. Микроциклы в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 2001. — Вып. 5. — С. 250.

на материале творчества Высоцкого: я рассмотрел два идущих один за другим концерта с позиции их внутренней структуры (единство песен и межпесенных комментариев), а также «межконцертных» переключек<sup>24</sup>.

Что касается альбомов Башлачёва, выстроенных «по канону» рок-н-рольных, то их или вообще нет, или очень мало. Тут мнения исследователей несколько расходятся. Ю. В. Доманский: «У Александра Башлачёва практически нет авторских альбомов (исключение — „Вечный пост“ и в какой-то степени „Третья столица“»<sup>25</sup>. С. В. Свиридов: «Могла стать альбомом „отчётная“ 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 Башлачёва. Однако всего через месяц артист снова делает студийную запись в Новосибирске (известна как „Русские баллады“»<sup>26</sup>.

Особенно интересны ситуации, когда Башлачёв выстраивает свои песни в явно концептуализированной последовательности. Причём иногда это не песни, а одна большая «сверхпесня», которая возникает за счёт отсутствия пауз между произведениями. Такое слияние было не просто «механическим», а смыслопорождающим через надпесенный сюжет. Вот что о т. н. «Последнем концерте» говорит Марина Тимашева, дома у которой и проводилась запись (интервью дано Льву Наумову): Башлачёв «начал, как водится, с более или менее ранних песен, улыбался, даже что-то говорил, а потом я с кухни слышу, что он начинает петь что-то, что я вообще никогда не слышала и не видела в написанном виде. А пел он песню „Когда мы вдвоём“.

<sup>24</sup> Гавриков В. А. Циклизация и контекстность в поэзии Владимира Высоцкого. Монография. — Брянск, 2016. — С. 38–52.

<sup>25</sup> Доманский Ю. В. Микроциклы в русском роке. С. 241.

<sup>26</sup> Свиридов С. В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь, 2003. — Вып. 7. — С. 13.

Я не знала, что у него такая песня есть. К этому моменту он уже давно новых не писал, но воспринималось это, как новая песня. И поёт он в такой последовательности: сначала „Когда мы вдвоём, я не помню о том, на каком мы находимся свете. Всяк на своём. Но я не боюсь измениться в лице, измениться в твоём бесконечно прекрасном лице. Мы редко поём, но когда мы поём, поднимается ветер и дразнит крылом. Я уже на крыльце“. Он довольно часто из одной песни переходил в другую без остановки, просто перебором показывал, что вроде начинается следующая песня, но не останавливался, поэтому это воспринималось как что-то единое. И вот ровно через такой гитарный перебор он начинает петь „Ванюшу“, и дальше, на выходе из „Ванюши“, без остановки, поёт „Посошок“. И я понимаю, что эта последовательность песен мне не нравится. Она мне очень не нравится. Потому что в ней есть логика.

То есть, сначала человек пишет прощальное письмо кому-то, потом он рассказывает историю смерти, а потом поёт про посошок, про отпевание, про загробную жизнь. И когда он ушёл (потому что мне утром улетать плюс я ещё инфекционно-заразная, он к кому-то ещё пошёл ночевать), и когда он ушёл, там ещё осталось два человека: Илья Смирнов и мой бывший муж. Я сказала, что мне это всё очень не нравится, потому что у меня такое впечатление, что я как будто вижу, что человек умирает, что он говорит о том, что умирает и со всеми прощается»<sup>27</sup>.

Тема «концептуализация концерта у Башлачёва» есть чуть ли не главная исследовательская лакуна башлачевистики. Иными словами, именно межпесенная драматургия является тем аспектом башлачёвской поэтики, который на сегодняшний день практически не рассмотрен. Пожалуй, самым интересным в этой связи является исследование А.Н. Яркого, в котором она рассматривает логику построения т.н. «Таганского концерта» и межпесенные башлачёвские комментарии<sup>28</sup>. Исследо-

<sup>27</sup> Беседа Льва Наумова с Мариной Тимашёвой [Электронный ресурс]. – 2006. – URL: <http://bashlachev.spb.ru/talks/Timasheva.html> (дата обращения: 13.08.2018).

<sup>28</sup> Яркий А.Н. К проблеме «Владимир Высоцкий и русская рок-поэзия» («Таганский концерт» Александра Башлачёва) // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–

вательница приходит к ряду ценных выводов, которые могут пролить свет не только на данную запись, но и на циклизацию у Башлачёва в целом. А главная мысль работы, пожалуй, такая: «Автор сначала исполнил песни, в которых влияние Высоцкого не очень заметно (хотя, безусловно, есть), и лишь в самом конце — „бардовские“ (условно говоря) песни и „Триптих“. Однако завершает Башлачёв концерт необычной и непохожей не только на произведения Высоцкого, но и на какого-либо другого автора песней „Ванюша“»<sup>29</sup>. То есть концерт протекает с постоянной оглядкой на Высоцкого: цикл строится на отторжении-притягивании к его фигуре. Башлачёв хочет показать, что он самостоятельная поэтическая единица («на Второй мировой поэзии признан годным...»), а не эпигон «таганского барда».

#### 4.5. Башлачёвские паратексты: концертные комментарии до и после песенных исполнений

Чуть ли не самым желанным для меня исследованием было бы следующее: «Коллекция башлачёвских вступлений и послесловий». Дело в том, что песни его я знаю наизусть, в не очень отдалённом прошлом уже по первым аккордам я мог определить, какая это запись. С недавнего времени у меня появилась возможность послушать некоторый корпус исполнений, не вошедших в «традиционную обойму» (под ней здесь понимаются записи: I—VII, «Таганский концерт», «Лихо», «Вечный пост» и т.д.). Поэтому так и интересны комментарии до и после (а иногда — и во время) песен — поэтические тексты-то «заслушаны до дыр».

В науке паратекстом называют «текст около основного текста произведения», то есть: посвящения, эпитафии, названия

и т. д. Песенные «ремарки» кажутся действительно не входящими в основную структуру элементами, а лишь неким «сопровождением», позволяющим актуализировать те или иные смыслы в поэтическом тексте. Повсеместно стал употребляться термин «автометапаратекст», введённый, по свидетельству Ю. В. Доманского, А. Н. Безруковой<sup>30</sup>. Однако это слово кажется слишком громоздким, думаю, что одной приставкой «пара» можно и ограничиться.

Рассмотрение некоторых интересных паратекстов у поэта начнём с констатации того, что Башлачёв не умел «петь в пустоту» — ему необходим был контакт с публикой. Однажды поэт чуть не сорвал студийную запись только потому, что не мог петь «для магнитофона» (звукорежиссёр вынужден был пригласить в студию зрителей). То есть особая обращённость в зал, установка на сотворчество со стороны слушателей была отличительной чертой творческого поведения Башлачёва. Поэтому многие околотекстовые элементы у него являются контакто-устанавливающими высказываниями.

Очень насыщены паратекстами две песни: «Подвиг разведчика» и «Слёт-симпозиум», составляющие микроцикл<sup>31</sup>. В первой из них встречается паратекст, который разрывает исполнение в «самом злободневном» месте, а именно — тогда, когда речь касается известных событий в Польше:

Из братских стран мне сообщает пресса:  
Поляки оправляются от стресса,  
Прижат к ногтю вредитель Лех Валенса,  
Мечтавший всю Варшаву отравить.

Если в ранних записях<sup>32</sup>, когда в памяти слушателей эта история была ещё свежа, Башлачёв не даёт к данному отрывку

<sup>30</sup> Доманский Ю. В. Рок-поэзия: перспективы изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург; Тверь, 2013. — Вып. 14.

<sup>31</sup> Подробнее о микроциклизации у Башлачёва см.: Доманский Ю. В. Микроциклы в русском роке. С. 237–253.

<sup>32</sup> Концерт, Череповец, лето 1984; Концерт у С. Рыженко («Первый концерт в Москве»), Москва, 20 октября 1984 и т. д.

никаких комментариев, то на фонограмме января 1986 года<sup>33</sup> он отмечает: «Эта песня очень старая, она написана полтора года назад, поэтому в ней нужно что-то менять, но...» и далее следует вышеприведённое четверостишие с заметным изменением первой строки: «Поляки о... уже оправились от стресса». Поначалу певец хотел произнести привычное «оправляются», но (очевидно, в связи с только что произнесённым паратекстом) трансформирует высказывание.

Реплика Башлачёва о неактуальности фрагмента прозвучала лишь однажды, и именно она является «водоразделом» в авторском восприятии текста. Дело в том, что на более поздних записях<sup>34</sup> Башлачёв уже не оговаривается о том, что вышеприведённый отрывок сообщает о каком-то давно минувшем событии. На тот момент данное произведение в узких кругах было если не легендарным, то по крайней мере — хорошо известным, поэтому дополнительных комментариев исторического характера к ней уже не требовалось. Этот тезис подтверждает запись августа 1986 года<sup>35</sup>, где часть фраз поётся хором, а некоторые из них Башлачёв и вовсе не произносит, это за него делают слушатели, следовательно, степень узнаваемости песни была достаточно высокой. И цель исполнения — уже не сообщение нового, а хеппенинг — совместное эстетическое переживание и хоровое «сотворчество».

Коллективное начало реализуется в песне посредством ряда других внутренних паратекстов: «Тревожно мне, *товарищи*, кусаю свой матрас»<sup>36</sup>; «Да как же можно, *товарищи*? Ведь висит угроза!»<sup>37</sup>; «*Ведь сами говорили*, что ничего страшней угрозы

<sup>33</sup> Концерт в Театре на Таганке, Москва, 22 января 1986.

<sup>34</sup> Концерт у Д. Винниченко («Чернобыльские бобыли на краю света»). Ленинград, 15 августа 1986; Концерт в ДК Ильича. Ленинград, 24 мая 1987.

<sup>35</sup> Концерт у Д. Винниченко («Чернобыльские бобыли на краю света»). Ленинград, 15 августа 1986.

<sup>36</sup> Концерт у С. Рыженко («Первый концерт в Москве»), Москва, 20 октября 1984.

<sup>37</sup> Слово «товарищи» встречается в данном фрагменте практически на всех фонограммах.

нет!»<sup>38</sup>; «Да, вовремя я вышел из запоя, *понимаешь...*»<sup>39</sup>. Конечно, эти фразы можно посчитать и частью текста, но об обратном свидетельствует их структурная несистемность (невстроенность в метроритм) и подвижность от исполнения к исполнению. Поэтому, на мой взгляд, перед нами всё же паратексты.

Башлачёв обращается к паратексту в промежутке между строками «но ТАСС уполномочен заявить» и «тяжёлый смог окутал Вашингтон», причём этот комментарий встречается в пяти из семи взятых мной для анализа записей и представляет собой сообщение о происхождении дальнейшего идеологизированного текста («я читаю газету», «читаю», «читаю я, читаю»).

Ещё один приём указания на цитатность находим на фонограмме 20 октября 1984 года<sup>40</sup>: «А Рейган, — *там так написано было*, — вор, ковбой и педераст...». То есть автор паратекстуально актуализирует наличие в тексте кавычек (выход из звука в «виртуальную графику»). С этой же целью используется комментарий и в другой песне — «Слёт-симпозиум»<sup>41</sup>:

— Вот, в Тимонице построен институт слюноварения.  
Она — товарищ грамотный и в аглицком сильна...  
Читай!  
*Читает:*  
— С поклоном обращается к нам тётушка Ойропа.  
И опосля собрания зовёт на завтрак к ей...

Интересный паратекст встречается на фонограмме 18 марта 1985 года<sup>42</sup>: «А так — какие новости? *Сам знаешь...* Тем более, сенсации». Неожиданно в тексте появляется контактоустанавливающая реплика «сам знаешь», обращённая к адресату «ты». Интересна она тем, что в поэтическом тексте данного субъекта нет, а диалог ведётся с субъектом «вы», например: «И всё же доложу *вам* без преувеличения». То есть через паратекст происходит

<sup>38</sup> Концерт в Театре на Таганке. Москва, 22 января 1986.

<sup>39</sup> Третья столица, 1985.

<sup>40</sup> Концерт у С. Рыженко («Первый концерт в Москве»), Москва, 20 октября 1984.

<sup>41</sup> Концерт в Театре на Таганке, Москва, 22 января 1986.

<sup>42</sup> Концерт в Ленингр. ветеринар. ин-те («Кочегарка»), Ленинград, 18 марта 1985.

смена адресации и, соответственно, корректировка субъектной структуры текста.

На другой фонограмме в одном из эпизодов Башлачёв обращается к присутствующему на концерте Юрию Шевчуку<sup>43</sup>: «В общем, много было, Юра, сам понимаешь, древних всем известных городов»<sup>44</sup>. Для сравнения даю вариант этой строки с фонограммы апреля 1985 года<sup>45</sup>: «В общем, много было, товарищи, древних, всем известных городов». В последнем варианте реализуется всё та же отсылка к коллективному слушателю, а также в какой-то мере актуализируется системный для ранних фонограмм паратекст жанрового характера: произведение называется не песней, а газетным репортажем (отсюда и идеологизированное обращение). Явная же экспликация жанровой преамбулы встречается в следующих строках: «Прополка, культивация, мели... — не помню, как слово пишется, — ...орация»<sup>46</sup>; «Событием пренце... нет — принципиального значения»<sup>47</sup>. Мы видим, что поэт посредством внутриспесенного паратекста имитирует сам процесс написания газетной статьи<sup>48</sup> (то есть здесь, как и в песне «Подвиг разведчика», наблюдается выход из звука в графику). В исполнениях рассмотренных песен есть и менее значимые «помарки», заострять на них внимание не стану.

Все паратексты, таким образом, можно разделить на «вступления» к песне, «реплики по ходу исполнения» и «заклЮчения». Некогда я их назвал: препаратексты, мезопаратексты и постпаратексты, но теперь вижу, что такие номинации не

<sup>43</sup> «То, что „Юра“ присутствует при исполнении песни, усиливает драматургические тенденции текста, приближает песню к сценке ... Вместе с тем обращение к реальному человеку сближает в этом моменте песни субъекта речи с реальным автором». Ярко А.Н. Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачёва). С. 167.

<sup>44</sup> Концерт в Ленингр. ветеринар. ин-те («Кочегарка»), Ленинград, 18 марта 1985.

<sup>45</sup> Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова, Москва, апрель 1985.

<sup>46</sup> Концерт в Театре на Таганке, Москва, 22 января 1986.

<sup>47</sup> Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова. Москва, апрель 1985; Концерт у С. Рыженко («Первый концерт в Москве»), Москва, 20 октября 1984.

<sup>48</sup> Подробнее об этом см.: Ярко А.Н. Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачёва). С. 165–166.

вполне удачны. Лучше комментарии соотнести с традиционными для литературы понятиями.

Есть и ещё одно основание для классификации: связь паратекста с концертом и его элементами. Некоторые околотекстовые реплики привязаны к конкретной песне, некоторые — ко всему концерту, некоторые можно назвать «лирическими отступлениями», не связанными ни с первой, ни со вторым.

Бывает и смесь указанных выше типов. Например, на одной из фонограмм<sup>49</sup> после исполнения шестнадцатиминутной «Егоркиной былины» певец отказался петь что-либо ещё, на просьбу одного из зрителей ответив: «После этого уже ничего нельзя». Данная реплика одновременно является указанием и на особый статус «былины» в творчестве Башлачёва и в данном цикле, и на, скажем так, «абсолютную завершённость» структуры концерта.

Любопытное «противостояние» поэта и аудитории сохранилась на фонограмме апреля 1985 года<sup>50</sup>. После четырнадцатой по счёту песни («Лихо») происходит следующий диалог Башлачёва с одним из слушателей (явно нетрезвым):

А.Б.: В общем-то, это всё, что я хотел сегодня спеть.  
 Слушатель: А теперь, то, что ты не хотел спеть.  
 А.Б.: Из того, что я не хотел спеть, я многое, действительно, не спою, но кое-что придётся. Кое-что.  
 Слушатель: Но кое-что мы услышим, я надеюсь?

После этого по окончании каждого из исполнений поэт уверяет, что это все песни, и спеть ему больше нечего. Однако зрители настойчиво просят исполнить ещё одну. В итоге концерт вместо планировавшихся четырнадцати песен растянулся аж на двадцать одну! В данном случае финальный паратекст (а он следует после «Лихо» и каждой из семи «лишних» песен) становится фактором, объясняющим структуру концерта, в какой-то мере — подбор композиций: в «застольной» атмосфере

<sup>49</sup> Концерт у Е. Егорова, Москва, 4 октября 1985.

<sup>50</sup> Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова, Москва, апрель 1985.

Башлачёв так и не исполнил, например, исповедальный, элегический «Посошок».

У Башлачёва есть и ещё один любопытный паратекст, связывающий две уже рассмотренные в прошлом параграфе песни. Речь идёт о стыке песен «Ржавая вода» и «Чёрные дыры». Я уже говорил, что первая из них заканчивается словами: «Время нас учит пить», вторая начинается так: «Учимся пить, но в колодцах замёрзла вода». На одном из концертов<sup>51</sup> между ними следует такая реплика: «Попить бы что-нибудь... Попить водички, если можно». Что это: оригинальный ход — обращение художественного факта в бытийный? Или просто удивительное совпадение (именно в этом месте концерта Башлачёв действительно захотел пить)? Как бы то ни было — перед нами ещё один, пусть и уникальный, но весьма показательный паратекст, влияющий на смысл двух «сцепляемых» песен и синтагматику концерта в целом. А если учитывать важную для поэтики Башлачёва установку на «переведение слова в факт» (С. В. Свиридов), то рассмотренный здесь случай оказывается встроенным в систему ему подобных.

Теперь несколько слов скажу о неавторских паратекстах. Исполнение песен на концерте (особенно квартирном) подразумевает особый контакт певца со слушателями: влияние аудитории на структуру цикла, подбор исполнителем интонации, лексики и т. д. Особенно в этой связи важны реплики из зала, на которые поэт тем или иным образом реагирует (вспомним приведённое выше «противостояние» Башлачёва и зрителей). Ещё один подобный случай зафиксирован на т. н. «Последнем концерте»<sup>52</sup> Башлачёва. Здесь третьей по счёту должна была стать, судя по всему, «Ржавая вода», однако по ходу музыкального проигрыша из зала слышится реплика «про Абсолютного вахтёра», после чего певец без паузы меняет мелодию и исполняет требуемую песню. Здесь мы можем констатировать появление структурной интерполяции, влияющей на цикл не только

<sup>51</sup> Концерт у Е. Егорова, Москва, 4 октября 1985.

<sup>52</sup> Концерт у М. Тимашевой («Последний концерт»), Москва, 29 января 1988.

«механически» (вставка лишнего элемента), но и в семантическом отношении (трек вклинивается в концептуальное образование, вспомним, как о структуре этого концерта рассуждает М. Тимашева). Кстати, подобные «внеструктурные песни» могут появляться не только на «квартирниках», но и на концертах для «широкой аудитории», где общение с залом часто происходит с помощью записок. У Башлачёва тоже есть случаи подобного контакта с залом.

Концертная запись Александра Башлачёва, изданная под названием «Чернобыльские бобыли на краю света»<sup>53</sup>, предваряется вступлением, видимо, одного из музыкантов группы «Алиса», пытавшихся подыгрывать поэту. Здесь неавторский паратекст является преамбулой не к конкретной песне, а к циклу в целом: «Попросили сказать слово, так сказать, вступительное... небольшое... вот... это вот осколки от группы „Алиса“... <неразб.> помогают Саше, и концерт называется „Чернобыльские бобыли на краю света“».

Есть ещё один интересный пример авторского комментария, точнее, ещё одного способа онтологизации песенного творчества, проще говоря — «переведения слова в факт». За двадцать дней до гибели Александр Башлачёв на т.н. «Последнем концерте» исполнил песню «Палата № 6»<sup>54</sup>. Поэт в тот день не спел (забыл?) ровно половину поэтического текста: из шести строф прозвучали три. Сбить Башлачёва могла сама анафорическая структура песни, то есть отсутствие «связного перехода» от одного четверостишия к другому. Возможно, спутав строку «хотелось закурить...» из второго катрена с «хотелось закричать...» из пятого, Башлачёв дальше пошел «по накатанной». Но есть и другое — более интересное — объяснение: возможно, на «Последнем концерте» певец реализует установку, которую он озвучил на другой фонограмме: «Я очень хочу забыть эту <песню>»<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> Концерт у Д. Винниченко («Чернобыльские бобыли на краю света»), Ленинград, 15 августа 1986.

<sup>54</sup> Концерт у М. Тимашевой («Последний концерт»), Москва, 29 января 1988.

<sup>55</sup> Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова, Москва, апрель 1985.

Получается, действительно забыл. Или это своеобразная «улыбка автора»?

Примечательно, что в авторском списке января 1988 года (наша фонограмма относится тоже к январю 1988-го) присутствуют все шесть строф. То есть в данном случае мы не можем определить: реализована ли на последнем концерте авторская воля или перед нами «неудачный дубль»; если эта воля на редукцию трёх строф всё-таки присутствовала, была ли она окончательной или же автор при позднейшем перенесении песни на бумагу вернулся к полному варианту? Точной датировки авторского списка нет, поэтому мы не можем проследить хронологию по дням. И варианты следует признать равноправными.

Наверняка, башлачёвские межпесенные комментарии, выступления к концертам, паратекстовые реплики внутри песен и т. д. содержат массу интересного материала, анализ которого — дело будущего. Но и то, что я показал здесь, свидетельствует о необычности подхода Башлачёва к своим паратекстам, о многообразных игровых стратегиях, реализуемых в его околосценном пространстве.

#### 4.6. Движение от стихового ритма к песенному ритму

В двух прошлых параграфах я рассмотрел то, как поэзия Башлачёва «живёт в звуке», видоизменяясь через паратексты. Вернёмся к одному из уже упомянутых примеров и проанализируем его с позиции метроритма: «Прополка, культивация, / Мели... — не помню, как слово пишется, — ...орация». Приведу с метроритмической точки зрения гармонизированный вариант этой строки: «Прополка, культивация, / Мели-мелиорация, / Конечно, демонстрации, / И те два раза в год». Даже без специальной стиховедческой схемы видно, что в таком виде перед нами ямб с «пропуском» нескольких ударных (то, что иногда называется «пиррихиями»). Главное, что там, где

Башлачёв употребил паратекст, должно быть два слога. А с паратекстом получается 9! На 7 больше! Но этот метроритмический «всплеск» на фонограмме почти не ощущается. Почему? Просто Башлачёв в двусложную паузу втискивает девять слогов. И делает он это за счёт убыстрения речевого ритма. Проще говоря — «стремительно тараторит».

Причём такие вольности появляются у поэта только в относительно зрелом песенном творчестве — когда он уже свободно владеет ритмом и не боится экспериментировать с песенной речью. Ранние же фонограммы — это скорее стихи под гитару, а не песни: на первых записях чувствуется сильная привязка Башлачёва к традиционному стиховому ритму. И лишь со временем он решается на эксперименты, которые очень обогатили творческий арсенал поэта.

Приведу несколько примеров. Так, в песне «Музыкант» рассказывается о судьбе человека, играющего в ресторане «для накрашенных женщин и их безобразных мужчин». Характеризуя отношение персонажа к своей профессии, Башлачёв изначально пел:

Он любил тот момент,  
Когда выключат свет,  
И пора убирать инструмент<sup>56</sup>.

Однако в эти строки закралась одна логическая неточность: свет персонаж должен не выключать, а включать. Дело в том, что ресторан — это заведение, работающее допоздна. Как правило, отдыхают здесь люди вечером и ночью, соответственно, окончание игры должно происходить поздно, скорее всего — за полночь. Поэтому выключать свет в ночной темноте, чтобы убрать инструмент, — шаг весьма странный. С 1985 года Башлачёв стал петь иначе:

Он любил тот момент,  
Когда *включат* свет,

<sup>56</sup> Запись у В. Алисова и И. Васильева. Москва, 17–19 сентября 1984.

И пора убирать инструмент <sup>57</sup>.

Тем не менее слушатель вряд ли заметит здесь дестабилизацию метроритма, ведь выпадение слога Башлачёв компенсировал артикуляционно. Посмотрим, как это произошло: вначале отрывок представлял собой разностопный анапест со спондеями:

— — — — —  
 — — — — —  
 — — — — —

Однако два слова (местоимение «он» и союз «когда») фактически теряли свой акцент, становясь проклитиками. Так метр приобретал стройность. Когда же произошла замена слова, функцию первого безударного слога во второй строке взяла на себя пауза, а ударение перешло на слово «когда»: «Когд́а включают свѣт». За счёт редукции ударения в слове «включат» (ставшего относительным энклитиком), синтетический метроритм гармонизируется (знаком «= $\Rightarrow$ » обозначим артикуляционную паузу):

— — — — —  
 = — — — — — (когда́ включают свѣт)  
 — — — — —

У Башлачёва можно найти и примеры редукции избыточного слога (песня «Похороны шута»):

А ночью сама притащилась слепая старуха,

<sup>57</sup> Концерт в Ленингр. ветеринар. ин-те («Кочегарка»), 18 марта 1985; Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова, апрель 1985; Третья столица, 1985.

Сверкнула серпом и сухо сказала: «Пора!»  
 Но я подошёл и такое ей крикнул на ухо,  
 Что кости от смеха гремели у *ней* до утра.

Поэта не устроило стилистически маркированное сочетание «у *ней*», присутствующее в ранних вариантах песни<sup>58</sup>, данную форму певец заменил нейтральным сочетанием «у *неё*»<sup>59</sup>. Эта форма деформировала «бумажный» амфибрахий (см. четвёртую стопу):

До: — — — — —

После: — — — — —

Редуцировал избыточный слог Башлачёв посредством более быстрого произнесения слова «неё», то есть «втиснул» в одну метрическую слоговую ячейку два гласных звука.

В песне «Лихо» есть слово «стальные», оно вписано в метроритм (исполнения 1984 года). Однако со временем эта лексема становится окказионализмом «ста́линные» (1985–1988), и тут уже метроритм теряет гармонию:

Босиком гуляли  
 По алмазной жиле.  
 Многих постреляли,  
 Прочих сторожили.  
 Траурные ленты.  
 Бархатные шторы.  
 Брань, аплодисменты  
 Да *сталинные* шпоры.

Казалось бы, для адаптации лишнего слога нужно убыстрить темп — чтобы втиснуть два слога в одну метроритмическую ячейку. Но всё происходит ровно наоборот! Башлачёв

<sup>58</sup> Запись у В. Алисова и И. Васильева, 17–19 сентября 1984; Концерт у С. Рыженко, 20 октября 1984.

<sup>59</sup> Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова, апрель 1985; Концерт у Д. Винниченко, 15 августа 1986.

на многих фонограммах использует не убыстрение темпа, а замедление. Делается это, чтобы актуализировать окказиональное «прочтение» интересного нам слова. В противном случае — слушатель просто не «увидит» здесь Сталина. Зафиксируем важный момент: Башлачёв уже и не пытается восстановить чёткий метроритм. Зачем? Нужна ли слушателю стиховая монотонность? Ведь перед нами песня, и тем она живее и интереснее, чем более необычен её ритмический рисунок. А однообразие наскучивает.

Таким образом, Башлачёв всё дальше и дальше уходит от «стихов с аккомпанементом» к целым «симфониям», где в сотворчестве гитары, поэтического метроритма и непосредственного произнесения (артикуляционного ритма) рождается целый «ансамбль», состоящий из различных «партий». В этом плане показательна, например, «Егоркина былина», которой я уже касался. Если спроецировать описанные выше явления на метроритмическую структуру, то окажется, что изначально монотонный пятисложник (на бумаге — монотонный) Башлачёв превращает в целую вселенную интонаций, перебивок, пауз, распевов, криков, речитативов и прочего, прочего, создавая неровный, но удивительно сильный по воздействию, завораживающий звуковой рисунок.

Пределом такой деформации монотонного стихового метроритма стал альбом «Вечный пост»<sup>60</sup>, где Башлачёв радикально меняет звучание, в первую очередь — ритмическое звучание многих песен. Уже первая композиция, «Посошок», является примером даже не модификации, а скорее — уничтожения изначально стихового метроритма. При этом чаще всего поэтический текст этой композиции Башлачёвым интонируется и сегментируется на основе печатной метроритмической структуры:

Отпусти мне грехи! Я не помню молитв.  
Если хочешь — стихами грехи замолю,  
Объясни — я люблю оттого, что болит,  
Или это болит оттого, что люблю?

<sup>60</sup> Вечный пост, 1986.

Перед нами анапест с двумя «приглушенными спондеями» во второй и четвертой строках: избыточные ударения встречаются в словах «если», «или». А вот как выглядит разбивка на строки в интересной нам записи:

1. О-у-о...
2. Отпусти мне грехи.
3. Я не помню, не помню, не помню моли-и-итв.
4. О-о-о, отпусти...
5. Если хочешь стихами
6. Грехи замолю, у-у-у.
7. Но объясни,
8. Объясни-и-и:
9. Я люблю,
10. Я люблю-у-у оттого, что боли-и-ит.
11. Или э... э... это болит
12. Оттого, что люблю?

*Строкоделение.* Уже одного взгляда на это некогда четверостишие становится понятно, насколько же автор изменил его структурный рисунок, разбив интересный нам отрывок на 12 строк. Некоторые слова Башлачёв делает фактически строкообразующими (если проигнорировать проклитики в виде междометий и местоимений): «отпусти», «объясни», «люблю».

*Рифма.* Число рифм в отрывке увеличивается за счёт строкоделения: слово «молитв» сопрягается с «болит» дважды (10-я и 11-я строки), как и слово «замолю» — с «люблю» (9-я и 12-я строки). Кроме того, дополнительную «акцентность» рифме «молитв — болит» придаёт распев (см. сопряжение строк 3 и 10).

*Распевы.* Очень важный фактор, дестабилизирующий поэтический метроритм (главным образом, через увеличение числа слогов). Распевы могут быть автономными: образующими отдельные слова («о-о-о» — строка 4, «у-у-у» — строка 6) и даже строки (строка 1); а могут находиться внутри «узурпальных» слов («объясни-и-и»). Всего в отрывке 8 распевов, некоторые из них «слитные» («боли-и-ит», «у-у-у»), произносящиеся без внутренних микропауз, некоторые — «расставленные» («э... э... это»).

*Повторы.* В нашем примере (как, впрочем, и в песенной поэзии в целом) есть два вида повторов, деформирующих метрическую матрицу: стоящие сразу после производящего слова: «не помню, не помню, не помню» и оторванные от него:

*Отпусти* мне грехи.  
Я не помню, не помню, не помню моли-и-итв.  
О-о-о, *отпусти*...

Подобный оторванный от «претекста» повтор деформирует имплицитный стиховой метр в большей степени, чем остальные. Дело в том, что изначально заданная словесная цепочка здесь обрывается, в нее инкорпорируется чужеродный элемент.

Повторяться могут как словогруппы (не помню, я люблю), так и отдельные слова (объясни, отпусти). Сочетание «не помню» повторяется трижды, остальные повторы двухкратны. А ведь я только описываю форму, не пытаюсь дать ей интерпретацию: тот же тройной повтор «не помню» может свидетельствовать о настойчивом желании лирического субъекта вспомнить молитвы, о многократности попыток это сделать... Словом, любое формальное изменение может быть прочитано и в смысловой проекции.

В тексте появляется 8 избыточных по отношению к печатному первоисточнику повторов: по два «не» и «помню» (4), а также по одному «отпусти», «объясни», «я», «люблю» (4). При этом в исходном четверостишии нет и песенных междометий, о которых уже говорилось (они тоже являются избыточными элементами).

*Тип артикулирования.* В интересном нам отрывке есть два типа артикулирования: пение и декламация (первое выделено курсивом):

1. О-у-о...
2. *Отпусти* мне грехи.
3. Я не помню, не помню, не помню моли-и-итв.
4. О-о-о, *отпусти*...
5. Если хочешь стихами

6. Грехи замолю, у-у-у.
7. Но объясни,
8. *Объясни-и-и:*
9. Я люблю,
10. *Я люблю-у-у оттого, что боли-и-ит.*
11. *Или э... э... это болит*
12. Оттого, что люблю?

Благодаря такому синтезу ритмическая структура отрывка ещё более расшатывается. Шестой стих сочетает декламацию и пение, но так как первая заметно превалирует, я посчитал строку декламационной. Всего же в отрывке 7 строк пропеваются, 5 декламируются.

*Интонация.* Все поющиеся строки артикулируются с интонацией понижения, за исключением строки 6 (точнее, её конечного песенного фрагмента), где наблюдается заметный «всплеск». Декламируемые строки произносятся в целом ровно. При этом весьма непросто описать интонационные тонкости каждой из строк, поэтому приходится лишь констатировать: интонационный строй песни отчётливо разноструктурен. Варьирование происходит не только от строки к строке, но и в длинных строках. Например, в третьей строке тройной повтор сочетания артикулируется сравнительно быстро, а протянутое слово «молитв» медленнее. Если посмотреть на различие темпа произнесения строк, то заметно, что пропеваемое оказывается более медленным, чем декламируемое. При этом нельзя сказать, что в нашей строфе только два типа скорости произнесения: например, поющаяся четвертая строка заметно медленнее поющейся третьей. Все рассмотренные особенности не просто дестабилизируют изначальный стиховой метроритм, а практически уничтожают его.

Итак, метроритмическая организация песен Башлачёва — большая и интересная тема. Я не специализируюсь на стиховедении, поэтому мог упустить какие-то интересные моменты, но важно другое: башлачёвский песенный ритм — уникальное явление гитарной поэзии. Более того, убеждён, что поднятая здесь тема вполне диссертательна, главное, чтобы нашёлся человек,

способный согласовать традиционный стиховедческий подход с теми живыми процессами, которые происходят на башлачёвских концертах.

#### 4.7. Деление на строки, строфы, сверхстрофические блоки

##### Строкоделение.

В фокусе моего внимания будет строфическая организация башлачёвских текстов. В прошлом параграфе я уже касался разделения на строки, показав, как Башлачёв порой варьирует строкоделение. Прежде чем продолжить экскурс в эту тему, позволю себе несколько теоретических замечаний.

Подходить к строкоделению и строфоделению песенных образований можно двумя путями: ориентируясь на имплицитный («виртуальный») стиховой метроритм или на «живые» процессы, происходящие в звучащем тексте. Первый подход заключается в выявлении периодов (строк), ограниченных рифмой и упорядоченных метрически. Однако в этом случае исследователя могут ввести в заблуждение, например, цезуры, внутренние рифмы. Причём пока я говорю только о силлаботонике. А ведь есть множество размеров, где ритмический рисунок весьма сложен и не поддаётся анализу «по косвенным признакам». Да и строки могут быть как весьма длинными, так и сверхкраткими (например, у Маяковского иногда встречаются односложные стихи). Словом, разбивая на строки звучащий поэтический текст, ориентироваться только на стиховые признаки (особенно — при отсутствии авторского списка) явно недостаточно.

На что же ориентироваться? В первую очередь на паузы и знаки окончания строки: распев, повышение громкости, интонационные выделения, музыкальные маркеры и т. п. Но важнее всего всё-таки паузы. Ориентируясь на них, рассмотрим, как меняется строкоделение в песне «Осень»:

Вариант 1 <sup>61</sup>:

Ночь плюёт на стекло  
 Чёрным.  
 Лето.  
 Лето прошло.  
 Чёрт с ним.  
 Сны из сукна.  
 Под суровой шинелью спит северная  
 Страна.  
 Но где ты, весна?  
 Чем ты сейчас  
 Больна?

Вариант 2 <sup>62</sup>:

Ночь плюёт на стекло  
 Чёрным.  
 Лето. Лето прошло.  
 Чёрт с ним.  
 Сны из сукна.  
 Под суровой шинелью  
 Спит северная страна.  
 Но где ты, весна?  
 Чем ты сейчас  
 Больна?

Вариант 3 <sup>63</sup>:

Ночь плюёт на стекло  
 Чёрным.  
 Лето  
 Прошло.  
 Чёрт с ним.  
 Сны из сукна.  
 Под суровой шинелью  
 Спит северная  
 Страна.  
 Но где ты, весна?  
 Чем ты сейчас  
 Больна?

<sup>61</sup> Концерт у Е. Егорова, Москва, 4 октября 1985.

<sup>62</sup> Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова, Москва, апрель 1985.

<sup>63</sup> Концерт у С. Рыженко («Первый концерт в Москве»), Москва, 20 октября 1984.

Сразу заметно, что один и тот же отрывок от исполнения к исполнению сегментируется то на 11 строк, то на 10, то на 12.

Первая и вторая строки в трёх вариантах одинаковы. Следующий фрагмент («Лето. Лето прошло») может пропеваться в одну строку (вариант 1), в две («Лето. / Лето прошло», вариант 2) или в две с усечением одного слова «лето» («Лето / Прошло», вариант 3). Фразы «черт с ним», «сны из сукна» на трёх фонограммах являются отдельными строками. Фрагмент «под суровой шинелью спит северная страна» делится на строки следующим образом: «Под суровой шинелью спит северная / Страна» (вариант 1, две строки); «Под суровой шинелью / Спит северная страна» (вариант 2, две строки); «Под суровой шинелью / Спит северная / Страна» (вариант 3, три строки). Последний фрагмент разбит на строки во всех исследуемых фонограммах одинаково.

А вот как этот же отрывок представлен в авторском списке<sup>64</sup>:

Ночь плюёт на стекло чёрным.  
Лето прошло. Чёрт с ним.  
Сны из сукна. Под суровой шинелью спит северная страна.  
Но где ты, весна? Чем ты сейчас больна?

Не буду останавливаться на смысловых различиях четырёх вариантов, отмечу только, что артикуляция заметно изменила структуру как «идеального текста», то есть печатного, так и спетых вариантов, придав каждому из них свои смысловые особенности.

Башлачёв настолько интересно экспериментирует со звучащим текстом, что создаёт даже строки, обрывающиеся на полуслове:

И пусть разбит батюшка Царь-колокол,  
Мы пришли с чёрными гитарами,

<sup>64</sup> Текст даётся на основе авторского списка января 1988 г.: Александр Башлачёв. Стихи. Цит. по: Башлачёв Александр: Стихи, фонография, библиография. С. 132.

Ведь биг-бит, блюз и рок-н-ролл окол-  
Довали нас первыми ударами.  
(«Время Колокольчиков»).

Дым. Дым коромыслом!  
Дым над нами повис. Ла-  
Мпада погасла.  
В лужице масла  
Плავает птичий пух.  
(«Дым коромыслом»).

Примечательно, что в печатных вариантах срока не заканчивается на полуслове. Да и в звучащих вариантах не просто понять, есть ли тут пауза, разбивающая лексему, или нет. И всё же изначальный замысел Башлачёва на такое необычное строко-деление для меня очевиден.

### Строфоделение.

Как некогда отмечал С. В. Свиридов: «Самым тревожным среди вопросов стиховедения авторской песни <да и вообще любой песенности. — В.Г.> является вопрос строфики»<sup>65</sup>. Проблема действительно немаленькая: обратившись к аудиозаписи, исследователю придётся урегулировать традиционное представление о строфе (как по объёму, размеру и через систему рифмовки (клаузул) организованном единстве) и реальные процессы, происходящие на фонограмме. Нередко «звучащая строфа» автономизируется за счёт какого-нибудь приёма: распева, заметной паузы, изменения инструментовки и т. д. Но как, допустим, отличить «паузу строки» от «паузы строфы»? Пока я не могу предложить внятного алгоритма их автономизации. Приходится работать интуитивно: «на слух» сравнивая паузы.

Строфоделение также может не соответствовать печатным вариантам. Так, песня «Вечный пост» на бумаге (я ориентируюсь на авторский список) имеет достаточно чёткую разбивку на строфы, поддержанную рифмовкой:

<sup>65</sup> Свиридов С. В. Пикник на обочине. Песня как таковая в современном высоцковедении // Владимир Высоцкий: Исслед. и материалы 2007–2009 гг. — Воронеж, 2009. — С. 165.

Но не слепишь крест, если клином клин,  
 Если месть — как место на звон мечом,  
 Если все вершины на свой аршин,  
 Если в том, что есть, видишь, что почём.

Но серпы в ребре да серебро в ведре,  
 Я узрел не зря. Я — боль яблока.  
 Господи, смотри! Видишь, на заре  
 Дочь Твоя ведёт 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!

Однако при непосредственном пропевании Башлачёв<sup>66</sup> иначе расставляет акценты и паузы, тем самым меняя и строко-деление, и строфику. Вместо трёх четверостиший перед нами — две строфы (шестистрочная и семистрочная):

Но не слепишь крест, если клином клин,  
 Если месть — как место на звон мечом,  
 Если все вершины на свой аршин,  
 Если в том, что есть, видишь, что почём.  
 Но серпы в ребре  
 Да серебро в ведре! Я узрел не зря. Я — боль яблока. Господи!

Смотри! Видишь, на заре  
 Дочь Твоя ведёт 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.

<sup>66</sup> Запись июня 1987 г., сделанная Т. Ниловой и Ю. Морозовым в студии Дома Радио для документального фильма П. Солдатенкова «Барды покидают двory, или Игра с Неизвестным».

В таком строфическом прочтении разноударная рифма «яблока — быка» уже практически не воспринимается: она «закрыта» обращением «Господи», которое, кстати, является эмоционально-экспрессивной кульминацией фрагмента — Башлачёв его выкрикивает, а затем делает внушительную паузу.

При подобном делении, например, ослабленной оказывается связь между узревшим лирическим субъектом («я узрел не зря») и могущим узреть Богом («Господи, смотри!»). Получается, что при непосредственном пропевании «синтагма»: видящий Я — видящий Бог, по сути, «разорвана», её члены оказались в разных строфах. Конечно, это далеко не все ритмико-смысловые изменения песенного текста по сравнению с печатным. Подробно я не стану на них останавливаться — принципиально было показать, что в песенной поэзии имплицитный, инвариантный текст может при «живом» исполнении претерпевать заметную трансформацию.

### **Сверхстрофические блоки.**

Ещё сложнее обстоит дело, если мы пытаемся выявить некоторые структурные блоки в песне, которые складываются из нескольких строф. Причём бывает так, что песенный текст в «звуче» однороден, а вот в рукописи — размежёван (или наоборот). Например, в песне «Мельница» звучащий текст почти всегда делится на две части, условно назовём их: до инициации и после. Паузу между частями поэт маркирует долгим гитарным проигрышем, а в рукописях никакого разрыва в этом месте нет.

В песне «Некому берёзу заломати» поэтический текст также имеет двухчастную композицию. Первая часть (антитетическая) представляет собой противопоставление России и Европы (Запада?):

А наши беды вам и не снились.  
 Наши думы вам не икнулись.  
 Вы б наверняка подавились.  
 Мы же — ничего, облизнулись...

Вторая же часть — «одновекторное» (без антитезы) воплощение русской темы:

Если забредёт кто нездешний —  
 Поразится живности бедной:  
 Нашей редкой силе сердечной  
 Да дури нашей злой, заповедной...

Например, на фонограмме апреля 1985 года<sup>67</sup> двухчастность артикуляционно или музыкально не эксплицирована: исполнение представляет собой монотонное нанизывание стихов. Здесь два смысловых блока, являясь образованием формально гомогенным, оказываются размежёванными чисто поэтически. Примечательно, что на ранней фонограмме<sup>68</sup> Башлачёв на границе двух частей делает заметную артикуляционную паузу.

Таким образом, при подготовке печатных изданий порой явно не достаточно рукописей: часто они не отражают живых звуковых процессов. Думаю, что в каждом конкретном случае нужно разбираться отдельно, ориентируясь на большой массив фонограмм. Ведь те «подстрочники», которые делал Башлачёв, часто не были окончательной редакцией песни, кроме того, могли делаться без учёта специфики исполнений. А ведь поэзия Башлачёва «живёт» в первую очередь в звуке, это — её естественная «среда обитания». И я думаю, что именно с живым звуком нужно соотносить тексты для печатных сборников, ведь он является источником, наиболее полно отражающим авторскую волю.

<sup>67</sup> Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова, Москва, апрель 1985.

<sup>68</sup> Концерт («Песни шёпотом»), Череповец, осень 1984.

## 5. Башлачёв и другие

### 5.1. Башлачёв цитирует Башлачёва

Главу о взаимодействии Башлачёва с поэтической традицией начну с автоцитирования. В этой связи поэт как будто вписан в постмодернистскую парадигму, характеризуя которую учёные дошли до того, что признали автора умершим, а творчество свели к конструированию текстов из имеющихся в языке готовых форм. Вопрос «Башлачёв и постмодернизм» уже поставлен<sup>1</sup>, и действительно один из постмодернистских «фетишей» — густое цитирование — у Башлачёва присутствует. Правда, только в начале творческого пути. Но знак ли это постмодернистской эстетики? В любом случае влияние прецедентного текста на поэтику Башлачёва настолько сильно, что он постоянно цитирует, причём цитирует в том числе и самого себя. Позднее самоцитирование — как бы замена «чужому цитированию», свойственному первым творческим этапам. Плюс к этому в поздних текстах Башлачёв активно обращается к фразеологии, так что и она как будто занимает место литературных цитат.

Уже первый из сохранившихся текстов «Разлюли-малина» (или второй, если учесть «Налётчика...») содержит фрагмент «дым коромыслом»: так впоследствии будет называться одна из песен Башлачёва. На это первым обратил внимание А. С. Иванов<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Шаулов С. С. А. С. Пушкин и А. Н. Башлачёв в дискурсе постмодернизма // Пушкин и современность : Материалы науч.-практ. конф. — Уфа, 1999. — С. 83–95.

<sup>2</sup> Иванов А. С. Лирика Александра Башлачёва в контексте авторской песни 1970–1980-х годов. С. 57.

А вот текст 1979 года «Давно погашены огни...»:

Давно погашены огни  
Но в зале старом  
Тот музыкант не положил гитару...

Сразу вспоминается текст «Музыкант», где есть тот же старый зал, та же гитара (видимо: электрогитара, раз в тексте появляются шнуры), тот же «ритуал» гашения огней (только там — выключение света).

В тексте «Ах, до чего ж весёленькая дата!..» есть строки:

...Мой добрый Ангел. Словно виноватый  
Смущённо ковыряется в носу.

Налью ему. Что на него сердиться.

В песне «Новый год» этот Ангел трансформируется в чёрта, который тоже связан с питием алкоголя (обратим внимание и на местоимение «мой»): «Сидя на крыше, скорбно глотает / Водку и слёзы мой маленький чёрт».

В том же раннем тексте есть образ вытекающего из раны киселя — вместо крови. Почти тот же образ встречается в песне «Мы льём своё больное семя...»: «Но вместо крови льётся пиво / И только пачкает паркет».

Интересный пример находим в тексте «Ария Пушкина»: здесь Башлачёв с Нохриным цитируют классика («В каком-то возвышающем обмане»), а потом эту же цитату Башлачёв вернёт в песню «Трагикомический роман»: «Тьмы низких истин, как всегда, дороже / Нас возвышающий роман».

В стихотворении «Ничего не случилось» есть строка: «И в квадрате окна ночь сменяется ночью», которая потом, возможно, отозвалась в песне «От винта!»: «Рекламный плакат последней весны / Качает квадрат окна».

Представление о России как о корабле — сквозная тема у Башлачёва, она обыграна в «Зимней сказке», а потом и в «Петербургской свадьбе»:

Усатое «ура» чужой, недоброй воли  
 Вертело бот Петра в штурвальном колесе.

Истоком этому сквозному образу, вероятно, послужил текст «Оковы тяжкие упали...»: «И новый царь к кормилу встал» (об Октябрьской революции). Кстати, в этом тексте 1981 года есть, как мне кажется, масса скрытых переключек с «Петербургской свадьбой», последняя явно появилась с оглядкой на «Оковы...».

В тексте «Окоп» есть строка: «С плеч сорвал погоны». Ср. в «Мельнице»: «Погоны спороты», да и вообще два текста обнаруживают ряд призрачных связей: это и нечисть, и ночные ужасы, и утреннее возвращение к реальности после ночных кошмаров...

Фраза «Ночь вливала синие чернила» («Светилась лампочка. И капала вода...», 1981) потом вернётся в несколько ином облике: «Ох, бессонная ночь, / наливай чернила...» («Зимняя сказка»).

«Чужой костюм широким был в плечах, / Но я его по глупости примерил» («Чужой костюм широким был в плечах...», 1982) — точный сюжетный ход из «Егоркиной былины», где Егор Еромолаевич так же по глупости примеряет «дорогой мундир». И вообще два текста интересно сравнить, по-моему, в них есть переключки (особенно, если говорить о начале стихотворения 1982 года).

Кроме того, цитируя себя, Башлачёв может работать не с самим текстом, а с паратекстами. Так, позднее посвящение к песне «На жизнь поэтов» («всем мои знакомым и не знакомым до сих пор живым поэтам»), оказывается, в первый раз возникло как второе название текста «Светилась лампочка и капала вода...» — «Поэтам».

Что же касается внутрисписанных башлачёвских автоцитат, то не я первый обратил на них внимание. Так, О. А. Горбачёв отмечает, что «фраза „и идут на круги“ отсылает к тексту А. Башлачёва „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 Горбачёв указывает на автоцитату из песни «Имя Имён»: «И во Имя Имён пусть живых не оставят живые». Ещё в «Триптихе» есть и цитата из песни «Тесто», О.А. Горбачёвым не отмеченная: «Так слови своё Слово» (исходная строка: «Тут дело не ново — словить это Слово») <sup>3</sup>.

В нижеследующей таблице представлено ещё несколько ярких примеров автоцитации в творчестве Башлачёва:

«Дышу и душу не душу» («Случай в Сибири»)	«Имеющий душу да дышит» («Когда мы вдвоём»)
«Храни нас, Господи, покуда не грянул Гром» («Вечный пост»)	«Да пока не грянул Гром — отпущу» («Когда мы вместе»)
«Дни, как семечки, валяются вкривь да врозь» («Ржавая вода»)	«вкривь да врозь обретается верная стёжка-дорожка» («Имя Имён»)
«Но я с малых лет не умею стоять в строю» («Чёрные дыры»)	«ведь сам я не в строю» («Случай в Сибири»)
«Муку через муку поэты рифмуют» («Верка, Надька, Любка»)	«Мукой, да не мукою все приметы засыпает» («Сядем рядом»)
«И кто сосчитал, сколько монет брошено мимо протянутых шляп» («Минута молчания»)	«Вы кидали медну полушку мимо нашей шляпы терновой» («Некому берёзу заломати»)
«И Бог верит только в него» («К К...» / «Он рождён, чтобы выжить, в провинции»)	«Сам Господь верит только в него» («Имя Имён»)

<sup>3</sup> Горбачёв О.А. Механизм цитирования и автоцитирования в «Триптихе» Башлачёва // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 1999. — Вып. 2. — С. 73–77.

«Ведь в начале словили слово» («И тебе здесь хватило времени...»)	«словить это Слово» («Тесто»)	«Слови своё Слово» («Слыша В. С. Высоцкого»)
---	-------------------------------	--

Также отметим, что фраза «всѐ будет хорошо» появляется в «Песенке на лесенке» и в песне «Всѐ будет хорошо». А Л. Наумов справедливо говорит об интертекстуальной сцепке относительно поздних стихотворений «К К...» («Он рождѐн, чтобы выжить, в провинции», 1985) и «И тебе здесь хватало времени...» (1985): «Хоть люби его, хоть руби» — «Хоть люби тебя, хоть руби».

Иногда автоцитация может быть более завуалированной. Вот три четверостишия из песни «Вишня»:

Пусть весна нарядит двор  
в яркие одежды.  
Всѐ, что греет до тех пор,  
*назовѐм надеждой.*

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

И войдѐт в твой терем князь,  
сядет к изголовью...  
Всѐ, что будет всякий раз,  
*назовѐшь любовью.*

В одном из последних текстов поэт возвращается к важнейшим для него мотивам: Вере, Надежде, Любви (вспомним песню «Верка, Надька, Любка»).

Итак, интересно было заметить, что многие ключевые образы и сюжеты поздних (не побоюсь сказать — классических) произведений поэта имели прототипов в ранних стихах. Очень интересно было бы проанализировать эти «бинарные оппозиции», эти скрытые циклы. Башлачѐв поистине «идѐт на круги», но возвращается к старому материалу на новом витке. Это ещё

один из важных аспектов единства башлачёвской поэтической вселенной. Однако основной корпус цитат у Башлачёва всё же связан с чужими заимствованиями.

## 5.2. Башлачёв и поэты XIV–XIX веков

### Введение в башлачёвские цитаты.

Сначала хочу извиниться перед коллегами: может, я выдам за своё то, что кто-то уже увидел до меня. И всё же постараюсь максимально объективно восстановить не только спектр башлачёвских цитаций и аллюзий, но и в каждом конкретном случае указать на того учёного, кто первым обратил внимание на некоторую отсылку. При этом хочется отметить общую беду не только башлачевистики, но и вообще современного литературоведения: авторы не ссылаются на коллег, часто выдавая чужое за своё (либо не удосуживаются узнать, кто из предшественников и что писал).

В настоящем исследовании я не буду касаться «непоэтических цитат», то есть ссылок на некоторые советские реалии, типа телепередач или фильмов. Например, песня «Подвиг разведчика» (это название, кстати, отсылает к известному фильму) начинается словами: «В рабочий полдень...». Это апелляция к известной радиопередаче, долгие годы существовавшей на советском радио. Не буду касаться и фольклора (допустим, у Башлачёва в «Тесте» есть отсылка к сказке «Колобок», в «Песне о Родине» — целая гроздь сказочных персонажей), исключения сделаю лишь для народных песен.

Кроме того, не стану и глубоко погружаться в генеалогию того или иного башлачёвского образа (как сделал, например, В. А. Кошелев<sup>4</sup>), а лишь укажу на соответствие — без далеко идущих «последствий». Однако всё же уточню, как воспринимались цитаты раннего Башлачёва: «Помещая в контексте афоризм,

<sup>4</sup> Кошелев В.А. «Время колокольчиков»: литературная история символа.

имеющий высокую патетическую окраску, рядом с грубыми просторечиями Башлачёв не только „оживляет“ высказывание, но и добивается очень злого и ироничного звучания контекста»<sup>5</sup>; «Включая крылатые выражения классиков в собственный текст, А. Башлачёв придаёт им новое звучание, как правило — сатирическое. Знаменитые афоризмы помогают поэту выразить критическое отношение к действительности»<sup>6</sup>; «У Александра Башлачёва 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 счёт того, что редукции, опшлению 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 координаты...»<sup>7</sup>.

В позднем же творчестве, где поэт уходит от сатиры и вообще — от любых проявлений смехового начала, цитаты — уже особые знаки отсылки к высшим авторитетам, к сакральным источникам, которые переосмысляются исходя из новых творческих установок.

### Данте и Шекспир.

Среди самых «возрастных» башлачёвских заимствований — переклички с Данте: «семь кругов беспокойного лада»

<sup>5</sup> Палий В. О. Рок-н-ролл — славное язычество (источники интертекста в поэзии А. Башлачёва). С. 68.

<sup>6</sup> Шидер М. Философская направленность русской рок-лирики (классическое наследие в песнях Александра Башлачёва и Майка Науменко) // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 2001. — Вып. 5. — С. 204.

<sup>7</sup> Козицкая Е. А. «Чужое слово в поэтике русского рока» // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 1998. — С. 50.

(«На жизнь поэтов») М. Бухарская<sup>8</sup> и К. Ю. Пауэр<sup>9</sup> справедливо соотносят с «Божественной комедией».

Теперь о Шекспире. Название песни «Похороны шута», конечно, «извлекает» из культурной памяти шекспировский претекст — вызывает ассоциации с «Гамлетом»<sup>10</sup>. Показательна в этом плане реплика зрителя: как-то когда Башлачёв назвал песню, то услышал из зала сакраментальное: «Poor Yorick!». Примечательно, что один из героев той же песни — «бродячий актёр», тоже шекспировский след? Ведь Шекспир, как известно, был актёром...

В «Прямой дороге» есть отсылка к знаменитой фразе: «Есть многое на свете, друг Горацио, что и не снилось нашим мудрецам» из того же «Гамлета» (подробно об этой цитате я говорил в другой главе).

В «Триптихе» Башлачёв использует ещё одну отсылку к «Гамлету», на сей раз «транзитом» через сценическое творчество Высоцкого: «Быть — не быть? — в чём вопрос, / Если быть не могло по-другому».

### Ломоносов.

Из русских поэтов XVIII–XIX веков больше всего Башлачёв цитирует Пушкина, да и вообще главный классик занимает особое место в наследии череповецкого поэта, о чём пойдёт речь ниже. А пока же укажу на самую раннюю «русскую отсылку» из мной обнаруженных — речь о песне «Слёт-симпозиум», которая открывается словами: «Куда с добром деваться нам...». Это апелляция к поэзии Ломоносова: «Ах, куда с добром деваться? / Все уборы не вместятся...» («Гимн бороде»). Второй ломоносовский след появляется в интервью Башлачёва, где он своё «пришествие» в Москву-Ленинград сравнивает с известным

<sup>8</sup> Бухарская М. Реминисценции и образы-символы в творчестве А. Башлачёва. [http://samlib.ru/b/buharskaja\\_m/h.shtml](http://samlib.ru/b/buharskaja_m/h.shtml)

<sup>9</sup> Пауэр К.Ю. Мотив пути в русской рок-поэзии (на примере творчества Александра Башлачёва, Егора Летова и Янки Дягилевой) // Вестник ЧГУ. — 2017. — № 4 (79). — С. 82–89.

<sup>10</sup> Доманский Ю.В. «Дама с собачкой» в стихотворении Башлачёва «Похороны шута» // Чеховские чтения в Твери. Сб. науч. тр. — Тверь, 2000. — С. 86.

фактом ломоносовской биографии: «Так парнишка за рыбным обозом и пришёл записываться добровольцем в легион маршала примитивных аккордов» (интервью Игорю Леонову). Вообще же старые наши поэты как будто вовсе никак не отразились у Башлачёва — ни Кантемир, ни Тредиаковский, ни Сумароков. Правда, может быть, просто не нашлось специалистов, которые бы опознали?..

### Лермонтов.

А вот следующий век представлен гораздо богаче. Например, есть несколько лермонтовских цитат: «На нём треугольная шляпа / И серый походный сюртук» («Воздушный корабль»), ср. у Башлачёва в «Грибоедовском вальсе»:

Он смотрел голубыми глазами.  
Треуголка упала из рук.  
И на нём был залитый слезами  
Императорский серый сюртук.

В один и тот же год на это соотнесение обратили внимание два исследователя: Н.К. Данилова<sup>11</sup> и А.С. Иванов<sup>12</sup>.

Дословная цитата из стихотворения «Смерть поэта», по замечанию Е.А. Козицкой, есть в песне «Мы льём своё больное семья...»: «Погиб поэт, невольник чести»<sup>13</sup>. А вот само название претекста антитетически обыгрывается в другой башлачёвской композиции — «На жизнь поэтов», о чём первым написал я в монографии 2007 года<sup>14</sup>.

В башлачёвской «Галактической комедии» цитируется стихотворение «И скучно и грустно, и некому руку подать...», что отметил С.В. Свиридов<sup>15</sup>:

<sup>11</sup> Данилова Н.К. «Грибоедовский вальс» Башлачёва в контексте литературы // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург; Тверь, 2011. — Вып. 12. — С. 53–58.

<sup>12</sup> Иванов А.С. Лирика Александра Башлачёва в контексте авторской песни 1970–1980-х годов. С. 31–32.

<sup>13</sup> Козицкая Е. «Чужое слово в поэтике русского рока». С. 49–55.

<sup>14</sup> Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачёва. С. 34.

<sup>15</sup> Свиридов С.В. Александр Башлачёв. «Рыбный день» (1984): Опыт анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 2001. — Вып. 5. — С. 93–105.

Ему точно так же бывает и грустно и скучно.  
Бывает порою, что некому руку подать.

С. Васильев во фразе: «Я за всё говорю спасибо» («В чистом поле — дожди...») — видит отсылку к лермонтовскому стихотворению «Благодарность»: «За всё, за всё тебя благодарю я...»<sup>16</sup>.

Особняком стоит статья С. В. Свиридова о ранних башлачёвских песнях, где делается попытка установить «генетическое родство поэзии Башлачёва с лермонтовской». В частности, говорится о параллелях между «Новым годом» и «Как часто, пёстрою толпою окружён...»<sup>17</sup>.

### Некрасов.

Некрасов как минимум раз появляется у Башлачёва (правда, текст написан в соавторстве): «В скором будущем все сельские читатели / Наши повести с базаров понесут» («Дуэт Пушкина и Гоголя»). Ср. в «Кому на Руси жить хорошо»: «Когда мужик не Блюхера, / И не милорда глупого — / Белинского и Гоголя / С базара понесёт?». Кроме того, тот же текст старшего классика, по мнению Т. Н. Ворониной и А. Б. Крыловой, нашёл отклик в песне «Слёт-симпозиум»: «Перечень райцентров наряду с общим ритмическим строем текста содержит явную отсылку к поэме Н. Некрасова „Кому на Руси жить хорошо“ — это рецепция той же „Пустопорожней волости“ и „смежных деревень“»<sup>18</sup>. Ю. В. Доманский отмечает, что «легко узнается „Мороз — Красный Нос“ Некрасова» в строке из «Похорон шута»: «Лошадка лениво плетётся по краю сугроба»<sup>19</sup>. Вероятно, учёный имеет в виду следующий фрагмент:

<sup>16</sup> Васильев С. Формы переосмысления литературной традиции в поэзии А. Башлачёва // Александр Башлачёв: исслед. творчества / сост. Л. Дмитриевская. — М., 2010. — С. 85–93.

<sup>17</sup> Свиридов С. В. Поэзия А. Башлачёва: 1983–1984. С. 168–169.

<sup>18</sup> Воронина Т. Н., Крылова А. Б. «Наш неказистый рай»: региональная составляющая текстов А. Башлачёва // Вестник ЧГУ. — 2017. — № 3 (78). — С. 67.

<sup>19</sup> Доманский Ю. В. «Дама с собачкой» в стихотворении А. Башлачёва «Похороны шута». С. 86.

Савраска увяз в половине сугроба,  
 Две пары промёрзлых лаптей  
 Да угол рогожей покрытого гроба  
 Торчат из убогих дровней.

### Другие поэты.

Начало стихотворения «Средь шумного бала» А. К. Толстого в «Похоронах шута» увидел тот же Ю. В. Доманский<sup>20</sup>. А вот Тютчев и Фет, кажется, не оставили в башлачёвском наследии заметных следов. То же можно сказать и о поэтах пушкинской поры: Баратынском, Дельвиге, Вяземском, Батюшкове и т. д.

Есть у Башлачёва ссылки и на авторов, скажем так, «второго ряда». Например, в «Не позволяй душе лениться...» присутствует апелляция к известному старому романсу «Гори, гори, моя звезда» (автор — В. Чувевский<sup>21</sup>). Сакраментальная фраза «Из искры разгорится пламя» декабриста А. Одоевского<sup>22</sup> появляется в четверостишии «Мы высекаем искры сами...». А вот фрагмент из произведения «Егоркина былина»:

Мы сидим, не спим.  
 Пьём шампанское.  
 Пьём мы за любовь  
 за гражданскую.

Перед нами прозрачная отсылка к песне «Очи чёрные» (автор поэтического текста — Е. Гребёнка).

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Эта фамилия появляется, например, в статье: *Нефедов И. В., Огрызко Е. В.* Интертекстуальный анализ стихотворения А. Башлачёва «Не позволяй душе лениться» // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. — 2014. — № 3–2. — С. 50–57.

<sup>22</sup> *Иванов А. С.* О некоторых особенностях жанра частушки в лирике Александра Башлачёва // Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании. Сб. науч. ст. — М., 2007. — Вып. 6. Т. 2. — С. 165–168.

### 5.3. Башлачёв и Пушкин

По воспоминаниям Марины Вздорновой, студенческой подруги поэта, для Башлачёва было три главных автора: Пушкин, Маяковский, Высоцкий<sup>23</sup>. Вероятно, первым, кто открыл вынесенную в заголовок тему, был С. С. Шаулов, который в 1999 году опубликовал две статьи: «А. С. Пушкин и А. Н. Башлачёв в дискурсе постмодернизма»<sup>24</sup> и «Пушкин и Башлачёв: Этика смерти»<sup>25</sup>. В статьях немало пересечений, поэтому остановимся на второй из них. Начиная работу со «специфики башлачёвского „постмодерна“, в частности, особенностей интертекстуальности, С. С. Шаулов предполагает, что «Пушкин занимает одно из первых мест по количеству аллюзий, реминисценций и цитат»<sup>26</sup>. Так, автор исследования справедливо указывает, что в песне Башлачёва «Не позволяй душе лениться...» есть несколько отсылок к творчеству классика, но, к сожалению, эти отсылки не раскрываются, хотя и приводится несколько фрагментов текста — исследователь рассчитывает на эрудированного читателя.

А вот в статье того же 1999 года О. В. Палий<sup>27</sup>, исследуя интертекст у Башлачёва, более подробно останавливается на данной песне, однако приводит не все пушкинские заимствования в ней. Вот что заметил О. В. Палий, первая цитата: «Не мореплаватель, не плотник, / Не академик, не герой, — / Иван Кузьмич — ответственный работник. / Он заслужил почётный геморрой». Ср. у Пушкина: «То академик, то герой, / То мореплаватель, то плотник, / Он всеобъемлющей душой / На троне вечный был работник» («Стансы»).

<sup>23</sup> Наумов Л. Александр Башлачёв: человек поющий. С. 237.

<sup>24</sup> Шаулов С. С. А. С. Пушкин и А. Н. Башлачёв в дискурсе постмодернизма. С. 83–95.

<sup>25</sup> Шаулов С. С. Пушкин и Башлачёв: Этика смерти // Известия в Республике Башкортостан от 11.09.1999.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Палий В. О. Рок-н-ролл — славное язычество (источники интертекста в поэзии А. Башлачёва). С. 67–72.

А вот цитата из «Медного всадника», которая встраивается, видимо, в «маяковский контекст»: «Он был глашатай поколений. / Куда бы он не убежал, / За ним повсюду бедный Ленин / С тяжѐлой кепкою шагал». Ср. у Пушкина: «И во всю ночь безумец бедный, / Куда стопы не обращал, / За ним повсюду Всадник Медный / С тяжѐлым топотом скакал». Однако, кажется, никто из исследователей не связал башлачѐвское четверостишие с «Каменным гостем» Пушкина, а такие ассоциации напрашиваются.

15 лет спустя башлачѐвскую песню «Не позволяй душе лениться...» через призму интертекстуальности проанализировали И. В. Нефедов, Е. В. Огрызко<sup>28</sup>. Они отмечают следующие цитаты, восходящие к пушкинскому наследию (о которых не было сказано ранее): «Мороз и солнце — день чудесный / Для фрезеровочных работ». Это изменѐнный фрагмент из хрестоматийного текста «Зимнее утро».

В третьей строке катрена «В огне тревог и в дни ненастья / Гори, гори, моя звезда! / Звезда пленительного счастья — / Звезда Героя соцтруда!» авторы справедливо видят заимствование из пушкинского стихотворения «К Чаадаеву» (ср.: «Товарищ, верь: взойдѐт она, / Звезда пленительного счастья»).

Наконец, пушкинская аллюзия обнаружена исследователями в четверостишии: «Как славно выйти в чисто поле / И крикнуть там: „Едрѐна мать!“ / Мы кузнецы! Чего же боле? / Что можем мы ещё сказать?». Это, конечно, апелляция к «Евгению Онегину» — хрестоматийному письму Татьяны к Онегину: «Я к Вам пишу: чего же боле? / Что я могу ещё сказать?».

К слову, Башлачѐв иногда пел не «едрѐна мать», а так, как часто даѐтся в пушкинской «Телеге жизни» (выражение приводит не буду). Контексты в чем-то схожи, чем не заимствование?

Не так давно в сеть выложен диплом М. Бухарской, который, если верить автору, был защищѐн в 1999 году. Здесь также речь идѐт о пушкинском следе в творчестве Башлачѐва. Помимо

<sup>28</sup> Нефедов И. В., Огрызко Е. В. Интертекстуальный анализ стихотворения А. Башлачѐва «Не позволяй душе лениться». С. 50–57.

некоторых указанных ранее цитат, тогдашняя студентка находит и ещё одну пушкинскую отсылку в «Не позволяй душе лениться...»: «Его пример — другим наука»: точное повторение фрагмента из «Евгения Онегина»<sup>29</sup>.

Но возвращаемся к работе С. С. Шаулова. После «Не позволяй душе лениться...» он рассматривает песню «Трагикомический роман», где речь идёт, несмотря на название, о любовных отношениях субъекта «он» и субъекта «она». В композиции есть такая фраза: «Тьмы низких истин, как всегда, дороже / Нас возвышающий роман». Пушкинский претекст очевиден: «Тьмы низких истин нам дороже / Нас возвышающий обман...» («Герой»).

Пушкинские отголоски (из «Медного всадника») С. С. Шаулов видит в двустихии: «Мой бедный друг, из глубины твоей души / Стучит копытом сердце Петербурга». Снова отсылка кажется справедливой: «Подобие героев Пушкина и Башлачёва в данном случае доказывается употреблением одинаковых эпитетов: „бедный друг“, „безумец бедный“»<sup>30</sup>.

С. С. Шаулов находит и цитату из «Руслана и Людмилы» в строках из «Имени Имён»: «Бой с головой затевает ещё один витязь, / В упор не признавший своей головы». На эту цитату обратил внимание и О. В. Палий, присовокупляя к ней вторую «сказочную»: «Ой-ей-ей, спроси меня, ясная звезда, / Не скучно ли долбить толоконные лбы?»<sup>31</sup> («Сказка о попе и о работнике его Балде»). Но у Башлачёва есть и третья цитата из сказок Пушкина, на сей раз это сказка о золотой рыбке: «Разбито корыто» («Имя Имён»). На это соотнесение с классиком, кажется, я обратил внимание первым. Кроме того, те же «толоконные лбы» присутствуют в одноименном башлачёвском четверостишии.

И хотя О. В. Палий не поясняет, откуда приведённые им заимствования, они идентифицируются довольно легко. Кстати, никто пока не заметил, что Балда появляется и в другом тексте Башлачёва — «Пляши в огне»: «Всякий знает срок, всяк себе

<sup>29</sup> Бухарская М. Реминисценции и образы-символы в творчестве А. Башлачёва.

<sup>30</sup> Шаулов С. С. Пушкин и Башлачёв: Этика смерти.

<sup>31</sup> Палий В. О. Рок-н-ролл — славное язычество (источники интертекста в поэзии А. Башлачёва). С. 69.

Балда». За счёт слова «срок» это заимствование можно атрибутировать как однозначно пушкинское: по классическому сюжету, Балда дожидался срока расплаты, что не раз обыгрывается в тексте, например: «О расплате думает частенько: / Время идёт, и срок уж близенько». Смысл башлачёвской строки понятен: каждый сам себе судья — общая идея и песен, и интервью поэта, ср.: «Станут Страшным судом по себе нас судить зеркала» («Имя Имён»).

В следующем году появляется статья Ю. В. Доманского «Легенда о Поэте: Александр Башлачёв и Александр Пушкин»<sup>32</sup>. В ней автор рассуждает об автобиографическом и биографическом мифах Башлачёва и Пушкина, ядром которых является мифологема «Поэт». Ю. В. Доманский приводит и некоторые башлачёвские цитаты, апеллирующие к творчеству классика. Так, не забывает исследователь указать и на единственное в песенной поэзии Башлачёва прямое упоминание о Пушкине (песня «Петербургская свадьба»): «За окнами — салют! Царь-Пушкин в новой раме». Это сочетание справедливо соотносится с Царь-пушкой (первой обратила внимание на это Т. Е. Логачева<sup>33</sup> (ныне — Виноградова)). Хотя всё же главное здесь величание Пушкина как Поэта поэтов.

Ещё один пушкинский след в «Петербургской свадьбе» — фраза: «Мой друг, иные здесь. От них мы недалече». Ср: «Иных уж нет; а те далече, / Как Сади некогда сказал» (Из романа «Евгений Онегин»). Кажется, единственной, кто обратил внимание на это соотношение, была А. Tiazhkun<sup>34</sup>.

Наконец, ещё одна статья о текстуальных связях Пушкина и Башлачёва написана мной (опубликована в 2006 году). Она посвящена сюжетному соотношению песни «Мельница» Башлачёва с пушкинским «Пророком». По моей версии, оба текста

<sup>32</sup> Доманский Ю. В. Легенда о Поэте: Александр Башлачёв и Александр Пушкин // Северо-запад. — Череповец : ЧГУ, 2000. — № 3. — С. 223–232.

<sup>33</sup> Логачева Т. Е. Русская рок-поэзия 1970-х — 1990-х гг. в социокультурном контексте : дис. ... канд. филол. наук. — М., 1997. — С. 141.

<sup>34</sup> Tiazhkun A. Александр Башлачёв [в гл. «Важнейшие рок-поэты и особенности их творчества»] // Поэтика русского рока : Бакалавр. работа / А. Tiazhkun. — Univerzita Karlova v Praze, 2014. — С. 16–17.

построены на основе единой сюжетной матрицы, узловым мотивом которой становится мистическая инициация лирического субъекта<sup>35</sup>. Создавая эту статью, я упустил из виду, что ранее на это соотнесение указал С. В. Свиридов, правда, мельком.

Конечно, не бесполезной видится проведённая здесь «каталогизация» цитат, но в не меньшей степени важно то, как и зачем встраивает их в свой контекст Башлачёв. В этой связи точной кажется мысль С. С. Шаулова, подводящая итог его статьи 1999 года: «Заимствуя у Пушкина отдельные мотивы, образы, темы, Башлачёв или превращает их в объект постмодернистской игры, или, гораздо чаще, включает их в свою поэтическую систему, меняя их семантику, творя на их основе индивидуальную знаковую систему»<sup>36</sup>. Таким образом, Башлачёв либо травестирует высокий классический претекст, либо, наоборот, манифестирует им какие-то сакральные смыслы. Первый подход был свойственен ранней лирике Башлачёва, второй ярко проявился в поздних песнях поэта.

Выше отмеченные аллюзии и цитаты — это, вероятно, все или почти все очевидные следы пушкинских заимствований в песнях Башлачёва. Правда, многие из цитируемых мной исследователей касаются довольно большого числа мимолётных пересечений двух поэтик: эти соответствия прочитываются скорее как общекультурные «перекрёстки», а не прямые заимствования.

Таким образом, на данный момент башлачёвская рецепция творчества классика осмыслена преимущественно на материале песен. Однако не так давно были опубликованы некоторые ранние тексты поэта. В них тоже обнаруживаются пушкинские цитаты. Так, А. С. Иванов обнаруживает в ранней поэме «Разлюли-малина (из жизни кунгурских художников)» цитату из «Евгения Онегина». У Башлачёва: «А за окном хихикала / Глупая, пьяная в стельку / Луна». У Пушкина: «Как эта глупая луна /

<sup>35</sup> Гавриков В. А. «Пророк» А. С. Пушкина и «Мельница» А. Н. Башлачёва: классические традиции в осмыслении современной поэзии // Литература в диалоге культур — 4 : Материалы междунар. науч. конф. — Ростов н/Д, 2006. — С. 84–87.

<sup>36</sup> Шаулов С. С. Пушкин и Башлачёв: Этика смерти.

На этом глупом небосводе»<sup>37</sup>. Кроме того, А. С. Иванов отмечает, что фрагмент: «Смеялся, как довольная смеётся / Красавица, что в зеркало глядит» («Ты поутру взглянул...») есть апелляция к «Сказке о мёртвой царевне и о семи богатырях»<sup>38</sup>. Хотя эта аллюзия не бесспорна (нет точных лексических соответствий), однако она неминуемо извлекает из культурной памяти пушкинский претекст.

Если же взять стихи Башлачёва, то в них помимо указанных строк, можно заметить ещё несколько отсылок к Пушкину. Например, в стихотворении «Чужой костюм широким был в плечах...» — тот же аллегорический сюжет, что и в «Телеге жизни». Только вместо седого ямщика-Времени здесь — седой кондуктор. Кстати, девочка-Время и Время-мальчишка из «Триптиха...» могут быть отголоском именно этого пушкинского Времени-ямщика.

Особняком в пушкинской теме у Башлачёва стоят произведения, написанные, как правило, в соавторстве с Сергеем Нохриным и предназначенные для шуточной оперы «Мы помним чудные мгновенья» (ещё один пушкинский след: в претексте — везде единственное число). В «Арии Гоголя» есть упоминание о классике: «Здравствуй, милый Пушкин!».

Насквозь пронизана отсылками к творчеству классика «Ария Пушкина» — далее в скобках буду приводить название пушкинского претекста. «И вновь я посетил тот уголок земли...» (строка является и начальным стихом пушкинского произведения, за исключением союза «и»). «Без вдохновенья жил я, без любви» (изменённые строки из «Я помню чудное мгновенье...»). «В каком-то возвышающем обмане» (см. ранее рассмотренную песню «Трагикомический роман»). «Ещё с небес не слышен Божий глас» (аллюзия на стихотворение «Пророк»). «Ещё звучат, звучат напевы Вакха» (вероятно, аллюзия на «Торжество Вакха»). «Ещё на мне гарцуют, серебрясь, / Воротничок бобровый вместе с шапкой» (Ср. «Морозной пылью серебрится. / Его бобровый

<sup>37</sup> Иванов А. С. Раннее творчество А. Башлачёва: некоторые замечания // Вестник ЦМО МГУ. Литературоведение. Анализ художественного текста. — 2011. — № 1. — С. 70.

<sup>38</sup> Там же. С. 71.

воротник» — фрагмент из «Евгения Онегина»). «Ещё лежит, лежит ночная мгла» («На холмах Грузии лежит ночная мгла...»). «Ещё шалун не обморозил пальчик» («Евгений Онегин»). «Ещё печаль, печаль моя светла» («На холмах Грузии лежит ночная мгла...»). «Пробка в потолок» (ср.: «Вошёл: и пробка в потолок», «Евгений Онегин»). «Терпенье сохраним в сибирских рудах» («Во глубине сибирских руд...»). По сути дела, перед нами — центон, искусно составленный из известных строк Пушкина, где перемешаны расхожие образы и афоризмы, первые строки стихов.

Следующий текст — «Ария Ржевского». Каждый куплет сопровождается рефреном, который «Пушкин» и «Гоголь» поют хором. Первый рефрен из «Евгения Онегина»: «И лучше выдумать не мог». Второй — немного изменённые строки из «Зимнего вечера»: «Так выпьем с горя; где же кружка? / Пусть сердцу будет веселей». Третий: «Не пропадёт ваш скорбный труд» («Во глубине сибирских руд...»). Кроме того, в тексте есть изменённая цитата из «Евгения Онегина»: «Чем больше женщину мы меньше / Тем меньше больше, больше меньше к нам она» (ср. у Пушкина: «Чем меньше женщину мы любим, / Тем легче нравимся мы ей»).

Кстати, поручик Ржевский хоть и не созданный Пушкиным персонаж, но в народном сознании они во многом «рифмуются». Так, распространено немало анекдотов, где Пушкин и Ржевский являются друзьями и вместе озорничают.

В той же опере есть ещё «Дуэт Пушкина и Гоголя»: «Будет всё вокруг усыпано обломками / На которых будут наши имена» — здесь шуточно обыгрывается пафос стихотворения «К Чаадаеву». А фраза: «оковы тяжкие падут» уже из стихотворения «Во глубине сибирских руд...». То есть пушкинские стихотворения революционной направленности соединяются в одном контексте.

«Дуэт Татьяны и Онегина» начинается со строки: «Сегодня я опять письмо писала...». В тексте есть две шуточные, хотя вовсе не безобидных обвинения в адрес Пушкина (судя по структуре текста, обвинителем выступает Онегин): «Смотри, как он отделил Дон Жуана, / Беднягу стало просто не узнать!»; «Припомни,

как он Ленскому Володе / Одною пулей высадил мозги». А завершается всё упоминанием главы из «Евгения Онегина», которую Пушкин сжёг по цензурным соображениям: «Ведь мы с тобою всё-таки сумели / Сегодня сжечь десятую главу!».

Есть ещё текст, также написанный Башлачёвым и Нохриным, правда, он не вошёл в оперу. Этот текст — «Взгляд в прошлое», где есть цитата: «Когда на лесную поляну / Луна пролила бледный свет...». Ср. стихотворение Пушкина «Зимняя дорога»: «На печальные поляны. Льёт печально свет она» (луна). Соответствие не полное, и всё же совпало: «луна льёт свет на поляну».

Итак. Если разделить творчество Башлачёва на две большие части: ранние (условно говоря — допесенные) тексты, написанные до 1982 года, то окажется, что здесь есть порядка 25 твёрдых пушкинских цитат и аллюзий. К этому пласту пушкинских влияний учёные ещё только подходят. И мои рассуждения здесь — пробный камень. Возможно, при более пристальном изучении ранних текстов отыщется ещё несколько пушкинских следов. Однако рискну утверждать, что на итоговые выводы это не повлияет: очевидно, что массовое обращение к творчеству классика было свойственно именно ранним произведениям Башлачёва (и, соответственно, Нохрина — как соавтора).

В башлачёвских песнях 1982–1986 годов мной и моими предшественниками, занимавшимися этой тематикой, было обнаружено порядка 15 явных пушкинских интертекстов. Самый насыщенный ими текст — песня «Не позволяй душе лениться...», где Башлачёв возвращается к той же технике центона, в которой с пушкинским материалом они некогда работали вместе с Нохриным. Причём в этой песне как минимум шесть пушкинских цитат и аллюзий. То есть если взять всё песенное наследие Башлачёва, то на эту одну песню приходится больше трети от общего числа пушкинских заимствований.

Соответственно, в произведениях, которые принесли славу Башлачёву, не так много пушкинских цитат и аллюзий. Если не брать «Не позволяй душе лениться...», то на 60 песен — менее десятка или одна цитата / аллюзия на шесть песен. В целом же у Башлачёва, насколько мне удалось установить, менее

50 различных апелляций к «пушкинской теме», притом что опубликовано менее ста его стихов и песен. Общая статистика проста: на каждые два текста — одна пушкинская цитата, аллюзия или упоминание о классике (о факте его биографии).

Таким образом, Пушкин по количеству интертекстов значительно опережает всех других писателей и поэтов. Сейчас у меня в разработке тема «Башлачёв и Высоцкий», по предварительным данным, «рокер» делает отсылки к биографии и творчеству «барда» до тридцати раз. Остальные авторы, вероятнее всего, не наберут и десятка заимствований.

Ну и что касается общей динамики. Изначально Башлачёв относился к Пушкину по-постмодернистски: травестировал его тексты. Потом намечается небольшая полоса, скажем так, нейтральных цитат (пример: «Трагикомический роман»). Пушкин — авторитетный источник, который своим узнаваемым словом как бы оттеняет нужные Башлачёву смыслы. Третий этап цитирования выпадает на поздние башлачёвские творения, в которых уже не было места постмодернистской игре и юмору. Поэтому и специфика цитирования меняется: пушкинские цитаты «обслуживают» сакральные башлачёвские смыслы, являются апелляциями к глубинным общекультурным кодам, среди которых одним из важнейших является мифологизированная фигура Поэта поэтов — Царя-Пушкина.

## 5.4. Башлачёв и Серебряный век

### Маяковский.

Согласно приведённому выше воспоминанию Марины Вздорновой, среди трёх любимых поэтов Башлачёва есть и Маяковский. И действительно этот поэт оставил след в башлачёвском творческом наследии. Так, С. В. Свиридов отметил, что Башлачёв цитирует Маяковского, писавшего в стихотворении «Прощанье»: «Я хотел бы жить и умереть в Париже, / Если б не было такой земли — Москва». Ср. у Башлачёва: «Я хотел бы

жить, жить и умереть в России, / Если б не было такой земли— Сибирь» («Как ветра осенние»). С. В. Свиридов далее уточняет (со ссылкой на Ю. М. Лотмана): «Сам же Маяковский цитирует Н. Карамзина, о чём Башлачёв, вероятно, не знает: „Я хочу жить и умереть в моем любезном отечестве, но после России нет для меня земли приятнее Франции“»<sup>39</sup>.

В «Петербургской свадьбе» есть явная отсылка к «завещанию» Маяковского — поэме «Во весь голос»: «поэт / вылизывал / чахоткины плевки / шершавым языком плаката». Ср. у Башлачёва: «слизнула языком шершавая блокада», обратим внимание на созвучие: «плаката» — «блокада», которое делает заимствование более узнаваемым.

Фигура Маяковского — в виде памятника — присутствует в песне «Не позволяй душе лениться...»:

Он был глашатай поколений.  
Куда бы он не убежал,  
За ним повсюду бедный Ленин  
С тяжёлой кепкою шагал.

Ср. у Маяковского: «А я / на земле / один / глашатай грядущих правд» («Война и мир»). Конечно, тут и имплицитная отсылка к маяковскому стихотворению «Юбилейное», где лирический субъект беседует с ожившим памятником Пушкину. Кроме того, «тесная связь» Маяковского и Ленина не есть ли ещё и намёк на советское хрестоматийное: «Двое в комнате. / Я / и Ленин...» и ему подобные?

С. В. Свиридов видит ещё несколько отсылок к Маяковскому в «Ржавой воде»: «Можно сравнить три разнородных примера: 1) „Ведь святых на Руси — только знай выноси“ (фразеологизм „хоть святых выноси“); 2) „Салютуя маузером лающим“ (двойная цитата из Маяковского); 3) „Лампада погасла“ (традиционный символ). Механизм их поэтического действия окажется общим: они раскрывают замкнутость текста, сообщая его с большим, внешним текстом, и намекают на некое скрытое значение

<sup>39</sup> Свиридов С. В. Магия языка. Поэзия А. Башлачёва. 1986 год. С. 67.

процитированных слов. Например, хрестоматийные стихи Маяковского „Ваше слово, товарищ Маузер“ и „Мы идём сквозь револьверный лай“ прочитываются символически, что вовсе не запрограммировано автором претекста. К тому же, ассоциативно вспоминается соседний стих Маяковского „В наших жилах *кровь*, а не *водица*“, коррелирующий с башлачёвским символом „ржавая, солёная [кровавая] вода“. Сходство трёх примеров очевидно, а разница ограничивается тем, что символ („погасшая лампада“) не подвержен явной формальной трансформации»<sup>40</sup>.

### Есенин.

Вообще образный строй Башлачёва как будто испытывает сильное влияние поэзии Есенина, например: «Я люблю посмотреть, как купается луна в молоке». Эта строка вполне могла прийти в голову и старшему классическому поэту. Что же касается прямых заимствований, то самое яркое из них находим всё в том же центоне «Не позволяй душе лениться...»: «В саду горит костёр рябины красной, / Но никого не может он согреть». Кажется, первым в научной литературе обратил внимание на это соотнесение М. Шидер<sup>41</sup>. А вот подробно рассмотрели — И. В. Нефедов, Е. В. Огрызко: «Цитата из стихотворения Есенина „Отговорила роща золотая“ („В саду горит костёр рябины красной, но никого не может он согреть“) выглядит как насмешка над советской системой: в отличие от красоты природы партком не может воспламенить сердца, наполнять их чувством прекрасного»<sup>42</sup>.

Песня «Сядем рядом» («Сядем рядом, ляжем ближе...») явно отсылает к есенинскому претексту («Дорогая, сядем рядом»). В обоих случаях перед нами — первые строчки произведений, что также показательно.

<sup>40</sup> Свиридов С. В. Поэзия А. Башлачёва: 1984–1985. С. 15.

<sup>41</sup> Шидер М. Литературно-философская направленность русской рок-лирики: Классическое наследие в песнях Александра Башлачёва и Майка Науменко. С. 204.

<sup>42</sup> Нефедов И. В., Огрызко Е. В. Интертекстуальный анализ стихотворения А. Башлачёва «Не позволяй душе лениться». С. 54.

В раннем стихотворении «Ты поутру взглянул в своё окно...» (цитата: «И вот уж вечер. Разве ты заметил...») А. С. Иванов видит отсылку к есенинскому «Вот уж вечер. Роса...»<sup>43</sup>.

В другом раннем тексте есть намёк на есенинское «Я обманывать себя не стану...». У Башлачёва: «Я всем пернатым брат, товарищ, друг» («Я целый день скворечник конопатил...», 1981), у Есенина:

Каждая задрипанная лошадь  
Головой кивает мне навстречу.  
Для зверей приятель я хороший,  
Каждый стих мой душу зверя лечит.

### Мандельштам.

С. С. Шаулов<sup>44</sup> указывает, что песня «Как ветра осенние» содержит цитату из стихотворения О. Э. Мандельштама «Феодосия». Ср.:

Башлачёв:

Как ветра осенние *уносят моё семя*  
Листья воскресения да с восточки — весны  
Я хочу дожить, хочу увидеть время  
Когда эти песни станут не нужны

Мандельштам:

На все лады, оплаканное всеми,  
С утра до ночи «яблочко» поётся.  
*Уносит ветер золотое семя,* —  
Оно пропало — больше не вернётся.

Второй мандельштамовский след — фраза «срезает время» из песни «Мы льём своё больное семя...». Вероятно, впервые это соотнесение с хрестоматийным мандельштамовским «Холодок щекочет темя...» было отмечено в комментариях к сборнику башлачёвских стихов 2005 года: «Александр Башлачёв. Как

<sup>43</sup> Иванов А. С. Лирика Александра Башлачёва в контексте авторской песни 1970–1980-х годов. С. 61.

<sup>44</sup> Шаулов С. С. Поэзия А. Н. Башлачёва: в поисках «основного мифа». С. 64–65.

по лезвию». А. Россомахин дополняет, что это сочетание можно сопоставить со строкой из финала другого стихотворения Мандельштама: «...Время срезает меня, как монету...» («Нашедший подкову») <sup>45</sup>.

### Блок.

Блоковской цитате из стихотворения «Незнакомка» Ю.В. Доманский посвятил статью <sup>46</sup>, а вот первой отметила цитату, кажется, Е.А. Козицкая <sup>47</sup>. Цитата такая:

*И каждый вечер в ресторанах  
Мы все встречаемся и пьём.  
И ищем истину в стаканах,  
И этой истиной блюём.*

Как отмечает Ю.В. Доманский, «эта строка может отсылать по меньшей мере к четырём строкам блоковского текста. Ср.: „По вечерам над ресторанами“, „И каждый вечер, за шлагбаумами“, „И каждый вечер друг единственный“, „И каждый вечер в час назначенный“. Во всех четырёх случаях перед нами первые строки четверостиший (как и у Башлачёва), но не в одном из них нету полного тождества с башлачёвской строкой...» <sup>48</sup>. Исследователь далее дополняет, что третья башлачёвская строка апеллирует к блоковским: «In vino veritas! кричат» и «Я знаю: истина в вине».

Там же Ю.В. Доманский называет и ещё одну блоковскую цитату у Башлачёва: «Аптека, улица, фонарь» («Не позволяй душе лениться...»). В том же стихотворении И.В. Нефедов, Е.В. Огрызко

<sup>45</sup> Россомахин А. Александр Башлачёв. Как по лезвию // Критическая масса. — 2005. — № 2 — URL: <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/ro-16-pr.html>

<sup>46</sup> Доманский Ю.В. Блоковская цитата в стихотворении Башлачёва «Мы лѐм своё больное семя» // Александр Блок и мировая культура : Материалы научной конференции. 14–17 марта 2000 года. — Великий Новгород, 2000. — С. 369–377.

<sup>47</sup> Козицкая Е.А. «Чужое» слово в поэтике русского рока. С. 50.

<sup>48</sup> Доманский Ю.В. Блоковская цитата в стихотворении Башлачёва «Мы лѐм своё больное семя». С. 372.

отмечают ещё одну блоковскую цитату: «В огне тревог и в дни ненастья» (Башлачёв) — «В огне и холоде тревог» (Блок)<sup>49</sup>.

А вот такие поэты Серебряного века, как Пастернак, Цветаева, Ахматова и некоторые другие как будто не отразились в творчестве Башлачёва — по крайней мере, в виде узнаваемых цитат. Следует также упомянуть о Заболоцком, юность которого хронологически совпала с уходом Серебряного века. Заболоцкое «Не позволяй душе лениться» было выбрано Башлачёвым в качестве названия своего теперь уже знаменитого центона.

## 5.5. Башлачёв и классическая проза

### Гоголь.

Наиболее насыщенным «гоголевскими следами» является «Ария Гоголя», написанная в соавторстве с С. Нохриным для шуточной оперы «Мы помним чудные мгновения». Здесь есть узнаваемые приметы гоголевской Малороссии: «диканьские корешки», «хутор-хутор», Солоха, Вакула, «товарищ Вий»... Кстати, последний появится у Башлачёва и в 1984 году в тексте «Подымите мне веки» — узнаваемый виевский «месседж». Плюс в этом же тексте есть фрагмент: «Я не вижу мастей. Ни червей, ни крестей. / Я никак не могу сосчитать наугад, сколько карт у меня на руках», который, очевидно, отсылает к гоголевской «Пропавшей грамоте». Таким образом, перед нами второй сборный «гоголевский» текст.

Но возвращаемся к «Арии Гоголя». Здесь авторы создают своеобразный центон из названий гоголевских произведений: «Ревизоры, умершие души / И в шинелях длинные носы» — четыре классических текста! «Мёртвые души», кстати, могли натолкнуть Башлачёва и на образ, который появляется в песне «Слёт-симпозиум»: товарищ «Пердунов» (на самом деле

<sup>49</sup> Нефедов И.В., Огрызко Е.В. Интертекстуальный анализ стихотворения А. Башлачёва «Не позволяй душе лениться». С. 53.

это вовсе не Пердунов, а два губно-язычно-губных «пукающих» звука + ...нов); возможно, намёк на гоголевский оним Тьфуславль.

Птица-тройка, которую «выведут на звёздные пути», появляется в «Дуэте Пушкина и Гоголя», написанном уже в тройном соавторстве: Башлачёв, Нохрин, А. Мясникова. Образ тройки-России будет потом обыгран Башлачёвым в нескольких текстах: «Посошок», «Время колокольчиков», «Случай в Сибири». В «Дуэте...» появляются ещё и Коробочка с Чичиковым.

Ну и возможно, гоголевский след есть в «Ванюше»: «Убейте душу мою больную!» — не отсылка ли к «Мёртвым душам»?

### **Достоевский.**

Теме «Башлачёв и Достоевский» посвящено отдельное исследование<sup>50</sup>. Например, по мнению С.С. Шаулова, песня «Похороны шута» по ряду параметров соотносится с рассказом Достоевского «Бобок». При этом, кажется, никто из исследователей не увидел в «Зимней сказке» намёк на Раскольникова: «И прыщавый студент — месяц Март — трахнет бедную старуху-Зиму».

### **Лесков.**

Лесков со своим «Левшой» как минимум дважды появляется в песнях Башлачёва: «Лохи-блохи подковали Левшу»<sup>51</sup> («Зимняя сказка»); «Только нам и славы, что кованые блохи» («Лихо»).

### **Толстые.**

В интервью Башлачёва «проявляются» все три Толстых. Л.Н. Толстой «отозвался» во фразе «Когда можешь не писать —

<sup>50</sup> Шаулов С.С. Ф.М. Достоевский и А.Н. Башлачёв: классика в неклассическом отражении // Вестник ЧГУ. — 2012. — № 36 (290). — С. 67–71.

<sup>51</sup> Шидер М. Литературно-философская направленность русской рок-лирики (классическое наследие в песнях Александра Башлачёва и Майка Науменко). С. 203; Куварзина О.В. Языковая игра в творчестве Александра Башлачёва // Жизнь провинции как феномен русской духовности: Материалы всероссийской науч.-практ. конф. 23–24 апреля 2003. — Н. Новгород, 2003. — С. 115.

не пиши» (Интервью Борису Юхананову и Алексею Шипенко); А. Н. Толстой — «надеть вериги и ходить по мукам» (Интервью Борису Юхананову и Алексею Шипенко); А. К. Толстой сотоварищи: «наш учитель Козьма Прутков учил нас — зри в корень» (Интервью Андрею Кнышеву). А вот в поэзии Башлачёва есть апелляции к Л. Н. и А. К. Толстым. О втором уже сказано («Средь шумного бала...»), что касается первого, то Д. И. Иванов справедливо увидел в песне «Грибоедовский вальс» отсылку к «Войне и миру», конкретно: к видению князя Андрея на поле Аустерлица: «Видит он небо Аустерлица...»<sup>52</sup>. Правда, О. В. Палий соотносит «Рождественскую песню» с «Детством Никиты»<sup>53</sup>, так что и след А. Н. Толстого можно обнаружить в башлачёвских песнях...

### **Чехов.**

Чеховская «Дама с собачкой» из песни «Похороны шута» стала предметом отдельной научной статьи<sup>54</sup>. А. Н. Ярко рассматривает «чеховские формулы» в творчестве Башлачёва: помимо упоминавшейся — это ещё и название песни «Палата № 6»<sup>55</sup>.

### **Горький.**

Горький возникает в двух интервью: «паренёк на шее своей редакции не медаль и не пора ли ему в люди?» (Интервью Игорю Леонову) и «Был ли мальчик? — возникает вопрос у меня» (Интервью Борису Юхананову и Алексею Шипенко). Отсылки к «Детству» и «Жизни Клима Самгина».

<sup>52</sup> Иванов Д. И. А. Башлачёв «Грибоедовский вальс» (опыт анализа поэтического текста) // Филологические штудии. — Иваново, 2005. — Вып. 9. — С. 142–143.

<sup>53</sup> Палий В. О. Рок-н-ролл — славное язычество (источники интертекста в поэзии А. Башлачёва). С. 69.

<sup>54</sup> Доманский Ю. В. «Дама с собачкой» в стихотворении А. Башлачёва «Похороны шута». С. 84–91.

<sup>55</sup> Ярко А. Н. «Чеховские формулы» в творчестве А. Башлачёва // Молодые исследователи Чехова: Материалы конф., Москва, 2008 г. — М., 2009. — Вып. 6. — С. 273–277.

### Булгаков.

В песне «Пора собираться на бал» дана история Маргариты из знаменитого булгаковского претекста. Понятно, что Башлачёв не пересказывает «Мастера и Маргариту», а по-своему актуализирует образный ряд первоисточника, но множественность переключек очевидна: выход в окно, «пылающий спирт» и т. д.<sup>56</sup> О. В. Палий видит в «Грибоедовском вальсе» заимствование из «Мастера и Маргариты»: «(„Он спокойно взошёл на эстраду, / И мгновенно он был поражён / Гипнотическим опытным взглядом, / Точно финским точёным ножом“): „Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих! Так поражает молния, так поражает финский нож!“ + гипнотическая сила дьявольской компании...»<sup>57</sup>.

### Солженицын.

Явную отсылку к солженицынскому претексту находим в названии несохранившейся песни «Архипелаг гуляк». Архипелаг же появляется в антитоталитарной песне «Абсолютный вахтёр», здесь солженицынский подтекст тоже весьма вероятен, так как уместен.

### Некоторые другие писатели.

Мне попалось на глаза ещё одно интересное пересечение, скорее всего — случайное. В «Солнце мёртвых» Шмелева есть фраза: «Сорваны-пропиты кресты нательные», ср. у Башлачёва: «С утра пропиты кресты нательные». Присутствует даже инверсия в сочетании «кресты нательные»! По поводу фразы «ТАСС уполномочен заявить» («Подвиг разведчика») Л. Наумов отмечает: «Башлачёв читал и любил одноименный роман Юлиана Семенова»<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Подробнее об этом: Иванов А. С. Лирика Александра Башлачёва в контексте авторской песни 1970–1980-х годов. С. 71–72.

<sup>57</sup> Палий В. О. Рок-н-ролл — славное язычество (источники интертекста в поэзии А. Башлачёва). С. 69.

<sup>58</sup> Наумов Л. Александр Башлачёв: человек поющий. С. 73.

Теперь несколько слов о зарубежных классиках. Так, Свифт появляется в песне «Минута молчания» (конкретно: его «лилипуты и Гулливер») <sup>59</sup>. «День рожденья голых королей» из «Рыбного дня» есть отсылка к сказке Г.Х. Андерсена «Новое платье короля» <sup>60</sup>. Фраза: «Интриги скотного двора» из «Мы льём своё больное семя...» — отсылка к Оруэллу <sup>61</sup>, а реплика «праздник, который всегда с тобой» (Интервью Борису Юхананову и Алексею Шипенко) повторяет название книги Хемингуэя.

Понятно, что это далеко не всё, однако представленные отсылки позволяют реконструировать читательские интересы Башлачёва, что может быть небезынтересно при выявлении источников его становления как автора.

## 5.6. Башлачёв и песенные источники

У поэта множество отсылок к различным песенным традициям: начиная от русского фольклора и заканчивая англо-американским рок-н-роллом. Охватить все их в рамках параграфа не представляется возможным. Однако я намечу несколько тенденций, которые определяли динамику башлачёвских «песенных» заимствований.

Для Башлачёва очень много значило, в какой контекст поместить цитату: если речь шла о травестировании, создании юмористического «заряда», то поэт использовал советские эстрадные «хиты» и пафосно нагруженные произведения. Причём одинаковому снижению подвергаются как откровенно слабые с художественной точки зрения песни, так и связанные с Великой Отечественной войной. Последнее, например Высоцкий, себе не позволяя, для Башлачёва же даже «Священная война» не

<sup>59</sup> Бойков А.И. Языковые особенности поэтического идиолекта А.Н. Башлачёва. С. 133.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> Свиридов С.В. Поэзия А. Башлачёва: 1983–1984. С. 167.

была сакральным текстом. Вспомним «Слёт-симпозиум»: «Ноябрьская благородная вскипала, как волна».

В поздних текстах Башлачёва уже нет советской эстрады и патриотических гимнов. Чуть ли не единственное исключение — «Песенка на лесенке» (1986). Перед нами апелляция к популярной композиции «Вместе весело шагать по просторам», где есть слова: «Раз дощечка, два дощечка будет лесенка, / Раз словечко, два словечко будет песенка». Две песни связывает и мотив передвижения, только у Башлачёва — «бежали», в претексте — «шагают».

Вообще в серьёзных контекстах Башлачёв мало использует песенные цитаты, соотносимые с советскими реалиями. Так, поэт выбирает для, условно говоря, серьёзного цитирования ряд песен из кинофильмов и мультфильмов: «Тили-тили ... траливали...» («Некому берёзу заломати»). Перед нами песня из мультфильма «Антошка». «Кондуктор нажми на тормоза» («Прямая дорога»). Композиция стала известна благодаря фильму «Операция Ы...». Здесь как бы «травестирование наоборот»: изначально контекст был шуточным, у Башлачёва он не таков (особенно показательна песня «Некому берёзу заломати»).

Фольклорные источники тоже не связаны со смеховыми контекстами. «Некому берёзу заломати» — и народная песня, и одноименная башлачёвская. «Однозвучно звенит колокольчик...» — начало песни «Зимняя сказка». У этой «народной» песни есть авторы, но воспринимается она как фольклорная.

Как минимум три песни, связанные с Великой Отечественной, помещены в относительно серьёзный контекст: «Враги сожгли родную хату» и «День Победы» («Хозяйка»), «Эх, дороги» (у Башлачёва: «пыль да туман. Сплошной бурьян и нет конца», «Прямая дорога»).

Однако множество военных песен попадает в юмористический контекст и, соответственно, их пафос уничтожается. Возьмём самый «песенно-насыщенный» «Подвиг разведчика»:

А перед смертью — про Катюшу спеть.  
(Песня «Катюша»)

Ваш сын дерётся до последнего патрона  
 На вражьей безымянной высоте.  
 (Песня «На безымянной высоте»).

Любимый город может спать спокойно  
 И мирно зеленеть среди зимы.  
 (Иногда поэт пел и про «видеть сны»)

Ср. в первоисточнике:

Любимый город может спать спокойно  
 И видеть сны и зеленеть среди весны.  
 («Любимый город»)

У Башлачёва:

Не отдадим родимой Костромы!

Ср. в первоисточнике:

Чужой земли не надо нам ни пяди,  
 Но и своей вершка не отдадим!  
 («Марш советских танкистов»)

В «Подвиге разведчика» есть и невоенные цитаты, например: «В хоккее играют настоящие мужчины» (исходный текст: «Трус не играет в хоккей!»). Ещё интересный пример, в котором следует разобраться: «По радио поют, что нет причины для тоски, / И в этом её главная причина» («Подвиг разведчика»).

Здесь обыгрывается советская эстрадная песня «Мир без чудес»:

Мир без чудес чёрно-бел, чёрно-бел,  
 Но нет причин для тоски, для тоски.

Кроме того — эстрадная песня «Ты ищи меня, где шумит тайга» (в других источниках: «Если сердцем молод»):

Ты ищи меня, где метёт пурга,  
 Ты ищи меня, где шумит тайга.  
 Ты ищи меня, где друзья близки,  
 Нет причины для тоски!

Во второй песне есть фрагмент, соотносимый с другой фразой из «Подвига разведчика»: «В „Труде“ сенсационная заметка / О том, что до сих пор *шумит тайга*».

Песенные цитаты, взятые из советских хитов, есть и в других песнях Башлачёва, кроме того, такие реминисценции встречаются даже в «бумажных» стихах. Так, известная песенная строка «широка страна моя родная» появляется в тексте 1981 года «Я целых семь часов сюда летел...». В том же произведении есть и ещё одна апелляция к советскому песенному «дискурсу»: «тучи над границей хмуро».

«У народа нет плохой работы» («Не позволяй душе лениться...»), ср.: «у природы нет плохой погоды» — песня Э. Рязанова из кинофильма «Служебный роман».

Если не брать Высоцкого, то из авторской песни мне удалось найти только одну цитату, да и то совпадение здесь может быть случайным: «По спине в три полена крестили...» (Анчаров, «Песня про деда-игрушечника»), ср. у Башлачёва: «Я пойду смотреть, как твою сестру / Кроют сваты в тёмную, в три бревна» («Вечный пост»). Лишь Высоцкий и Гребенщиков оставили в творчестве Башлачёва заметный след. О чём будет сказано отдельно.

Завершая параграф, хочу указать на одну интересную особенность: Башлачёв не боится травестировать самые пафосные советские песни (типа «Священной войны»), при этом он нередко песенные тексты из смеховых произведений (мультифильм «Антошка», «Операция Ы...») помещает в серьёзный контекст, как бы «выворачивая наизнанку» их эмоционально-экспрессивную подложку, то есть меняя валентность.

## 5.7. Башлачёв и Высоцкий

Наверное, выскажу общее мнение, если заявлю, что Высоцкий и Башлачёв — лидеры двух песенно-поэтических течений середины — конца XX века: авторской песни и рок-поэзии. Да, в авторской песне есть ещё Галич, Анчаров, Щербаков — очень сильные поэты, однако по ряду причин главенство Высоцкого всё-таки трудно оспорить. Что же касается Башлачёва, то здесь ситуация ещё проще: как сами рокеры, так и исследователи рок-искусства практически в один голос говорят об исключительности череповецкого поэта. И хотя, конечно, «литературный шедеврометр» ещё не изобретён, именно Высоцкий и Башлачёв выглядят двумя фигурами недосыгаемыми. Поэтому их сопоставление мне представляется интереснейшей проблемой, которая сегодня ещё далека от решения.

Сейчас у меня в разработке монография: «Башлачёв и Высоцкий» (можно назвать «Влияние Высоцкого на Башлачёва»). Невозможно втиснуть в рамки параграфа всё то, что мне уже открылось при сопоставлении этих двух выдающихся песенных поэтов. Остановлюсь здесь лишь на самых важных аспектах данного соотнесения.

Даже без специальных подсчётов можно утверждать, что вторым по цитируемости после Пушкина в башлачёвском наследии является именно «таганский бард». Связи Башлачёва с Высоцким многообразны. У меня есть статья о том, как Башлачёв копирует тембр Высоцкого, как он играет при этом поэтическими контекстами...<sup>62</sup>. Не буду пересказывать эту работу, отмечу лишь одно: Башлачёв поразительно точно воспроизводит интонации Высоцкого. К сожалению, на бумаге невозможно показать, насколько же метким оказывается это «попадание», однако отмечу, что, на мой взгляд (точнее — на моё ухо), башлачёвские тембр и интонация практически идентичны оригиналу. Рассматриваемая запись издана на VI части наиболее

<sup>62</sup> Гавриков В.А. Башлачёв и Высоцкий: исполнительские аспекты // В поисках Высоцкого. — Пятигорск : Изд-во ПГЛУ, 2016. — № 27. — С. 11–17.

распространённой семичастной подборки Башлачёва, и читатель может убедиться в правоте моих слов, обратившись к фонограмме.

Отдельная большая тема — таганский концерт Башлачёва, который проходил с постоянной «оглядкой» на Высоцкого. Прекрасно эту запись проанализировала А. Н. Ярко, вот что говорит исследовательница о структуре этой записи: «Фигура В. С. Высоцкого в значительной мере повлияла на т. н. „Таганский концерт“ Александра Башлачёва ... Сначала были исполнены песни, на первый взгляд, никак не связанные с творчеством Высоцкого, и только потом — „высоцкие“ песни ... Песня же „Триптих“ („Слыша В. С. Высоцкого“), напрямую посвящённая Высоцкому и построенная на цитатах из его творчества, была исполнена предпоследней в двухчасовом концерте, то есть тогда, когда, предположительно, у слушателей могло сформироваться мнение о Башлачёве как о самостоятельной фигуре»<sup>63</sup>.

Ещё одна тема — «Триптих-складень», посвящённый Высоцкому. Этот микроцикл (по другой версии — трёхчастное произведение) рассмотрен в четырёх статьях, и везде речь идёт о переключках: Башлачёв — Высоцкий<sup>64</sup>. Удивительно, но даже четыре квалифицированные работы не закрыли эту тему! Как я увидел теперь, есть ещё интертекстуальные ресурсы, не отмеченные ранее. Поэтому тема «Триптиха» должна получить своё продолжение. Наверное, отдельную главу моей будущей монографии я посвящу именно этому вопросу.

<sup>63</sup> Ярко А. Н. Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачёва). С. 23–24. См. также: Ярко А. Н. К проблеме «Владимир Высоцкий и русская рок-поэзия»: «Таганский концерт» Александра Башлачёва // Владимир Высоцкий: Исследования и материалы 2007–2009 гг. — Воронеж, 2009. — С. 150–154.

<sup>64</sup> Горбачёв О. А. Механизм цитирования и автоцитирования в «Триптихе» А. Башлачёва. С. 73–77; Соколов Д. Н. Диалог с Владимиром Высоцким в отечественной рок-поэзии: на материале триптиха А. Башлачёва «Слыша В. С. Высоцкого» // Владимир Высоцкий и русский рок: Сб. науч. тр. — Тверь, 2001. — С. 83–88; Клюева Н. Н. «Слыша В. С. Высоцкого». Ещё раз о триптихе Башлачёва // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. — М., 2002. — Вып. 6. — С. 345–356; Гавриков В. А. «Невысоцкие» цитаты Высоцкого в «Триптихе...» Башлачёва (И некоторые размышления по ходу...) // В поисках Высоцкого. — Пятигорск, 2013. — № 8. — 17–26.

О чём ещё пишут исследователи, сравнивающие Башлачёва и Высоцкого? О межпесенных комментариях<sup>65</sup>, о механизмах цитирования<sup>66</sup>, о «поисках истины»<sup>67</sup>, о сценическом воплощении биографических мифов Башлачёва и Высоцкого<sup>68</sup>; кроме того, в первой диссертации, где в названии упоминается Башлачёв, есть и фамилия Высоцкого<sup>69</sup>.

А вообще проводить сопоставление Высоцкого и Башлачёва следовало бы по разным направлениям. Например, оба поэта разрабатывают специфический ролевой театр, создавая голосом «партии» различных персонажей. Оба автора очень чутки ко внутренней форме слова, в частности, создают омофоны, сложные составные рифмы, аллитерации, используют народную этимологию, паронимические аттракции, игру с фразеологизмами... Отдельного исследования заслуживает тематическое ядро обоих авторов: здесь предположительно будет много перекличек...

Ну и что касается прямого цитирования. Не касаясь «Триптиха», укажу на несколько примечательных «высоцких» следов в наследии Башлачёва. Так, в интервью Борису Юхананову и Алексею Шипенко находим такие слова: «Вот я, допустим, хороший. Да, я считаю себя хорошим, „добрым, честным, умным вроде Кука“». Цитата из песни Высоцкого «История одной научной загадки...».

Песня «Осень»: «Время бросать гнезда», ср. у Высоцкого: «Зывает из гнёзд» («Купола»).

<sup>65</sup> Иванов А. С. Автометапаратекст как элемент поэтики А. Башлачёва и В. Высоцкого // Вестник РУДН. Серия : Литературоведение, журналистика. — 2011. — № 2. — С. 64–68;

<sup>66</sup> Бойков А. И. Башлачёв и Высоцкий: языковые механизмы цитирования // Ярославский педагогический вестник. Гуманитарные науки. — 2011. — № 3. — С. 238–242.

<sup>67</sup> Рязанов С. К. Высоцкий — Башлачёв — Кинчев: Поиски истины // Владимир Высоцкий и русский рок: Сб. науч. тр. — Тверь, 2001. — С. 74–80.

<sup>68</sup> Ярмо А. Н. К вопросу о взаимодействии рока и театра: спектакль Театра на Таганке «Владимир Высоцкий» и спектакль большого театра кукол «Башлачёв. Человек поющий» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург; Тверь, 2014. — Вып. 15. — С. 78–85.

<sup>69</sup> Глинчиков В. С. Феномен авторской песни в школьном изучении: А. Галич, В. Высоцкий, А. Башлачёв: дис. ... канд. пед. наук. — Самара, 1997.

Песня «В чистом поле — дожди...»: «Нет ни пропасти ни коня», вероятно, отсылка к «Коням привередливым».

Песня «Час прилива»: «Червями сплелись мысли, волосы и нервы», ср. у Высоцкого: «И спутаны и волосы, и мысли на бегу...» («Пожары»).

Песня «Тесто»: «Когда злая стужа снелужила душу, и люта метель...», ср. у Высоцкого: «Следы и души заносит выюга» («Вот и разошлись пути-дороги...»).

Даже в самом раннем тексте («Разлюли-малина») есть несколько намёков на Высоцкого: «Хрипят простуженно магнитофоны» (кто ещё мог из магнитофона «хрипеть простуженно?»); «Ах ты, Нинка, наша Нинка!» (уж не апелляция ли к «Нинке-наводчице?»). А вот набор напитков, которые употребляют студенты у Башлачёва: «Эктра», наливка, вермут, зубровка, портвейн, ликёр, разливное, перцовка. Как ты не вспомнить: «Сидели пили вразной / Модеру, Старку, Зверобой»?

Отдельного внимания заслуживает соотнесение диптиха «Очи чёрные» Высоцкого и «Мельницы» Башлачёва. Отсылаю читателя к моей статье 2014 года<sup>70</sup>. Здесь скажу лишь, что микроцикл и песня обнаруживают потрясающее единство образов и мотивов, при этом видно, что Башлачёв даже и не думал копировать тексты предшественника: просто откуда-то из подсознания «вышла» эта единая матрица. Проще говоря, оба поэта описывают одно и то же место, детали которого — в смысловой и функциональной проекции — практически идентичны. Разница лишь в обработке, в художественном видении.

Словом, Башлачёв и Высоцкий связаны множеством нитей, и когда-нибудь я, вероятно, постараюсь распутать этот клубок влияний...

<sup>70</sup> Гавриков В.А. Сюжетно-мотивное единство цикла «Очи чёрные» Высоцкого и песни «Мельница» Башлачёва // В поисках Высоцкого. — Пятигорск, 2014. — № 15. — С. 19–25.

## 5.8. Башлачёв и Гребенщиков

В интервью Башлачёв несколько раз называет Гребенщикова любимым или одним из самых любимых своих поющих поэтов: «Кто для меня представляет ценность... Прежде всего — Боря Гребенщиков, пожалуй...»; «я не настаиваю, чтобы все занимались тем, чем занимаюсь я или чем Боря Гребенщиков: вот — это единственно верное направление, давайте работать в нём. Мы таким образом просто оголим остальные участки фронта!» (Интервью Борису Юхананову и Алексею Шипенко). Примеры можно продолжать.

Однако Башлачёв пытается показать, что он отнюдь не эпигон Гребенщикова: «Я очень люблю Бориса Гребенщикова, хотя мы с ним совершенно разные люди» (Интервью Борису Юхананову и Алексею Шипенко); «Очень люблю цвет знамени, которое несёт впереди своей колонны Борис Гребенщиков, но думаю, не для всех есть смысл добиваться сержантских погон его гвардии» (Интервью Игорю Леонову).

Теме «Башлачёв и БГ» посвящено несколько специальных исследований<sup>71</sup>. В песнях Башлачёва есть три прямых упоминания о БГ. Они уже рассмотрены рядом исследователей, наиболее подробный анализ — см. в статье А. Н. Ярко<sup>72</sup>. А вот что говорит, например, Ю. В. Доманский: «В „Зимней сказке“ имя Гребенщикова (Боб) звучит в атрибуции цитаты из песни Б. Г.

<sup>71</sup> Например: Ерёмин Е. М. Новое о старых стаканах, или Из чего пьют рок-поэты (опыт сравнительного анализа песен Б. Гребенщикова и А. Башлачёва) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург; Тверь, 2011. — Вып. 12. — С. 58–68; Иванов Д. И. Мифобиографические структуры в поэтике текстов А. Башлачёва и Б. Гребенщикова // Взаимодействие вуза и школы в преподавании отечественной литературы: Материалы межрегион. науч.-практ. конф., Ярославль, 2006; Иванов Д. И. Опыт сопоставительного анализа синтетических поэтических текстов А. Башлачёва, Б. Гребенщикова, Е. Летова, К. Кинчева (Материалы к спецкурсу по изучению русской рок-поэзии в 11-м классе) // Медведевские чтения — 2006: Проблемы школьного и вузовского анализа литератур. произведения в жанрово-родовом аспекте. Теория, содержание, технологии. Сб. науч.-метод. ст. — Иваново, 2006. — С. 186–199; Иванов Д. И. Особенности ситуации воплощения феномена «блуждающей» мифобиографической структуры в пространстве русской рок-поэзии (А. Башлачёв, Б. Гребенщиков) // Романтизм: грани и судьбы: Учён. зап. НИУЛ КИПР ТвГУ. — Тверь, 2006. — С. 125–132.

<sup>72</sup> Ярко А. Н. БГ и цитаты из БГ в творчестве Александра Башлачёва // Статьи о творчестве Александра Башлачёва / А. Ярко. — М.: Bull Terrier Records, 2017. — С. 121–131.

„Минус тридцать“ Нынче — славный мороз. Минус тридцать, если Боб нам не врёт»<sup>73</sup>.

Вторая цитата из песни «Случай в Сибири», там Башлачёв опять обращается к той же гребенщиковской композиции:

Пока я всё это терпел и не спускал ни слова,  
Он взял гитару и запел. Пел за Гребенщикова.  
Мне был жаль себя, Сибирь, гитару и Бориса.  
Тем более, что на Оби мороз всегда за тридцать.

Третий случай. Упомянув творческий псевдоним Гребенщикова, Башлачёв делает паузу в песне «Палата № 6»<sup>74</sup> после четверостишия:

Плюю в лицо слуге  
По имени «народ».  
Мне нравится БГ,  
А не наоборот.

Не каждый поймёт этот каламбур сразу же. Можно, например, посчитать, что последние две строки «расшифровываются» следующим образом: «Я не нравлюсь БГ, хотя он мне нравится», всё зависит от того, на каком слове сделает акцент исполнитель. А Башлачёв выделяет голосом творческий псевдоним (и одновременно инициалы) Бориса Гребенщикова. Значит, именно аббревиатуру «БГ» нужно «перевернуть», чтобы понять авторский смысл (ГБ). В середине восьмидесятых, когда написана песня, аббревиатура ГБ (госбезопасность) была на слуху (да и сейчас, четверть века спустя, она вполне узнаваема). И всё-таки без приличной паузы понять шутку было бы непросто, о чём свидетельствует реакция слушателей: смех идёт по нарастающей — по мере «дешифровки».

Башлачёв как минимум один текст Гребенщикова знал наизусть — речь идёт о песне «Глаз», которую первый поёт на одной из домашних записей. Есть и второй пример, правда, там речь

<sup>73</sup> Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. — М.: Intrada; Издательство Кулагиной, 2010. — С. 210–211.

<sup>74</sup> Концерт у М. Тергановой и А. Несмелова, Москва, апрель 1985.

идѐт о фрагменте — на одной из плѐнок Башлачѐв переиначивает рок-шлягер Бориса Гребенщикова «Рок-н-ролл мѐртв»: исполнитель пропевает слова рефрена, используя другую мелодию и «включив» хрипотцу Высоцкого.

Анализируя песню Башлачѐва «Чѐрные дыры», Е. Е. Чебыкина отмечает, что эта композиция «сопоставима с песней Гребенщикова „Глаз“. Позиции поэтов схожи: изначальная открытость героя миру, нацеленность на результат, на конструктивное общение с миром, на творчество сменяются враждебностью героя в связи с отсутствием отклика мира: „Дайте мне ночь, дайте мне час, / Дайте мне шанс сделать что-то из нас, / Иначе всё, что вам будет слышно, / Это ,что вам угодно?““. Образ башлачѐвских „чѐрных дыр“ имеет двойника в песне БГ „Глаз“: „На нашем месте в небе должна быть звезда; / Ты чувствуешь сквозняк оттого, / Что это место свободно?“. Но мироощущение Башлачѐва гораздо трагичнее. Гребенщikovское „Наше место свободно“ заменяется у Башлачѐва на „Нас больше нет. / Есть только чѐрные дыры“»<sup>75</sup>.

Кстати, в башлачѐвском стихотворении 1981 года «Светилась лампочка. И капала вода...» («Поэтам») есть фрагмент очень похожий на цитату из песни «Глаз»:

Да это ж я расстреливал небеса,  
И мутный свет теперь из дырочек сочится.

Ср.:

На нашем месте в небе должна быть звезда;  
Ты чувствуешь сквозняк оттого,  
Что это место свободно?

Мне не удалось найти сведения, когда была написана песня «Глаз». Башлачѐв говорит о том, что в 1981 году он впервые услышал песни Гребенщикова: «Люблю „Аквариум“. Просто не

<sup>75</sup> Чебыкина Е.Е. Русская рок-поэзия : прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты : дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2007. — С. 57.

представляю ситуацию, в которой он может помешать. Когда-то, году в 1981-м, случилось так (волею судеб, как говорится), что я услышал две песни — „Ты — дрянь!“ и „Железнодорожную воду“. И мне сказали, что это всё — „Аквариум“...» (интервью Андрею Бурлаке). Не мог ли Башлачёв в том же 1981 году познакомиться и с песней «Глаз»?

В произведении «Осень» есть ещё одно заимствование, процитирующееся как гребенщиковское: «Я насчитал десять небритых дам». У БГ есть песня «Десять прекрасных дам», написанная до башлачёвской «Осени».

Наконец, явно гребенщиковской цитатой является фрагмент из песни «Вечный пост»:

Храни нас, Господи! Храни нас,  
покуда не грянет Гром!

Ср. у Гребенщикова (песня «Пока не начался джаз»):

Держи меня,  
Будь со мной,  
Храни меня,  
Пока не начался джаз.

Конечно, немало у Башлачёва и косвенных отсылок к творчеству любимого рок-поэта. Вот что по этому поводу говорит С. В. Свиридов: «Достаточно внешним в ранние годы было влияние Б. Гребенщикова, которое в ряде текстов заметно без специального анализа. Это песни „Легче, чем пух, камень плиты...“, „О как ты эффектна при этих свечах...“ и „Королева бутербродов“. Характерно, что предмет критики здесь ещё уже, чем „местный рок-клуб“ — это индивидуальный характер. Текст хочет казаться частным, случайно вышедшим из узкого круга, которому адресован. Такая узнаваемая форма условности очень характерна для Б. Г. („Нам всем будет лучше“, „Укравший дождь“, „Странный вопрос“ и др.). То же и форма второго лица, в которой написаны две из трёх названных песен Башлачёва. Правда, подобные вещи Б. Г. оставляют впечатление местно-тусовочных интеллектуальных „разборок“. А у Башлачёва столь маркированная поэтика

ещё и выглядит вторичной. Поэтому все три песни уходят из „репертуара“ авторских фонограмм уже к весне 1985 года. Башлачёв дистанцируется от Б.Г., создавая песни в субъектной форме множественного числа»<sup>76</sup>.

Конечно, указанные башлачёвские тексты испытывают влияние не только БГ, однако здесь действительно есть немало маркеров, которые «выдают традицию». Например: «Гитаристы лелеют свои фотоснимки» («Электрический пёс») — «фото в позавчерашней газете» («Минута молчания»). Обе песни — с критикой рок-тусовки, интересно было бы провести их пошаговое сравнение.

В любом случае, именно БГ, а не Науменко, Шевчук, Цой, стал у Башлачёва самым цитируемым из отечественных рокеров.

---

<sup>76</sup> Свиридов С.В. Поэзия А. Башлачёва: 1983–1984. С. 168.

*Оставляю книгу без заключения. Всё, о чём я хотел сказать, уже сказал. А в последнем абзаце отмечу лишь то, что Башилачёв — ещё не до конца открытая вселенная, в глубинах которой, быть может, таится ещё множество загадок. Да, «печатный Башилачёв» вроде бы более-менее исследован, магистральные пути вроде бы проложены. Однако исследователи практически не касались ранних «непесенных» текстов, а также того множества фонограмм, что сохранилось донныне. Слушая некоторые из них, я убеждаюсь, что есть ещё масса интересных вещей, связанных с манерой исполнения, с реакцией зрителей, с репликами между песен, с вариантами строк... Но для того, чтобы звучащий Башилачёв был глубоко исследован, нужно создать теоретическую базу для работы с подобным — интермедийным — материалом. А это, как мне представляется сегодня, дело будущего.*

## Научные публикации о творчестве Башлачёва

### Диссертации

*Бойков А.И.* Языковые особенности поэтического идиолекта А.Н. Башлачёва : дисс. ... канд. филол. наук. — Ярославль, 2013.

*Гавриков В.А.* Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачёва : дис. ... канд. филол. наук. — Брянск, 2007.

*Глинчиков В.С.* Феномен авторской песни в школьном изучении : А. Галич, В. Высоцкий, А. Башлачёв : дис. ... канд. пед. наук. — Самара, 1997.

*Иванов А.С.* Лирика Александра Башлачёва в контексте авторской песни 1970–1980-х годов : дис. ... канд. филол. наук. — М., 2011.

*Ярко А.Н.* Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачёва) : дис. ... канд. филол. наук. — Тверь, 2008.

### Монографии

*Гавриков В.А.* Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачёва. — Брянск : Ладомир, 2007. — 292 с.

*Шаулов С.С.* Поэзия А.Н. Башлачёва: в поисках «основного мифа». — Уфа : Издательство БГПУ, 2011. — 80 с. — ISBN 978-5-87978-712-2.

### Сборники статей

*Александр Башлачёв: исследования творчества / Сост. Л.Н. Дмитриевская.* — М. : Русская школа, 2010. — 144 с. — ISBN 978-5-91696-008-2.

*Рок-поэзия как социокультурный феномен: 40-летию со дня рождения Александра Башлачёва посвящается : сб. науч. ст. / сост. Т. Посохова, А. Чернов.* — Череповец : Изд-во ЧГУ, 2000. — 55 с. — ISBN 5-85341-051-2.

*Ярко А.Н.* Статьи о творчестве Александра Башлачёва. — М. : Bull Terrier Records, 2017. — 160 с. — ISBN: 978-9500221-8-0.

**Статьи, главы в книгах и диссертациях,  
исследовательские эссе**

*Авилова Е.Р., Нурмухамедова Р.А.* А. Башлачёв и Т. Кибиров: принципы конституирования лирического субъекта // Киров : Вестник ВятГГУ, 2008. — № 1 (2). — С. 69–71.

*Агеносов В., Анкудинов К.* Современные русские поэты : справочник-антология // М. : Мегатрон, 1998. — С. 28–35.

*Алексеев А.* Семантические и стилистические функции церковнославянизмов в произведениях С. Калугина и А. Башлачёва [Электронный ресурс] // М. : МГПИ. — URL: <http://www.mhpi.ru/tutor/pages/alekseev/articles/staroslav.php> (дата обращения: 11.02.2009).

*Афанасьев А.С.* Башлачёвский текст в жизни и творчестве Янки Дягилевой // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург ; Тверь, 2018. — Вып. 18. — С. 22–29.

*Богачков Е.В.* Анализ стихотворения-песни Башлачёва «Посошок» // Академия Тринитаризма. — Марий Эл, 13.03.2003. — № 77–6567, публ. 10264. — URL: <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0012/001a/00120064.htm> (дата обращения: 15.08.2018)

*Бойков А.И.* Башлачёв и Высоцкий: языковые механизмы цитирования // Ярославский педагогический вестник. Гуманитарные науки. — Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011. — № 3. — С. 238–242.

*Бойков А.И.* Конструкции разговорного синтаксиса в поэтической речи А. Башлачёва (на примере бессоюзных конструкций) // Проблемы языковой картины мира на современном этапе : Материалы междунар. науч. конф. молодых учёных / Н. Новгород : изд-во НГПУ, 2012. — С. 20–25.

*Бойков А.И.* Конструкции разговорного синтаксиса в поэтическом идиолекте А. Башлачёва // Ярославский педагогический вестник. Гуманитарные науки. — Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013. — № 3. — С. 162–166.

*Бойков А.И.* Мотив движения в творчестве А. Башлачёва // Ломоносов-2008. Секция : Филология : Материалы XV междунар. науч. конф. студентов, аспирантов и молодых учёных. — М. : МАКС Пресс, 2008. — С. 494–497. М., 2008.

*Бойков А.И.* Основные концепты поэтического творчества А. Башлачёва // Ломоносов-2011. Филология. Русский язык : Материалы междунар. молодёж. науч. форума. — М., 2011. — С. 439–440.

*Бойков А.И.* Особенности компонентного состава фразеологизмов в творчестве А.Н. Башлачёва // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2013. — № 9 (27) — С. 24–27.

*Бойков А.И.* Приложение как признак мифологического сознания Александра Башлачёва // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург ; Тверь, 2014. — Вып. 15. — С. 86–94.

*Бойков А.И.* Сочетаемость слов в текстах А. Башлачёва / под ред. М.Ю. Егорова // Чтения Ушинского. Культура. Литература. Язык : Материалы конф. — Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011. — С. 3–9.

*Бойков А.И.* Трансформация фразеологизмов в современной поэтической речи (на материале текстов А. Башлачёва, Я. Дягилевой, Е. Летова) // Вестник студенческого научного общества 2010–8 : Материалы 65-й студен. науч. конф. — Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2010. — С. 119–127.

*Бойков А.И.* Фразеологизмы в поэзии А.Н. Башлачёва // Ломоносов-2009. Филология : Материалы XVI междунар. конф. студентов, аспирантов и молодых учёных. — М., 2009. — С. 104–106.

*Бурлака А.* Жизнь длиною в строку. Миры и Мифы Александра Башлачёва // Свистопляс. — М., 2000. — № 1. — С. 40–41.

*Бухарская М.* Реминисценции и образы-символы в творчестве А. Башлачёва [Электронный ресурс] // М., 1999. — URL: [http://samlib.ru/b/buharskaja\\_m/h.shtml](http://samlib.ru/b/buharskaja_m/h.shtml) — Загл. с экрана.

*Быков Л.П.* Александр Башлачёв: рок по-русски // Известия УрГУ. Серия 1, Проблемы образования, науки и культуры. — Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2008. — Т. 56. № 23. — С. 109–110.

*Вайль П.Л., Тенис А.А.* Семь кругов лада // Известия УрГУ. Серия 1, Проблемы образования, науки и культуры. — Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2008. — Т. 56. № 23. — С. 119–123.

*Васильев С.* Формы переосмысления литературной традиции в поэзии Александра Башлачёва // Александр Башлачёв: исследования творчества / сост. Л. Дмитриевская. — М. : Русская школа, 2010. — С. 85–93.

*Воронина Т.Н., Крылова А.Б.* «Наш неказистый рай»: региональная составляющая текстов А. Башлачёва // Вестник ЧГУ. — Череповец, 2017. — № 3 (78). — С. 61–69.

*Воронина Т.Н., Крылова А.Б.* «Я» и «мы» как форма самовыражения лирического героя в текстах А. Башлачёва и Ю. Шевчука (на материале альбомы «Кочегарка») // Вестник ЧГУ. — Череповец, 2016. — № 4 (73). — С. 70–76.

*Тавриков В.А.* Антиномия «корень — синтаксис» в мифопоэтической системе А. Башлачёва // Восемь с половиной. Статьи о русской рок-песенности: сб. науч. ст. — Калининград, Изд-во Рос. гос. ун-та им. И. Канта, 2007. — С. 7–14.

*Гавриков В.А.* Башлачёв и Высоцкий: исполнительские аспекты // В поисках Высоцкого. — Пятигорск : Изд-во ПГЛУ, 2016. — № 27. — С. 11–17.

*Гавриков В.А.* Башлачёв и Пушкин // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере : Материалы IV междунар. науч.-практ. конф., Москва — Пенза, 15–16 марта 2018 г. — Пенза, 2018. — С. 304–316.

*Гавриков В.А.* Диалектика метафоры в творчестве Александра Башлачёва / В.А. Гавриков // Известия УрГУ. Серия 1, Проблемы образования, науки и культуры. — Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2008. — Т. 56. № 23. — С. 135–150.

*Гавриков В.А.* Жанровое многообразие как один из аспектов художественной динамики поэтической системы А.Н. Башлачёва // Сб. студенческих работ БГУ. — Брянск : БГУ им. Петровского, 2005. — № 4. — С. 11–12.

*Гавриков В.А.* «И корни поладят с душой»: художественная реконструкция старославянского языка в поэзии Александра Башлачёва // Русскоязычие и би(поли)лингвизм в межкультурной коммуникации XXI в.: когнитивно-концептуальные аспекты : Материалы II междунар. науч.-метод. конф. — Пятигорск, 2009. — С. 34–37.

*Гавриков В.А.* Инверсии мифологем в творчестве Александра Башлачёва: на примере оппозиций ночь-утро, зима-весна // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературе : Материалы междунар. науч. конф., Волгоград, 12–15 апреля 2006 г. — Волгоград : Изд-во ВолГУ 2006. — С. 280–285.

*Гавриков В.А.* Концепция «Нового видения» и концепция «зерна-созревания» в поэтическом мире Александра Башлачёва // Вестник ЧГУ. — Череповец : ЧГУ, 2018. — № 2 (83). — С. 63–69.

*Гавриков В.А.* Мифологическое пространство в поэтической системе Александра Башлачёва // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. Серия : Аспирантские тетради — СПб., 2007. — № 12 (33). — С. 48–50.

*Гавриков В.А.* «Невысоцкие» цитаты Высоцкого в «Триптихе...» Башлачёва (И некоторые размышления по ходу...) // В поисках Высоцкого. — Пятигорск : Изд-во ПГЛУ, 2013. — № 8. — С. 17–26.

*Гавриков В.А.* Неклассические способы создания смысловой многомерности в современной поэзии (на примере омофонов в творчестве Александра Башлачёва) [Электронный ресурс] // Русское литературоведение на современном этапе. — М. : МГОПУ им. М.А. Шолохова, 2006. — URL: <http://bashlachev.spb.ru/archive/pubs/poetics/Gavrikov%20-%20Neklassicheskie%20sposoby2.pdf> (дата обращения: 13.08.2018).

Гавриков В.А. Обращение к традициям древней эпической поэзии в современной литературе (на примере «Егоркиной былины» Александра Башлачёва) // Эпический текст: проблемы и перспективы изучения : Материалы II междунар. науч. конф. — Пятигорск : изд-во ПГЛУ, 2008. — С. 37–41.

Гавриков В.А. Окказиональная фразеология в творчестве Александра Башлачёва // Язык. Дискурс. Текст : Материалы III междунар. науч. конф. — Ростов н/Д, 2007. — С. 95–97.

Гавриков В.А. Провинциальный текст у Александра Башлачёва: исполнительский аспект // Голоса русской провинции : Науч.-худож. сб. — Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013. — С. 99–106.

Гавриков В.А. «Пророк» А.С. Пушкина и «Мельница» А.Н. Башлачёва: классические традиции в осмыслении современной поэзии // Литература в диалоге культур — 4 : Материалы междунар. науч. конф., 21–23 сентября 2006 г. / Ростов н/Д, 2006. — С. 84–87.

Гавриков В.А. Сюжетно-мотивное единство цикла «Очи чёрные» Высоцкого и песни «Мельница» Башлачёва // В поисках Высоцкого. — Пятигорск : Изд-во ПГЛУ, 2014. — № 15. — С. 19–25.

Гавриков В.А. Трехуровневая структура мифопоэтической системы А. Башлачёва // Caucasus philologia. — Пятигорск : изд-во ПЛГУ, 2007. — № 1. — С. 12–13.

Гавриков В.А. Эпический субтекст в мифопоэтической системе А. Башлачёва // Эпический текст: проблемы и перспективы изучения : Материалы I междунар. науч. конф. — Пятигорск : изд-во ПГЛУ, 2006. — Ч. 1. — С. 101–112.

Гавриков В.А., Кляченко Е.А. Тема власти в творчестве Александра Башлачёва: образы Сталина и Наполеона // Вестник РУДН. Серия : Литературоведение, журналистика. — 2018. — Т. 23. № 2. — С. 178–187.

Глухова Ю.О. Идея соборности в поэзии Александра Башлачёва // Высшая школа. — 2015. — № 17. — С. 13–14.

Глухова Ю.О. Языковая игра в поэзии Александра Башлачёва // Высшая школа. — 2015. — № 8. — С. 14–15.

Говорухина Ю.А., Ступакова Е.Ю. Поздняя поэзия Башлачёва: вариативность исполнения и новые смыслы // Слово.ру: Балтийский акцент. — Калининград : БФУ им. И. Канта, 2018. — Т. 9. № 1. — С. 77–85.

Горбачёв О.А. Механизм цитирования и автоцитирования в «Триптихе» А. Башлачёва // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 1999. — Вып. 2. — С. 73–77.

Горбачёв О.А. Творчество А. Башлачёва как целостный текст // Традиции в контексте русской культуры : Межвуз. сб. науч. тр. — Череповец : ЧГУ, 2004. — Вып. 11. — С. 174–177.

*Горницкая Л.И.* Специфика интертекстуальности как стилеобразующая доминанта стихотворения А.Н. Башлачёва «Петербургская свадьба» // Юбилейная конф. студентов и молодых учёных, посв. 85-летию ДГТУ. Сб. докладов науч.-техн. конф. : Науч. электрон. изд. — Ростов н/Д : ДГТУ, 2015. — С. 3208–3213.

*Данилова Н.К.* «Грибоедовский вальс» А. Башлачёва в контексте литературы // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург ; Тверь, 2011. — Вып. 12. — С. 53–58.

*Данилова Н.К.* Парадоксы «семи кругов» беспокойного лада А. Башлачёва // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург ; Тверь, 2013. — Вып. 14. — С. 76–82.

*Данилова Н.К.* Песня о Родине А. Башлачёва // Пушкинские чтения. — СПб. : ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2011. — Вып. XVI. — С. 218–224.

*Данилова Н.К.* Судьба русской бабы в песне А. Башлачёва «Хороший мужик» // В мире научных открытий : Материалы XII междунар. науч.-практ. конф., 30 июня 2014 г. / М., 2014. — С. 147–152.

*Дмитриевская Л.* Время собирать камни: евангельские и фольклорные образы в поэзии Александра Башлачёва // Александр Башлачёв: исследования творчества / сост. Л. Дмитриевская. — М., 2010. — С. 65–84.

*Дружинин С.* Александр Башлачёв: по ту сторону «Времени колокольников» // Известия УрГУ. Серия 1, Проблемы образования, науки и культуры. — Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2008. — Т. 56. № 23. — С. 132–135.

*Доманский Ю.В.* «Дама с собачкой» в стихотворении А. Башлачёва «Похороны шута» // Чеховские чтения в Твери. Сб. науч. тр. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 84–91.

*Доманский Ю.В.* «Текст смерти» Александра Башлачёва // Потаённая литература : Исслед. и материалы. — Иваново : ИГУ, 2000. — Вып. 2. — С. 226–237.

*Доманский Ю.В.* Башлачёвский биографический миф в русской рок-поэзии // Рок-поэзия как социокультурный феномен: 40-летию со дня рождения Александра Башлачёва посвящается : сб. науч. ст. — Череповец : Изд-во ЧГУ, 2000. — С. 44–55.

*Доманский Ю.В.* Блоковская цитата в стихотворении А. Башлачёва «Мы льём своё большое семя» // Александр Блок и мировая культура : Материалы науч. конф., Великий Новгород, 14–17 марта 2000 года — Великий Новгород : Изд-во НовГУ, 2000. — С. 369–377.

*Доманский Ю.В.* Легенда о поэте: Александр Башлачёв и Александр Пушкин // Северо-Запад. Историко-культурный региональный вестник : ст. и материалы. — Череповец : ЧГУ, 2000. — Вып. III — С. 223–232.

*Доманский Ю.В.* Поэт // Ю.В. Доманский. «Тексты смерти» русского рока. Пособие к спецсеминару / Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — С. 8–40.

*Донецких Л.И., Газизулина Ф.Р.* Лингвостилистическое толкование стихотворения Александра Башлачёва «Чужой костюм широким был в плечах...» // Вестник Удмуртского университета. Серия : История и филология. — 2016. — Т. 26. Вып. 6. — С. 31–34.

*Дунина Е.В.* Особенности фразеологизмов в творчестве Александра Башлачёва // Молодой учёный. — 2012. — № 12. — С. 321–323.

*Еремин Е.М.* Новое о старых стаканах, или Из чего пьют рок-поэты (опыт сравнительного анализа песен Б. Гребенщикова и А. Башлачёва) // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург ; Тверь, 2011. — Вып. 12. — С. 58–68.

*Житинский А.* Семь кругов беспокойного лада // А. Башлачёв. Посылок. — Л., 1990. — С. 3–10.

*Иванов А.С.* Некоторые замечания о «неклассическом» наследии Александра Башлачёва // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург ; Тверь, 2011. — Вып. 12. — С. 46–52.

*Иванов А.С.* «Баллада о Степане» А. Башлачёва: синтез традиций? // Институт XXI века: подготовка педагогических кадров нового поколения : Материалы науч.-практ. конф. / М. : МГПИ, 2007. — Вып. 3. — С. 277–279.

*Иванов А.С.* Автометапаратекст как элемент поэтики А. Башлачёва и В. Высоцкого // Вестник РУДН. Серия : Литературоведение, журналистика. — М. : РУДН, 2011. — № 2. — С. 64–68.

*Иванов А.С.* Александр Башлачёв: Бард? Рокер? Рок-бард? (к вопросу о критериях) // Сб. науч. тр. студентов, аспирантов и соискателей. — М. : ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2010. — С. 148–151.

*Иванов А.С.* К вопросу о «башлачеведении»: некоторые замечания // Русская литература XIX–XXI веков: метаморфозы смысла. Юбилейный сб. науч. тр., посв. Н.И. Якушину и В.В. Агеносову. — М. : ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2017. — С. 202–208.

*Иванов А.С.* О влиянии поэзии А.Н. Вертинского на творчество А.Н. Башлачёва: некоторые замечания // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург ; Тверь, 2013. — Вып. 14. — С. 82–89.

*Иванов А.С.* О некоторых особенностях «Егоркиной былины» Александра Башлачёва // Сб. науч. тр. студентов, аспирантов и соискателей. — М. : ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2008. — С. 260–263.

*Иванов А.С.* О некоторых особенностях жанра частушки в лирике Александра Башлачёва // Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании. Сб. науч. ст. — М. : МГПИ, 2007. — Т. 2. Вып. 6. — С. 165–168.

*Иванов А. С.* Поэзия Александра Башлачёва: к вопросу об эффективной методологии изучения // Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании. Сб. науч. ст. — М. : МГПИ, 2009. — Т. 1. № 8. — С. 97–101.

*Иванов А. С.* Раннее творчество Александра Башлачёва: некоторые замечания // Вестник Центра международного образования МГУ. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. — М. : МГУ, 2011. — №. 1. — С. 70–75.

*Иванов А. С.* Роль автометапаратекста в поэтике Александра Башлачёва // Сб. науч. тр. студентов, аспирантов и соискателей. — М. : ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2009. — С. 155–157.

*Иванов Д. И.* «Женская субстанция» в текстовом пространстве А. Башлачёва (материалы к уроку-лекции в XI классе) // Культурологический подход к преподаванию литературы в современной школе : Материалы IV всероссийской науч.-практ. конф. — Иваново, 2005. — С. 174–182.

*Иванов Д. И.* А. Башлачёв «Все от винта»: К проблеме анализа художественного текста // Филологические штудии. — Иваново, 2006. — Вып. 10. — С. 96–104.

*Иванов Д. И.* А. Башлачёв «Грибоедовский вальс» (опыт анализа поэтического текста) // Филологические штудии. — Иваново, 2005. — Вып. 9. — С. 134–145.

*Иванов Д. И.* Александр Башлачёв. Жизнь и смерть поэта // Современная литература в школе : Сб. науч.-метод. материалов и разработок. — Иваново, 2005.

*Иванов Д. И.* Александр Башлачёв: жизнь и творческий путь поэта // Содержание и технологии литературного образования в средней школе: проблемы анализа художественного текста : Материалы III межрегион. науч.-метод. конф., Иваново, 25 марта 2004 г.

*Иванов Д. И.* Мифобиографические структуры в поэтике текстов А. Башлачёва и Б. Гребенщикова // Взаимодействие вуза и школы в преподавании отечественной литературы : Материалы межрегион. науч.-практ. конф., Ярославль, 2006.

*Иванов Д. И.* Опыт сопоставительного анализа синтетических поэтических текстов А. Башлачёва, Б. Гребенщикова, Е. Летова, К. Кинчева (материалы к спецкурсу по изучению русской рок-поэзии в XI классе) // Медведевские чтения — 2006: Проблемы школьного и вузовского анализа литературного произведения в жанрово-родовом аспекте. Теория, содержание, технологии : Сб. науч.-метод. ст. — Иваново, 2006. — С. 186–199.

*Иванов Д.И.* Особенности ситуации воплощения феномена «блуждающей» мифобиографической структуры в пространстве русской рок-поэзии (А. Башлачёв, Б. Гребенщиков) // Романтизм: грани и судьбы. Учён. зап. НИУЛ КИПР ТвГУ.— Тверь, 2006.— С. 125–132.

*Иванов Д.И.* Потаённая литература как историко-литературный феномен: эпистолярное наследие А. Башлачёва // XII Шешуковские чтения. История русской литературы XX–XXI веков в литературоведении, критике и журналистике : Всерос. науч. конф., 1–2 февраля 2007 г.

*Иванов Д.И.* Поэзия А. Башлачёва «Подвиг разведчика»: антипоэтика стереотипа // Молодая наука в классическом университете : Материалы докладов науч. конф. фестиваля студентов, аспирантов и молодых учёных, Иваново, 17–18 апреля 2006 г. / Русская словесность: текст и контекст.— Иваново : Иван. гос. ун-т, 2006.

*Иванов Д.И.* Поэзия А. Башлачёва: синтез классики, андеграунда и элементов стилистики постмодернизма // Потаённая литература : Исслед. и материалы.— Иваново, 2006.— Вып. 5.— С. 130–140.

*Иванов Д.И.* Поэтика сна в романтической лирике А. Башлачёва (предварительные замечания) // Дергачёвские чтения— 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : Материалы междунар. науч. конф., 5–7 окт. 2006 г.— Екатеринбург, 2007.— С. 85–91.

*Иванов Д.И.* Романтическое сознание А. Башлачёва: «На фронтах мировой поэзии призван годным и рядовым...» // Дергачёвские чтения— 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : Материалы междунар. науч. конф., 5–7 окт. 2006 г.— Екатеринбург, 2007.— С. 91–96.

*Ильин А.Н.* Энтелехия юродства в творчестве Александра Башлачёва // Материалы науч. сессии учёных АГНИ.— 2014.— Т. 1. № 2.— С. 244–250.

*Казилло А.* Невероятная встреча итальянца с Башлачёвым // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр.— Тверь, 2003.— Вып. 7.— С. 238–248.

*Клюева Н.Н.* «Слыша В.С. Высоцкого». Ещё раз о триптихе Башлачёва // Мир Высоцкого : Исслед. и материалы.— М., 2002.— Вып. 6.— С. 345–356.

*Клюева Н.Н.* Александр Башлачёв <в гл. III «Доминирование силлаботонической системы стихосложения: Москва и периферия»> // Клюева Н.Н. Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии 1980-х годов : дисс. ... канд. филол. наук.— М., 2008.— С. 111–141.

*Клюева Н.Н.* Метрическое своеобразие поэзии Александра Башлачёва. Проблемы исследования песенного текста // Учён. зап. ОГУ им. И.С. Тургенева. Серия : Литературоведение. — Орёл, 2006. — Т. IV : Русская поэзия: проблемы поэтики и стиховедения — С. 103–107.

*Клюева Н.Н.* Семантические ореолы в песенной поэзии А. Башлачёва // Грехневские чтения. Сб. науч. тр. — Нижний Новгород, 2007. — Вып. 4. — С. 214–221.

*Клюева Н.Н.* Силлабо-тоническая традиция в творчестве Александра Башлачёва // Studia Slavica. Сб. науч. тр. молодых филологов. — Таллинн, 2007. — Вып. VII. — С. 176–183.

*Колмаков А.В.* «Посошок» А. Башлачёва (Опыт анализа) // Филологический класс. — 2005. — № 13. — С. 75–77.

*Колобова Е.А.* Фразеологические контаминанты в поэзии Башлачёва // Семантика и функционирование языковых единиц в разных типах речи : Материалы междунар. науч. конф. — 2016. — С. 163–169

*Косицин А.Н.* Метаязыковая рефлексия в поэзии А. Башлачёва (на материале фразеологических единиц) // Обыденное метаязыковое сознание и наивная лингвистика : Межвуз. сб. науч. статей. — Кемерово ; Барнаул, 2008.

*Косицин А.Н.* Трансформация фразеологических единиц в поэзии Башлачёва // Лакуны в языке и речи. — Благовещенск, 2003. — С. 81–88.

*Кошелев В.* «Время колокольчиков»: литературная история символа // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 2000. — Вып. 3. — С. 142–161.

*Кременцов Л.П., Алексеева Л.Ф., Малыгина Н.М. и др.* Русская литература XX века : в 2-х т. Т. 2 / Учебник для вузов. — 1-е изд. — М., 2002. — С. 388–392; 2-е изд. — М., 2003. — С. 388–391; 3-е изд. — М.: Академия, 2005. — С. 391–395.

*Крылов А.Б.* Организация художественного пространства в «Грибоедовском вальсе» А. Башлачёва // VI Гуляевские чтения. Романтизм и его исторические судьбы : Материалы междунар. конф., 13–16 мая 1998 г. — ТвГУ. Науч.-исслед. лаб. комплекс. изучения проблем романтизма. — С. 133–138.

*Куварзина О.В.* Языковая игра в творчестве Александра Башлачёва // Жизнь провинции как феномен русской духовности : Материалы всерос. науч.-практ. конф., 23–24 апреля 2003. — Н. Новгород, 2003. — С. 114–116.

*Курицын В.Н.* Русская смерть // Известия УрГУ. Серия 1, Проблемы образования, науки и культуры. — Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2008. — Т. 56. № 23. — С. 123–127.

*Липовенко О.Н.* Синергетика традиционного и современного в творчестве Александра Башлачёва // Синергетика природных, технических и социально-экономических систем. — 2014. — № 12. — С. 296–299.

*Логачева Т.Е.* Рок-поэзия А. Башлачёва и Ю. Шевчука — новая глава Петербургского текста русской литературы // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 1998. — С. 56–70.

*Лосев В.* О «русскости» в творчестве Александра Башлачёва // Русская литература XX века: образ, язык, мысль. — М., 1995. — С. 103–110.

*Маслий Е.В.* Концепт «русское» в концептосфере Александра Башлачёва // Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. Серія : Філологія. — 2017. — № 77. — С. 46–50.

*Машинина (Чебыкина) Е.Е.* Оппозиция столица — провинция в поэзии А. Башлачёва // Культура провинции : Материалы междунар. науч.-практ. конф., Курган, 22–24 апр. 2005 г. — Курган, 2005. — С. 91–93.

*Меньшиков Т.В.* Особенности русского национального сознания в творчестве А. Башлачёва // Знание. Понимание. Умение. — 2007. — № 4. — С. 231–233.

*Минералова И.* «Ненависть — это просто оскорблённая любовь»: стиль и лирический герой Александра Башлачёва // Александр Башлачёв: исследования творчества / сост. Л. Дмитриевская. — М., 2010. — С. 55–63.

*Нежданова Н.К.* Мифологизм как основа поэтического мышления рок-барда А. Башлачёва // Современная русская поэзия: пути развития. Учеб. пособие / Н.К. Нежданова. — Курган, 2000. — С. 83–86.

*Нежданова Н.К.* Мифологизм стиля А. Башлачёва // Язык и стиль художественного произведения. — Курган, 1998. — С. 32–38.

*Нежданова Н.К.* Художественные миры 70–80-х: образное кодирование концептов времени в рок-поэзии // Рок-поэзия как социокультурный феномен: 40-летию со дня рождения Александра Башлачёва посвящается : сб. науч. ст. — Череповец : изд-во ЧГУ, 2000. — С. 36–44.

*Нефедов И.В., Огрызко Е.В.* Интертекстуальный анализ стихотворения А. Башлачёва «Не позволяй душе лениться» // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. — 2014. — № 3–2. — С. 50–57.

*Носков А.* Шаги Святогора [Электронный ресурс]. — URL: <http://nosk-off.lib.ru/vek/pbasho10.html> (дата обращения: 13.08.2018).

*Николаев А.И.* Особенности поэтической системы А. Башлачёва // Творчество писателя и литературный процесс: Слово в худож. литературе. — Иваново, 1993. — С. 119–125.

*Николаев А.И.* Словесное и до-словесное в поэзии А. Башлачёва // Вопросы онтологической поэтики. Потаённая литература : Исслед. и материалы. — Иваново, 1998. — С. 203–208.

Нугманова Г.Ш. Крест и распятие в поэзии А. Башлачёва [Электронный ресурс] // Русская линия. — 03.05.2007 — URL: [http://ruskline.ru/analitika/2007/05/03/krest\\_i\\_raspyatie\\_v\\_poe\\_zii\\_a\\_bashlacheva](http://ruskline.ru/analitika/2007/05/03/krest_i_raspyatie_v_poe_zii_a_bashlacheva) (дата обращения: 13.08.2018).

Нугманова Г.Ш. Образ слова в песне А. Башлачёва «Тесто» // Библия и национальная культура. — Пермь, 2004. — С. 283–286.

Нугманова Г.Ш. Фольклорные образы-символы в творчестве А. Башлачёва // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 1999. — Вып. 2. — С. 77–81.

Нугманова Г.Ш. Функции кольцевой композиции в поэзии А. Башлачёва // Рок-поэзия как социокультурный феномен: 40-летию со дня рождения Александра Башлачёва посвящается : сб. науч. ст. — Череповец : изд-во ЧГУ, 2000. — С. 31–36.

Палий О.В. Рок-н-ролл — славное язычество (источники интертекста в поэзии А. Башлачёва) // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 1999. — Вып. 2. — С. 67–72.

Пауэр К.Ю. Мотив пути в русской рок-поэзии (на примере творчества Александра Башлачёва, Егора Летова и Янки Дягилевой) // Вестник ЧГУ. — Череповец : ЧГУ, 2017. — № 4 (79). — С. 82–89.

Пауэр К.Ю. Образ чёрных дыр в поэзии Александра Башлачёва // Филологические чтения ЯРГУ им. П.Г. Демидова : Материалы конф. — Ярославль, 2017. — С. 82–84.

Пауэр К.Ю. Образы России и СССР в пространственном аспекте творчества А. Башлачёва // Филологические открытия. — Уссурийск, 2016. — № 4. — С. 125–130.

Пауэр К.Ю. Телесный код в поэзии А. Башлачёва, Е. Летова и Я. Дягилевой // Современные исследования социальных проблем. — 2016. — № 3–2 (27). — С. 208–226.

Пашков А. Поэт без границ: творчество Александра Башлачёва и рок-традиция // Александр Башлачёв: исследования творчества / сост. Л. Дмитриевская. — М., 2010. — С. 125–140.

Первушина Е.А., Стародумова В.И. Циклообразующий мотив движения в «Таганском концерте» Александра Башлачёва // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2018. — № 3–1 (81). — С. 52–55.

Рамазаивили Г. Шпионы в доме любви // Pinoller. — М., 1994. — № 0. — С. 38–43.

Ройтберг Н.В. Антроподица А.Н. Башлачёва: слово как поступок // Ройтберг Н.В. Диалогическая природа рок-произведения : дисс. ... канд. филол. наук. — Донецк, 2007. — С. 147–159.

*Ройтберг Н.В.* Диалогический аспект произведений Александра Башлачёва // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург ; Тверь, 2010. — Вып. 11. — С. 76–80.

*Россомахин А.* Александр Башлачёв. Как по лезвию [Электронный ресурс] // Критическая масса. — 2005. — № 2 — URL: <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/ro16.html> (дата обращения: 13.08.2018).

*Рязанов С.К.* Высоцкий — Башлачёв — Кинчев: Поиски истины // Владимир Высоцкий и русский рок. — Тверь, 2001. — С. 74–80.

*Рясов А.* Знак кровотечения: о поэтической речи Александра Башлачёва [Электронный ресурс] // Перемены: электрон.журн. — 17.02.2013 — URL: <http://www.peremeny.ru/blog/14249> (дата обращения: 13.08.2018).

*Сазонова Е.* Творчество Александра Башлачёва: мифопоэтика переходной эпохи [Электронный ресурс] // Сигма. — 2015. — URL: <https://syg.ma/@evgenia-sazonova/tvorchiestvo-alieksandra-bashlachieva-mifopoetika-rieriekhodnoi-epokhi> (дата обращения: 13.08.2018).

*Светашева Т.А.* Языковая игра в произведениях А.Н. Башлачёва // Науч. тр. каф. рус. литературы БГУ. Сб. науч. ст. — Минск, 2008. — Вып. V. — С. 124–131.

*Светашева Т.А.* Взаимосвязь музыки и текста в произведениях Александра Башлачёва // Вторые чтения, посв. памяти проф. В.А. Карпова, Минск, 28 марта 2008 г.: Сб. материалов. — Минск, 2008. — С. 42–46.

*Светашева Т.А.* Фольклорная традиция в поэзии А. Башлачёва // Науч. тр. каф. рус. литературы БГУ. Сб. науч. ст. — Минск, 2013. — Вып. VIII. — С. 144–147.

*Свиридов С.В.* Александр Башлачёв. «Рыбный день» (1984): Опыт анализа // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 2001. — Вып. 5. — С. 93–105.

*Свиридов С.В.* Встреча в пространстве вольнолюбивой поэзии. Александр Башлачёв и Артур Рембо // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург ; Тверь, 2017. — Вып. 17. — С. 46–55.

*Свиридов С.В.* Имя Имён. Концепция слова в поэзии А. Башлачёва // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 1999. — Вып. 2. — С. 60–67.

*Свиридов С.В.* «Ищут свой срам»? // Университет. — Калининград, 24.06.1991.

*Свиридов С.В.* Магия языка. Поэзия языка. Поэзия А. Башлачёва. 1986 год. // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 2000. — Вып. 4. — С. 57–69.

*Свиридов С.В.* Мистическая песнь человека: Эсхатология Александра Башлачёва // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 1998. — С. 94–107.

- Свиридов С.В.* Поэзия А. Башлачёва: 1983–1984 // Русская рок-поэзия : Текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 2000. — Вып. 3. — С. 162–172.
- Свиридов С.В.* Поэзия А. Башлачёва: 1984–1985 // Рок-поэзия как социокультурный феномен: 40-летию со дня рождения Александра Башлачёва посвящается : сб. науч. ст. — Череповец : изд-во ЧГУ, 2000. — С. 5–18.
- Свиридов С.В.* Фонография как тип научного исследования // Внутренние и внешние границы филологического знания. — Калининград, 2001. — С. 130–137.
- Секов А.* Слыша Башлачёва (Христианские мотивы в творчестве рок-музыканта) [Электронный ресурс]. — URL: <http://eparhia.narod.ru/publish/sogsek.htm> (дата обращения: 13.08.2018).
- Сенчин Р.* Пусть не ко двору... // Александр Башлачёв: исследования творчества / сост. Л. Дмитриевская. — М., 2010. — С. 7–15.
- Сильченко Г.В.* Образ Сибири и сибирский интертекст в поэзии А. Башлачёва // Литература Урала: история и современность. Сб. ст. — 2008. — Вып. 4 : Локальные тексты и типы региональных нарративов. — С. 111–116.
- Симановская (Клюева) Н.Н.* Александр Башлачёв: ранние тексты // Стих. Проза. Поэзия. Сб. ст. в честь 60-летия Ю. Б. Орлицкого. — 2012. — С. 177–182.
- Скворцов А.Э.* Некоторые особенности поэзии Александра Башлачёва. Тезисы конкурсной работы // Республик. конкурс студенч. работ на соискание премии им. Н.И. Лобачевского. Тез. конкурс. работ. — Казань, 1997. — С. 184–186.
- Смелова М.В.* К проблеме национального самосознания в творчестве А. Башлачёва // Проблемы национального самосознания в русской литературе XX века. Сб. науч. тр. — Тверь : ТвГУ, 2005. — С. 80–86.
- Смирнов И.* История по Башлачёву // Александр Башлачёв: исследования творчества / сост. Л. Дмитриевская. — М., 2010. — С. 33–53.
- Соколов Д.Н.* Диалог с Владимиром Высоцким в отечественной рок-поэзии: на материале триптиха А. Башлачёва «Слыша В.С. Высоцкого» // Владимир Высоцкий и русский рок. — Тверь, 2001. — С. 83–88.
- Соколов Д.Н.* Творческий и жизненный путь Александра Башлачёва — к проблеме взаимодействия личности и массовой культуры [Электронный ресурс]. — Пермь : Перм. ун-т, 1999. — URL: <http://bashlachev.spb.ru/archive/pubs/poetics/Sokolov%20-%20Put.pdf> (дата обращения: 13.08.2018).
- Сунцова Е.С.* Образ купола в контексте поэзии А.С. Башлачёва // Наука и молодёжь: новые идеи и решения : Материалы XI междунар. науч.-практ. конф. молодых исследователей. — 2017. — С. 346–348.

*Стародумова В.И.* Мотив святости как циклообразующий в альбоме А. Башлачёва «Вечный пост» // Вестник ЧГУ.— Череповец, ЧГУ, 2016.— № 3 (72).— С. 57–60.

*Стародумова В.И.* Стихотворение А. Башлачёва «Тесто»: попытка прочтения // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке.— 2010.— № 4.— С. 134–137.

*Столбов В.И.* Образ поэта в творчестве А. Н. Башлачёва // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова.— 2008.— Т. 14. № 1.— С. 144–148.

*Столбов В.И.* Отражение массового сознания в поэзии А. Н. Башлачёва // Ярославский педагогический вестник.— Ярославль, 2004.— № 1–2.— С. 42–47.

*Столбов В.И.* Синэстетические переживания лирического героя поэзии А. Н. Башлачёва // Чтения Ушинского. Культура. Литература. Язык : Материалы конф.— Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2006.— Ч. 1.— С. 199–202.

*Ступакова Е.Ю.* «Баллада о Степане» А. Башлачёва: метаморфозы жанра // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр.— Екатеринбург ; Тверь, 2018.— Вып. 18.— С. 13–21.

*Ступакова Е.Ю.* (Жизне)текст А. Башлачёва как феномен позднесоветской эпохи: «юродские» мотивы // Научное, педагогическое, краеведческое наследие Н. М. Лебедева. Филология и просветительство : Материалы конф.— 2017.— С. 204–211.

*Ступакова Е.Ю.* Метапоэтическая рефлексия в русской рок-поэзии 1980-х гг. (на примере А. Башлачёва) // МНСК-2017: Литературоведение : Материалы 55-й междунар. науч. студенч. конф.— 2017.— С. 54–55.

*Ступакова Е.Ю.* «Фольклорные» жанры в творчестве А. Башлачёва: былина и частушка // Лучшая научно-исследовательская работа 2018 : Сб. ст. XII междунар. науч.-практ. конкурса.— Пенза, 2018.— С. 220–224.

*Траньков А.Л.* Пространство бытия и мотив ухода в архаической культуре и поэзии конца XX века (на примере творчества Джима Моррисона и Александра Башлачёва) // Зональный симп. «Вербальная культура финно-угорских народов в европейском контексте».— Ижевск, 2000.

*Улуснова О.В.* Материалы к библиографии по жизни и творчеству Александра Башлачёва // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр.— Тверь, 1998.— С. 94–107.

*Урубьшева Е.В.* Творчество Александра Башлачёва в циклизации «Русского альбома» // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр.— Тверь, 2000.— Вып. 4.— С. 201–206.

*Фролова Г.В.* Поэтическом мире Александра Башлачёва // Нева—СПб., 1992.— № 2.— С. 255–261.

Чебыкина Е.Е. Конструктивная роль вербального начала в формировании художественного облика рок-поэзии А. Башлачёва // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург ; Тверь, 2008. — Вып. 10. — С. 130–138.

Чебыкина Е.Е. Роль вербального начала в художественном облике рок-поэзии А. Башлачёва // Известия УрГУ. Серия : Гуманитарные науки. — Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2007. — Т. 53. № 14. — С. 129–135.

Чебыкина Е.Е. Специфика обращения рок-поэтов к фольклору (на материале стихотворения А. Башлачёва «Егоркина былина») // Литература в контексте современности : Материалы III междунар. науч.-метод. конф. — Челябинск, 2007. — С. 42–46.

Чернов А. Проблема традиционности в поэзии А. Башлачёва // Рок-поэзия как социокультурный феномен: 40-летию со дня рождения Александра Башлачёва посвящается : сб. науч. ст. — Череповец : изд-во ЧГУ, 2000. — С. 3–5.

Шаповалов В. В царстве поэтических мистерий: образ смерти // Звезда Востока. — Ташкент, 1993. — № 3. — С. 142–144.

Шаулов С.С. «Вечный пост» Александра Башлачёва: опыт истолкования поэтического мифа // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 2000. — Вып. 4. — С. 70–85.

Шаулов С.С. А.С. Пушкин и А.Н. Башлачёв в дискурсе постмодернизма // Пушкин и современность : Материалы науч.-практ. конф. — Уфа, 1999. — С. 83–95.

Шаулов С.С. Ф.М. Достоевский и А.Н. Башлачёв: классика в неклассическом отражении // Вестник Челябинского государственного университета. — 2012. — № 36 (290). — С. 67–71.

Шаулов С.С. Пушкин и Башлачёв: Этика слова // Известия в Республике Башкортостан от 11.09.1999.

Шаулов С.С. Функции поэтической традиции в лирике А.Н. Башлачёва // Вестник ЧелГУ. — 2012. — № 32 (286). — С. 130–132.

Шеваров Д.Г. Душа звенит // Известия УрГУ. Серия 1, Проблемы образования, науки и культуры. — Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2008. — Т. 56. № 23. — С. 128–131.

Шидер М. Литературно-философская направленность русской рок-лирики: Классическое наследие в песнях Александра Башлачёва и Майка Науменко // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 2001. — Вып. 5. — С. 202–214.

Шубин А. Русский мир Александра Башлачёва [Электронный ресурс] // Проза.ру. — 01.07.2014. — URL: <http://www.proza.ru/2014/07/01/146> (дата обращения: 13.08.2018).

Ярко А.Н. «Мы льём своё больное семя...» Александра Башлачёва в аспекте вариативности // Поэтика и лингвистика : Материалы науч. конф., посв. 100-летию со дня рождения Р.Р. Гельгардта. — Тверь, 2006. — С. 74–76.

Ярко А.Н. «Мы льём своё больное семя...» Александра Башлачёва: цитата и вариантообразование // Восемь с половиной. Статьи о русской рок-песенности. — Калининград, 2007. — С. 15–20.

Ярко А.Н. «Чеховские формулы» в творчестве А. Башлачёва // Молодые исследователи Чехова : Материалы междунар. науч.-практ. конф., Москва, май 2008 г. — М., 2009. — Вып. 6. — С. 273–277.

Ярко А.Н. БГ и цитаты из БГ в творчестве Александра Башлачёва // Статьи о творчестве Александра Башлачёва / Ярко А.Н. — М. : Bull Terrier Records, 2017. — С. 121–131.

Ярко А.Н. Вариативность и родовые тенденции в песне Александра Башлачёва «Хороший мужик» // Слово. Сб. науч. работ студентов и аспирантов. — Тверь, 2006. — Вып. 4. — С. 56–65.

Ярко А.Н. Вариативность субъектно-объектных отношений в песне Александра Башлачёва «Мы льём своё больное семя...» в контексте русской рок-поэзии 1980-х гг. // Грехневские чтения. — Нижний Новгород, 2007. — Вып. 4. — С. 221–230.

Ярко А.Н. Интертекст в современной культуре: Александр Башлачёв и Алексей Иванов // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург ; Тверь, 2013. — Вып. 14. — С. 89–99.

Ярко А.Н. К вопросу о взаимодействии рока и театра: спектакль Театра на Таганке «Владимир Высоцкий» и спектакль большого театра кукол «Башлачёв. Человек поющий» // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург ; Тверь, 2014. — Вып. 15. — С. 78–85.

Ярко А.Н. К проблеме «Владимир Высоцкий и русская рок-поэзия»: «Таганский концерт» Александра Башлачёва // Владимир Высоцкий : Исслед. и материалы 2007–2009 гг. — Воронеж, 2009. — С. 150–154.

Ярко А.Н. Колокольчики Александра Башлачёва: функционирование символа в тексте, метатексте и вне текста // Знак и символ. — Лодзь ; Тверь, 2010. — С. 132–141.

Ярко А.Н. Микроциклизация и вариантообразование в русском роке: «Слёт-симпозиум» и «Подвиг разведчика» Александра Башлачёва // Потайная литература : Исслед. и материалы. — Иваново, 2008. — Вып. 5.

Ярко А.Н. Название песни в контексте концерта А. Башлачёва // Филологический штудии. Сб. науч. тр. — Вып. 11. — С. 116–129.

Ярко А.Н. Название рок-песни в концертном контексте («На жизнь поэтов» и «Похороны шута» А. Башлачёва) // Вестник ВГУ. Серия : Филология. Журналистика. — 2008. — № 2. — С. 90–94.

Ярко А.Н. Песня Александра Башлачёва «Грибоедовский вальс» в контексте русской литературы // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр.—Екатеринбург ; Тверь, 2018.— Вып. 18.— С. 6–12.

Ярко А.Н. Россия и Советский Союз в творчестве Александра Башлачёва // Статьи о творчестве Александра Башлачёва / Ярко А.Н.— М. : Bull Terrier Records, 2017.— С. 16–31.

Ярко А.Н. Способы вариантообразования в русском роке («Слёт-симпозиум» и «Подвиг разведчика» Александра Башлачёва) // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр.—Екатеринбург ; Тверь, 2007.— Вып. 9.— С. 105–139.

Андр2027. Поэзия А. Башлачёва. Прорыв за пределы трагизма к... диалектике... и выход в безысходность [Электронный ресурс].— <https://andr2027.livejournal.com/3546.html>

Collopy E., Qualin A. SashBash and the refrigerator people: Alexander Bashlachev in Nina Sadur's «Чудесные знаки спасенья» // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр.—Екатеринбург ; Тверь, 2007.— Вып. 9.— С. 140–148.

Qualin A. The Messianic Skomorokh: From cathartic laughter to the transcendent word in the works of Alexander Bashlachev // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр.—Екатеринбург ; Тверь, 2007.— Вып. 9.— С. 148–155.

### Научные работы, содержащие большие фрагменты о творчестве А. Башлачёва

Бараков В. 80-е годы // Бараков В. Чувство земли: «почвенное» направление в русской поэзии и его развитие в 60–80-е годы XX века.— М. ; Вологда, 1997.— С. 73–83. [О творчестве Башлачёва— с. 76–77].

Баранова Е.Н., Хацкевич А.В. «И это новая смерть на новом витке...»: Некоторые особенности андеграунда в современной России // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр.—Екатеринбург ; Тверь, 2007.— Вып. 9.— С. 222–232.

Бердникова М.А. Посвящение в рок-поэзии // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр.—Екатеринбург ; Тверь, 2013.— Вып. 14.— С. 47–53. [о Башлачёве— с. 49; 51].

Бубырь Н.В. Слово и поступок: к поэтике русского рока // Литературоведческий сборник.— Донецк : ДонНУ, 2006.— Вып. 26–27.— С. 77–85. [о Башлачёве— с. 81–84].

*Васильева А.А.* Российская рок-музыка 1970–1980-х гг. как социокультурное явление. Опыт культурологического анализа : дисс. ... канд. культурологии. — Челябинск, 1999.

*Ворошилова М.Б., Смирнова А.В.* Лингвокультурный анализ кавер-версии [Электронный ресурс] // *Jazyk a kultúra: электрон. науч. журн.* — 2012. — № 10/2012 — URL: [http://ff.unipo.sk/jak/10\\_2012/vorosilova\\_smirnova.pdf](http://ff.unipo.sk/jak/10_2012/vorosilova_smirnova.pdf) (дата обращения: 13.08.2018).

*Гавриков В.А.* Вербальная парадигматика песенно-поэтического текста // *Новый филологический вестник.* — М., 2012. — № 3 (22). — С. 79–86. [о Башлачёве — с. 80; 83–85].

*Гавриков В.А.* Время сбора камней... (обзор диссертаций по русскому року) // *Русская рок-поэзия : текст и контекст.* Сб. науч. тр. — Екатеринбург ; Тверь, 2008. — Вып. 10. — С. 285–302. [о Башлачёве — с. 292; 297; 300].

*Гавриков В.А.* Вторичное членение в звучащем тексте // *Язык. Дискурс. Текст : Материалы IV междунар. науч. конф.* — Ростов н/Д, 2009. — С. 153–157. [о Башлачёве — с. 154–157].

*Гавриков В.А.* Непомнящий как представитель русского построка // *Рок-поэзия Александра Непомнящего : Исслед. и материалы.* — Иваново, 2009. — С. 64–75. [о Башлачёве — с. 65; 72–73]

*Гавриков В.А.* О строфике песенной поэзии // *Проблемы современ. филологии.* Сб. ст., посв. 100-летию со дня рождения д-ра филол. наук, проф. Г.В. Валимовой. — Ростов н/Д, 2011. — С. 78–86. [о Башлачёве — с. 84–86].

*Гавриков В.А.* Рок-искусство в контексте исторической поэтики // *Русская рок-поэзия : текст и контекст.* Сб. науч. тр. — Екатеринбург ; Тверь, 2007. — Вып. 9. — С. 21–31. [о Башлачёве — с. 24–25; 27–28].

*Гавриков В.А.* Русская песенная поэзия XX века как текст. — Брянск : ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. [о Башлачёве — с. 51–60; 150–158; 210–211; 222–226; 242–244; 332–334; 339–341; 376–383; 408–417; 474–476; 480–481; 491–494].

*Дидуrow А.* Строка рока // *Поэзия.* — М., 1990. — № 57. — С. 140–153.

*Доманский Ю.В.* Вариантообразование в русском роке // *Русская рок-поэзия : текст и контекст.* Сб. науч. тр. — Тверь, 2005. — Вып. 8. — С. 75–118. [о Башлачёве — с. 76; 86–95; 107–114].

*Доманский Ю.В.* Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности) : дис. ... докт. филол. наук. — М., 2006. [о Башлачёве — с. 320–321; 341–343; 388–390; 391–404; 415–418; 422–432].

*Доманский Ю.В.* «Провинциальный текст» ленинградской рок-поэзии // *Русская рок-поэзия : текст и контекст.* Сб. науч. тр. — Тверь, 1998. — С. 70–87. [о Башлачёве — с. 71–74, 76, 78, 82].

*Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: текст и контекст. Монография. — М. : Intrada—Издательство Кулагиной, 2010. [о Башлачёве — с. 32–37; 39–44; 75; 137; 145–157; 166–169; 171–178; 180–182; 210–211].

*Зайцев В.А.* Новые тенденции русской советской поэзии наших дней // Идеино-художественное многообразие советской литературы 60–80-х годов. — М., 1991. — С. 87–88.

*Зайцев В.А.* Новые тенденции современной русской советской поэзии // Филологические науки. — 1991. — № 1. — С. 3–12. [о Башлачёве — с. 7].

*Иванов Д.И.* Особенности вербального и музыкального субтекстов композиции. Ю. Шевчука «Дороги» // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Екатеринбург ; Тверь, 2008. — Вып. 10. — С. 267–275. [о Башлачёве — с. 267–275].

*Иванов Д.И.* Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун» : дис. ... канд. филол. наук. — Иваново, 2008. [о Башлачёве — с. 7–9; 57–59; 99–111; 152–155].

*Князев С.* Неизбежность бегства. Идея пути в творческом сознании Юрия Наумова // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 1999. — Вып. 2. — С. 81–86. [о Башлачёве — с. 84–85].

*Кожевникова Т.С.* Базовая тематика русской рок-поэзии в творчестве авторов мейнстрима : дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2012. [о Башлачёве — с. 116–120; 138–140; 146–148].

*Козицкая Е.* «Чужое слово в поэтике русского рока» // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 1998. — С. 49–55. [о Башлачёве — с. 50; 51; 52; 55].

*Козицкая Е.А.* Субязыки и субкультуры русского рока // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 2001. — Вып. 5. — С. 169–189. [о Башлачёве — с. 175–176; 181–182].

*Крылова С.В.* Образ революции в поэзии рубежа XX–XXI вв. [Электронный ресурс] // Вестник МГОУ: электрон. журн. — 2017. — № 3. — URL: <http://vestnik-mgou.ru/Articles/View/824> (дата обращения: 13.08.2018). [о Башлачёве — с. 4–5].

*Лаптинова А.В., Гринкевич Е.В.* Фразеологизмы в текстах современных песен [Электронный ресурс] // Apriori: электрон. науч. журн. Серия : Гуманитарные науки. — 2015. — № 3. — URL: <http://apriori-journal.ru/seria1/3-2015/Laptnova-Grinkevich.pdf> (дата обращения: 13.08.2018). [о Башлачёве — с. 3–4].

*Логачева Т.Е.* Русская рок-поэзия 1970–1990 гг. в социокультурном контексте : дисс. ... канд. филол. наук. — М., 1997. [О творчестве Башлачёва — с. 138–153].

*Нежданова Н.К.* Художественные миры 70–80-х: образное кодирование концептов времени в рок-поэзии // Рок-поэзия как социокультурный феномен: 40-летию со дня рождения Александра Башлачёва посвящается : сб. науч. ст. — Череповец : изд-во ЧГУ, 2000. — С. 36–44. [о Башлачёве — с. 40–42].

*Радкэ Э.* Русская рок-музыка и её функция в культурном советском пространстве / Автореф. магистр. работы // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 2003. — Вып. 7. — С. 249–256. [о Башлачёве — с. 254].

*Свиридов С.В.* Альбом и проблема вариантности синтетического текста // Русская рок-поэзия : текст и контекст. Сб. науч. тр. — Тверь, 2003. — Вып. 7. — С. 13–44. [о Башлачёве — с. 13–15; 28–29; 38–41].

*Свиридов С.В.* Ничья на карусели. Об интертекстуальном коде одной песни Яны Дягилевой // Вестник БФУ им. И. Канта. Серия : Филология, педагогика, психология. — 2012. — № 8. — С. 158–163. [о Башлачёве — с. 160, 162].

*Чебыкина Е.Е.* Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты : дисс. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2007.

*Berndt K.* Das sowjetische Autorenlied der 60–80er Jahre als lyrisches Genre: (Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung des Liedschaffens von Vladimir Vysockij). — Diss. A. Greifswald, 1990. [о Башлачёве — с. 101–102].

*Tiazhkun A.* Александр Башлачёв <в гл. «Важнейшие рок-поэты и особенности их творчества»> // Tiazhkun A. Поэтика русского рока / Бакалавр. работа. — Univerzita Karlova v Praze, 2014. [о Башлачёве — с. 16–17]



BTR-B 004