

**С.С. Шаулов**

**Поэзия А.Н. Башлачева:  
в поисках «основного мифа»**

**Уфа 2011**

УДК 830  
ББК 83.3  
Ш29

**Шаулов С.С.**

Поэзия А.Н. Башлачева: в поисках «основного мифа». – Уфа: Издательство БГПУ, 2011. – 80 с.

В монографии представлен один из возможных вариантов мифопоэтической интерпретации творческого наследия А.Н. Башлачева. В центре внимания – альбом (поэтико-музыкальный цикл) «Вечный пост» и актуальные проблемы современного научного осмысления поэзии Башлачева. Книга адресована специалистам в области русской литературы и культуры, а также всем, кто интересуется современной отечественной поэзией.

Монография написана в рамках выполнения проекта МК-2325.2011.6 «Поэтика литературоведения: к проблеме оснований литературоведческого знания», поддержанного Советом по грантам Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых – кандидатов наук.

Шаулов С.С., к.ф.н., доц. БашГУ.

Рецензенты: кафедра русской литературы БГПУ  
им.М. Акмуллы;  
канд.филол.наук, доцент Воронежского  
государственного университета А.В. Скобелев

ISBN 978-5-87978-712-2

© Издательство БГПУ, 2011  
© С.С.Шаулов, 2011

## Оглавление

Введение. О некоторых проблемах интерпретации поэзии	
А.Н. Башлачева.....	4
Мифопоэтический сюжет альбома А.Н. Башлачева «Вечный пост» .....	35
О «филологичности» поэзии А.Н. Башлачева. Вместо заключения.....	72

## **Введение.**

### **О некоторых проблемах интерпретации поэзии А.Н. Башлачева**

Предлагаемая главка не претендует на полноту описания современного научного осмысления творчества Александра Башлачева. Подобная задача, несмотря на сравнительно короткую историю литературоведческого изучения его поэзии, потребовала бы отдельного, специального и значительно более обширного исследования.

Наша задача скромнее: выделить ключевые тематические тенденции изучения поэзии Башлачева, понять истоки и принципы некоторых сформировавшихся уже традиций ее восприятия и наметить пути наиболее очевидного их продолжения. При этом мы понимаем и принимаем как неизбежное, что ключевое для нас может представляться второстепенным для читателей.

Еще одно необходимое предварительное замечание. В силу своей молодости научное изучение поэзии Александра Башлачева находится в очень тесных связях с биографическим текстом поэта. До сих пор еще не иссяк поток мемуаров и биографических исследований (что, разумеется, хорошо)<sup>1</sup>, до сих пор еще нечетка грань между мемуаристикой и собственно филологическим отношением к тексту (что, на наш взгляд, контрпродуктивно).

---

<sup>1</sup> Из последних обобщающих изданий см.: Наумов Л. Александр Башлачёв – человек поющий. Стихи. Биография. Материалы. – СПб.: Амфора. 2010; Знак кровоточия. Александр Башлачев глазами современников. – СПб., 2011.

Следует признаться, что в некоторых основах предлагаемое исследование претендует на определенный консерватизм: мы полагаем, что задачи литературоведения и литературной критики не должны совмещаться в одном тексте, что литературовед не обязан заниматься апологетикой автора и/или пропагандой его текстов.

Самое интересное, на наш взгляд, в литературоведческом деле – познание текста в его смысловом богатстве, его понимание (причем, процессуальность здесь важнее возможности прийти к финалу). Особое значение приобретают тексты, еще не вошедшие в систему культуры. Не только потому, что они наиболее остро нуждаются в научной интерпретации, но и потому, что динамика их освоения (или присвоения) культурой обнажает механизмы воспроизводства и постоянного обновления традиции. Это, в свою очередь, делает более очевидными методологические и мировоззренческие принципы восприятия текста.

Именно поэтому главным предметом размышлений в первой главке нашей работы будут различные варианты понимания поэзии Башлачева в ее сущности, в ее сердцевине. Плодотворных исследований последних лет, касающихся специфики *форм* бытования рок-поэзии<sup>2</sup>, в целом, и поэзии Башлачева, в

---

<sup>2</sup> Последнее и, безусловно, наиболее обстоятельное исследование на эту тему: Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. – Брянск, 2011. Из обширного пула других исследований выделим ряд статей Ю.В. Доманского (Вариантообразование в русской роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. – Тверь, 2003; Микроциклы в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. – Тверь, 2001; Нетрадиционные формы циклизации в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 4. – Тверь, 2000; Русская рок-поэзия: вопросы текстологии и издательская практика // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. – Тверь, 2002.; Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 3. – Тверь, 2000) и С.В. Свиридова (Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. – Тверь, 2002; Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 9. – Екатеринбург; Тверь, 2007; Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. – Тверь, 2003).

частности<sup>3</sup>, мы намеренно не касаемся. Историко-литературные труды, посвященные его многочисленным явным и скрытым связям с предшествующей поэтической традицией<sup>4</sup>, нас будут интересовать в той степени, в какой они содержат в себе интерпретацию исходного текста.

Безусловно, у нынешней работы есть и цель, лежащая за пределами простого описания сформировавшихся в научной среде концепций. История восприятия текста со временем не только

---

<sup>3</sup> Одной из первых (более старые нам неизвестны, но было бы самонадеянно утверждать, что их не может быть) исследовательских работ о Башлачеве была статья И.А. Николаева: Особенности поэтической системы А. Башлачева // Творчество писателя и литературный процесс. – Иваново. 1993. С. 119-125. Некоторое отношение и к этой проблеме имеют ряд статей С.В. Свиридова (см. о них ниже). Хотя надо признать, что в целом такое изучение Башлачева еще не вполне «набрало обороты», в первую очередь, из-за проблем выработки необходимого для анализа синтетического (словесно-музыкально-театрального) текста категориального и терминологического аппарата. Так, например, В.А.Гавриков в книге «Русская песенная поэзия XX века...» вынужден до непосредственного анализа выверять и формулировать едва ли не каждый свой термин. С одной стороны, это – показатель «авторитетности» исследования, с другой – симптом недостаточного единства научного языка в этой отрасли литературоведения, невыработанности единого кода.

<sup>4</sup> В этой сфере, наоборот, сделано много. С нашей точки зрения наиболее интересен следующий ряд статей: Кошелев В.А. «Время колокольчиков»: литературная история символа // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 3. – Тверь, 2000; Доманский Ю. «Дама с собачкой» в стихотворении А. Башлачева «Похороны шута» // Чеховские чтения в Твери. Сборник научных трудов. – Тверь. 2000; Доманский Ю. Блоковская цитата в стихотворении А. Башлачева «Мы льем свое больное семя» // Александр Блок и мировая культура. Материалы научной конференции 14-17 марта 2000 года. – Великий Новгород. 2000. с. 369-377; Доманский Ю. Имя Пушкина у рок-поэтов // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания: Вып. 12. – Воронеж. 1999; Доманский Ю.В. Легенда о Поэте: Александр Башлачев и Александр Пушкин // Северо-запад: Историко-культурный региональный вестник 3. – Череповец: ЧГУ, 2000; Милюгина Е.Г. «Вавилон – это состоянье ума...» Миропонимание русских рок-поэтов в контексте романтической традиции // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000; Милюгина Е.Г. Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999. Приложил некоторые усилия к этой теме и автор этих строк, см.: Шаулов С.С. А.С. Пушкин и А.Н. Башлачев в дискурсе постмодернизма // Материалы научно-практической конференции «Пушкин и современность». – Уфа. 1999. К сожалению, подобные интерпретации почти всегда приводят к отождествлению тесной связи традиции и активного ее использования с постмодернистской игрой, Башлачеву не свойственной. В указанной статье и мы не избежали этого искушения; сейчас следует со всей ответственностью это признать и постулировать необходимость *реинтерпретации* описанных нами фактических данных о связи текстов А.С. Пушкина и А.Н.Башлачева.

формирует традицию его прочтения и начинает диктовать читателю образы понимания, но и обнажает некоторые важные структурные особенности текста.

К примеру, извилистый путь «добахтинского» осмысления Ф.М. Достоевского, замкнутый в антиномиях читательского отношения к автору, сам по себе не только интересный историко-культурный сюжет, но и определенный инструмент познания текста. Не случайно «Проблемы поэтики Достоевского» М.М. Бахтин начинает с обзора предшествующих интерпретаций. Как нам кажется, история процесса понимания наследия Александра Башлачева может быть использована подобным же образом.

Начнем с того, что переход к научному осмыслению его поэзии был стремительным. Современными исследователями это уже отмечалось<sup>5</sup>, подчеркивался масштаб и глубина этого процесса (не только научного, но и общекультурного), говорилось о его «естественности» и «бесспорности». Башлачев действительно в аспекте социологии литературы стал вполне успешным автором.

Дело не только во включении поэта во все значимые антологии поэзии XX века и даже не в проникновении его поэзии в школьную программу<sup>6</sup> (нужно ли, кстати, такое проникновение?), но и в быстроте и

---

<sup>5</sup> См.: Чернов А. Проблема традиционности в поэзии А. Башлачева // Рок-поэзия как социокультурный феномен. – Череповец, 2000.

<sup>6</sup> См.: Чернов А. Указ. соч. С. 3: «Наиболее заметно это было в самом консервативном спектре «начальной литературоведческой рефлексии» – средней школе. Уже в 1991 году довольно распространенным явлением стали школьные сочинения и сочинения на вступительных экзаменах, посвященные поэзии Башлачева. Выбор темы на вступительных экзаменах свидетельствует, как правило, о наличии предыдущей к ней подготовки, по крайней мере, о готовности при раскрытии темы «Современный поэт» писать именно об этом творчестве». См. также показательное по своей тематике исследование: Глинчиков В.С. Феномен авторской песни в школьном изучении: А. Галич, В. Высоцкий, А. Башлачев. Дисс. ... канд. пед. наук. – СГПУ, 1997.

относительной «безболезненности» его признания. Для нас это проблема, в основном, побочная, поскольку относится все-таки к сфере общественного бытования поэзии, а не ее внутреннего бытия. Но на некоторые аспекты этого явления стоит обратить внимание.

Социальные, исторические и биографические причины не вполне объясняют специфику произошедшего. Дело в том, что по прочности «сращения» с представлениями о *классической* (в данном случае мы предлагаем понимать этот термин так: обязательной для знания культурным человеком хотя бы на уровне знания имени поэта) русской поэзии Башлачев обогнал многих своих современников, в том числе и старших.

К примеру, в разговоре с одним достоевсковедом автор этих строк на фоне вполне уважительного разговора о Башлачеве с удивлением уловил сомнение собеседника в принадлежности В.С. Высоцкого к «поэтическому цеху»<sup>7</sup>. Литературная «канонизация» Башлачева в начале 1990-х годов шла очень быстро. Объяснение этого, на наш взгляд, лежит, в признании некой особой актуальности его поэзии именно для данного этапа новейшей российской истории.

Впрочем, приходится констатировать, что эта гипотетическая актуальность была понята современниками и первыми интерпретаторами в сугубо гражданском, порой даже политическом ключе. В нашу задачу не входит анализ мемуаров и степени их близости «реальному» Башлачеву.

---

<sup>7</sup> См. по этому поводу рассуждение А.Чернова: «Для многих до сих пор куда как не бесспорны Кибиров, Пригов, и даже, страшно сказать, сам «нобелевский» Иосиф Бродский, тем более кто-то другой из «признанных» мэтров авангарда, постмодерна и т.п. Очень часто случается наблюдать спор о той или иной интерпретации Бродского, например, крутящийся вокруг проблемы так сказать «номена» и «феномена». Вокруг извечного вопроса, а был ли мальчик? И очень трудно представить себе аналогичный спор вокруг Башлачева» (Указ. соч. С. 3).



Скажем только, что любые попытки ограничить его контекстом конкретно-данного исторического времени разбиваются одним его высказыванием (в передаче А. Рахлиной): «...весной 1987 года, когда Саня посмотрел «Кинопанораму» с Высоцким <...> Я принялась расспрашивать, а он ответил, что это документальный фильм о том, как человек «вписался» в систему на предмет борьбы и стал жертвой»<sup>8</sup>. Не вдаваясь в споры о творческих отношениях Башлачева с наследием Высоцкого, скажем, что речь здесь о фильме, то есть об интерпретации. Именно интерпретацию поэта в контексте «системы» отрицает поэт в 1987 году (именно тогда, когда публицистически-оппозиционный пафос в том числе и для рок-поэзии воспринимался едва ли не как обязательный).

Поздний Башлачев существует уже *вне* системы «лояльность – оппозиционность». Контекст этот присутствует и, наверное, он отчасти нужен для понимания поэзии Башлачева, но не он ее определяет. Не случайно в таких прочтениях фигурируют в большей степени ранние, «критические» его песни или песни, так сказать, бытописательные, «темная»<sup>9</sup> же лирика конца 1985-1986 гг. из этих интерпретаций выпадает.

Строго говоря, этот интерпретативный контекст поэтического и биографического текста Башлачева актуален и в наши дни, причем, он по-прежнему существует и в публицистическом, и в научном дискурсе.

---

<sup>8</sup> Рахлина Настя. Концерт для голоса с душой // Комсомольская правда. 1992. 10 октября. С. 6/21.

<sup>9</sup> То есть «темная» для понимания, эзотеричная. Термин заимствован у С.В. Свиридова.

Как показательный пример возьмем заметку Е.А. Евтушенко в его антологии «Десять веков русской поэзии». В ней все однозначно: Башлачев помещен в разряд «вторых шестидесятников»; поэзия его понята в сугубо социополитических контекстах: «...у его поколения не было иллюзий, еще не до конца нами утраченных, относительно улучшения не улучшаемой системы»; личная трагедия поэта крайне упрощена: «размашистый темперамент Башлачева, заряженный протестной ширью, не выдержал искусственно маргинального существования. Вместо «квартирников», записей на дому ему нужен был постоянный выход на большие площадки, на радио и телевидение»<sup>10</sup>. Интерпретация Евтушенко (а у него явно есть свое понимание Башлачева) легко может быть оспорена, но она характерна как проявление одной из тенденций освоения Башлачева отечественной культурой.

Собственно, заметка о Башлачеве в антологии Евтушенко – одно из самых примечательных свидетельств того, что на базе первоначальных мемуарно-публицистических прочтений сформировался относительно устойчивый образ Башлачева в русской культуре<sup>11</sup>. Скажем попутно, что попытки критиковать этот образ за его неадекватность реальному Башлачеву совершенно бессмысленны, хотя порой и увлекательны<sup>12</sup>: это естественная форма присвоения нового явления системой культуры.

---

<sup>10</sup> Евтушенко Е. Не дописавший, не допевший // Новые известия. 20 марта 2009 г.

<sup>11</sup> Подробный и, как нам кажется, исчерпывающий анализа этого образа, по крайней мере, на данном этапе развития башлачевоведения содержится в одной из книг Ю.В. Доманского. См. главу о Башлачеве: Доманский Ю.В. «Тексты смерти» русского рока. Пособие к спецсеминару. – Тверь, 2000.

<sup>12</sup> См. один из самых критических текстов на тему «мифологизации» образа Башлачева: Рамазашвили Г. Шпионы в доме любви // Pinoller (Москва). 1994. № 0. С. 38-43.

Так же нужно оговориться, что мы намеренно не остановились здесь на мемуаристике и публицистике, принадлежащей перу непосредственных участников и творцов русской рок-культуры<sup>13</sup>: во-первых, для анализа процессов «канонизации» Башлачева уместнее привлечь взгляд «со стороны»; во-вторых, в этих текстах, в разной степени, конечно, так или иначе проявляются аналогичные тенденции, просто зачастую «затемненные» более прочной связью авторов с самим рок-движением.

Речь идет о своеобразной агрессии культурной системы, стремящейся – используем «терминологию» Башлачева – превратить поэта в «икону в размере оклада». Подобные прочтения могут иметь ценность как материал для анализа принципов и «сюжетов» функционирования поэтического текста в дальнейшей истории, но для задач научной интерпретации они бесперспективны.

Как пример, «социоориентированного» научного анализа текста Башлачева приведем статью Ю.В. Доманского «Провинциальный текст ленинградской рок-поэзии»<sup>14</sup>. Прочитывая «Случай в Сибири» и ряд других песен сквозь призму оппозиции «столица – провинция», Ю.В. Доманский подробно, исчерпывающим образом описывает варианты реализации этой структуры в поэтике Башлачева, способы «редукции» такой оппозиции (мы бы сказали, наверное, синтеза), но

---

<sup>13</sup> См.: Житинский А. Семь кругов беспокойного лада // Башлачёв А. Посошок. – Л. 1990. С. 3-10; Его же. Путешествие рок-дилетанта: Музыкальный роман. – Л.. 1990. С. 250-263; Дидуров А. Солдаты русского рока. – М. 1994. С. 20-24, 41-45; Его же. Александр Башлачёв или авантюрный полет на Пегасе // Его же. Четверть века в роке. Записки из андеграунда. М.: Эксмо. 2005. Впрочем, некоторые из текстов «коллег-современников» мы будем рассматривать ниже.

<sup>14</sup> Доманский Ю.В. Провинциальный текст ленинградской рок-поэзии. Вып. 1. – Тверь, 1998.

«работают» эти смыслы в основном на фоне «истории нашей страны советского периода»<sup>15</sup>.

Приведем следующее рассуждение Ю.В. Доманского о песне «Абсолютный вахтер»: «Показательно также такое рассуждение: «На уровне провинциальных топонимов Россия и остальной мир отождествляются при соотнесении двух тоталитарных государств середины нынешнего века в стихотворении «Абсолютный Вахтер»»<sup>16</sup>.

Безусловно, «Абсолютный Вахтер» – одна из самых «политических» песен Башлачева. Но в таком прочтении не «считывается» целый ряд важнейших элементов текста, например, мотив иллюзорности столицы («Этот город скользит и меняет названия»), который – даже если брать его только в политико-историческом ключе – уже выводит песню далеко за пределы контекстов советской истории, к «петербургскому тексту» русской литературы в целом. А в песне «Случай в Сибири» выпадает целый пласт смыслов, связанных с мотивом Родины как кормящей матери и одним из сквозных образов Башлачева – с молоком, которым она поит поэта.

В рамках опоры только на наличную историческую реальность эти сложные, рождающиеся по преимуществу не в текстах, а в межтекстовых связях, смыслы «не работают». Не случайно Доманский, отметив важность соответствующего отрывка, только пунктирно наметил эти связи<sup>17</sup>; их полноценный анализ потребовал бы выхода за пределы социо-исторического пространства мысли.

---

<sup>15</sup> Доманский Ю.В. Провинциальный текст ленинградской рок-поэзии. Вып. 1. – Тверь, 1998. С. 82.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> См.: там же. С. 20

При этом статья Ю.В. Доманского относится, на наш взгляд, к числу наиболее взвешенных и точных исследований, написанных в таком русле. Тверской ученый вовремя останавливает свою мысль в тех местах, где избранный подход начинает «буксовать».

В других же случаях порой происходит серьезное искажение изначального текста. Так, в статье А. Николаева «Особенности поэтической системы А.Башлачева» подобные попытки вписать Башлачева в историю фактически приводят к «изъятию» его из контекста русского рока. Причем, показательно, что речь идет даже не об истории как таковой, а об историко- и теоретико-литературной схеме. Не случайно А. Николаев, с одной стороны, тщательно описывает связь Башлачева с Высоцким, а с другой, – пытается оторвать его от «русской рок-культуры»: «Именно художественный, поэтический дар Башлачева отлучает многие стихи от авторского исполнения и одновременно ломает законы рок-поэзии <...> даже там, где влияние рок-культуры ощущается весьма отчетливо, литературно-поэтический дар Башлачева сопротивляется и, как правило, побеждает»<sup>18</sup>. К слову, А. Николаев в таком подходе не одинок и сейчас; Евтушенко в своей антологии, объявляя Башлачева «поющим поэтом», по сути, с этим прочтением солидаризируется.

В противовес этой идее в науке о русском роке появилась и получила развитие тема особости рока как «жанра» или «направления» в поэзии (иногда шире – в культуре). Симптоматично, что в тех случаях, когда авторы сосредотачиваются на социо-историческом аспекте проблемы, очень часто происходит сужение

---

<sup>18</sup> Николаев А. Особенности поэтической системы А. Башлачёва // Творчество писателя и литературный процесс: Слово в художественной литературе. – Иваново, 1993. С. 123-124

проблемы (так Башлачев оказывается «за бортом» многих таких обзорных статей)<sup>19</sup>, либо приходится демонстративно пересматривать объект, вплоть до требования отделения рок-поэзии от поэзии вообще и утверждения ее полностью отдельного статуса: «Трагедия рок-культуры состоит в том, что, в связи с особыми свойствами слова в рок-песнях, она не может создать собственную традицию взамен выбитой литературной»<sup>20</sup>.

На наш взгляд, рок-поэзия вообще и Александр Башлачев, тем более, не нуждаются в доказательстве «причастности» к литературе, если, конечно, у какого-либо конкретного исследователя не имеется предзаданных рамок, в которых литературе *предписывается* существовать. Для выделения же рок-поэзии как отдельного движения (направления, течения, группы) в русской культуре вполне достаточно личного самоопределения ее участников и общественного согласия с этим определением.

Специфика же рок-поэзии – в формах ее бытования (естественно, влияющих на смысл), и эта специфика – совершенно особая научная тема, интенсивно разрабатываемая в нашей науке, но с проблемами интерпретации текста соотносящаяся лишь косвенно.

Итак, по нашему мнению, любые попытки социально-исторической интерпретации поэзии Башлачева обречены либо на «отсечение» части ее смыслов, либо на их более или менее существенное искажение. Ничего нового в этой мысли нет.

---

<sup>19</sup> С.Л.Константинова, А.В.Константинов. Дырка от бублика как предмет «русской рокологии» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 2. – Тверь, 1999.

<sup>20</sup> Щербенок А.В. Слово в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 2. – Тверь, 1999.

Башлачевоведение уже очень далеко ушло от своей «стартовой точки».

Думается, можно указать и направление, в котором совершилось это движение: уже в девяностые годы появляются первые исследования мифопоэтики Башлачева<sup>21</sup>. При этом понимание «мифа» в этих и других работах характеризуется широтой, если не эклектичностью и включает в себя и представление о существовании предзаданных поэту культурных и подсознательных императивов, и выделение в его поэзии устойчивых моделей русской культуры.

Отчасти эта традиция сохраняет связь и с мемуарно-публицистическим дискурсом. Остановимся на одном весьма показательном примере – эссе В. Курицына «Русская смерть», впервые опубликованном в 1991 году (то есть строго говоря, еще в непосредственной *современности* Башлачева). От многих других текстов-«плачей по поэту» размышления В. Курицына отличаются подчеркнутым отделением поэзии Башлачева от социально-исторического быта («Объяснить его как протест, как вызов, как прорыв к свободе из тоталитарного болота невозможно. В этом случае он должен был пропеть свои песни лет на десять, на пять раньше. <...> историческая конкретика в его песнях есть. Но одно дело локальные факты, а другое дело – энергия предельной

---

<sup>21</sup> См., например: Логачева Т. Тексты русской рок-поэзии и петербургский миф: аспекты традиции в рамках нового поэтического жанра // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Исследования и материалы. – Иваново. 1998; Николаев И.А. Словесное и до-словесное в поэзии А. Башлачева // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Исследования и материалы. – Иваново. 1998. Впрочем, в дальнейшем мы обратимся все-таки к работам последнего десятилетия.

обобщенности каждой единицы («имя имен»)<sup>22</sup>) и от актуально-модного искусства конца 1980-х годов («Концептуальный стёб — это у него получалось, и, возможно, его ожидала удача на путях нашненского модернизма; он был бы не мертв и известен в другом качестве <...> Но он предпочел модерну традиции: не просто традицию, а самую страшную и больную — русскую»<sup>23</sup>). Поэзия Башлачева в этом эссе рассматривается как квинтэссенция национальной природы, взятой, правда, на наш взгляд, весьма односторонне: «...безумного русского Башлачева, чтобы показать, какой мы надрыв и какая мы смерть»<sup>24</sup>.

К явным достоинствам этого прочтения, как нам кажется, относится помещение Башлачева в максимально обобщенный контекст русской истории. Поэт (не только текст, а весь поэт как целостность) предстает «фокусом», средоточием сюжета национально-исторической драмы. С таким прочтением можно, конечно, спорить, но следует делать это в сопоставимом масштабе.

Понимание Башлачева как одного из «вторых шестидесятников» по сравнению с этой позицией безнадежно мелко. Недостатки этого текста обусловлены его жанровой природой. Напрямую он почти ничего не дает для научной интерпретации текстов Башлачева, хотя бы потому, что сам требует «дешифровки». Зато такое эссе вполне можно использовать для анализа принципов функционирования башлачевской поэзии в воспринимающем сознании.

---

<sup>22</sup> Курицын В. Русская смерть // Известия Уральского государственного университета. Серия 1: проблемы образования, науки и культуры. Выпуск 23. – Екатеринбург: УрГУ. 2008. №56. С. 125-126.

<sup>23</sup> Там же. С. 123.

<sup>24</sup> Там же. С. 125.



В свою очередь в рамках ориентированных на научную парадигму знания интерпретативных подходов к творческому наследию Башлачева на сегодняшний день уже понятно, что задача прочтения и понимания его поэзии не будет выполнена «наскоком». Большинство работ в этой области вынуждены решать (причем, с переменным успехом) проблему сохранения объективности подхода на фоне гиперактивного ассоциативного поля башлачевской лирики (именно это и провоцирует превращение литературоведческого текста в публицистическое эссе). Поэтому логичным выглядит переход от «прямого» толкования к познанию механизмов смыслообразования в такой поэзии.

Так, последняя книжка одного из самых активных современных исследователей рок-поэзии В.А. Гаврикова («Русская песенная поэзия XX века как текст») посвящена именно механизму смыслообразования в песенной поэзии XX века. Этот обширный труд напрямую не относится к нынешней теме, однако, несмотря на наличие в нем, выдающихся, на наш взгляд, находок и очень ценных решений ключевых проблем «рокологии», он вызывает у нас сомнение во внутреннем единстве избранного ученым объекта.

В применении к теме нашей книги такой путь развития мысли первым из исследователей прошел С.В. Свиридов, выстроив в ряде своих статей динамически-стадиальную типологию лирики Башлачева («от рационального предмета и слова к иррациональному (абсолютному) предмету и слову. В семиотическом аспекте – от конвенционального знака, аллегии и метафоры, к символу и

мифу»<sup>25</sup>), он обратился, по сути, к анализу башлачевской образности и природы его поэтического слова<sup>26</sup> и затем к размышлениям о особой природе рок-поэзии и необходимости уточнения этого понятия<sup>27</sup> (в дальнейшем мы еще коснемся логики и возможных причин перехода исследовательской мысли с Башлачева на всю рок-поэзию).

Мысли С.В. Свиридова об эволюции Башлачева от рационального к иррациональному развивает В.А. Гавриков в своей статье «Диалектика метафоры в творчестве Александра Башлачева»<sup>28</sup>.

Поэтическое развитие Башлачева исследователь рассматривает сквозь призму эволюции метафоричности, видит постепенный процесс архаизации творческого мышления (заметим попутно, что стремление рассмотреть рок-поэзию не просто исторически, а сквозь призму исторической поэтики – одна из постоянных тенденций его работ<sup>29</sup>). В предлагаемой В.А. Гавриковым типологии различаются эстетические (ранние), смешанные (среднего периода), поздние

---

<sup>25</sup> Свиридов С.В. Магия статья. Поэзия А.Н.Башлачева. 1986 г. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 4. С. 69. См. также другие его работы: Свиридов С.В. Имя Имен: концепция слова в поэзии А. Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2. – Тверь, 1999; 150. Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000; Свиридов С.В. Мистическая песнь человека: Эсхатология Александра Башлачева // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. – Тверь, 1998; Свиридов С.В. Поэзия А. Башлачева: 1983 – 1984 // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 3. – Тверь, 2000.

<sup>26</sup> См.: Свиридов С.В. А. Башлачев. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 5. – Тверь, 2001.

<sup>27</sup> См.: Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь, 2002.

<sup>28</sup> Гавриков В.А. Диалектика метафоры в творчестве Александра Башлачева // Известия Уральского государственного университета. Серия 1: проблемы образования, науки и культуры. Выпуск 23. – Екатеринбург: УрГУ. 2008

<sup>29</sup> См., например: Гавриков В. Рок-искусство в контексте исторической поэтики // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Выпуск 9. – Екатеринбург. 2007.

сакральные метафоры и «темные». Позволим себе развернутую цитату из этой статьи:

«Подведем итог: поэтический путь Башлачева – это путь от структурно полной и функционально эстетической метафоры к метафоре «урезанной», сакральной, провидческой. У поэта мы можем обозначить несколько типов метафоры. Во-первых, метафора «синхронного смысла»: «Нас атакуют тучи-пузыри. // Тугие мочевые пузыри». Здесь есть оба члена метафоры, стоящие в смежной позиции, семантическая связь прозрачна. Во-вторых, метафоры близкого контекста: серебро в ведре («Вечный пост»), которые «дешифруются» цитатой из этой же песни: Как присело солнце с пустым ведром (т. е. речь идет, видимо, о дневном свете). В-третьих, могут появляться метафоры сквозные для творчества рок-певца, понять которые можно только из общего контекста всей башлачевской поэтики («сухари»). И в-четвертых, метафоры «темные», которые практически не подлежат «классической интерпретации»<sup>30</sup>.

Здесь есть с чем поспорить в рамках конкретной интерпретации. Так, например, по нашему мнению, «серебро в ведре» может прочитываться как отражение луны, причем, не в ведре как таковом, а в глазах (ср. в песне «На жизнь поэтов»: «...подняв свои полные ведра внимательных глаз»). «Присело солнце с пустым ведром» – картина заката, в эсхатологической<sup>31</sup> концепции времени всегда символического; остроту и яркость метафоре придает совмещение

---

<sup>30</sup> Гавриков В.А. Диалектика метафоры в творчестве Александра Башлачева. С. 149.

<sup>31</sup> См. об эсхатологии Башлачева: Свиридов С. Мистическая песнь человека: Эсхатология Александра Башлачёва // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь. 1998.

трагической тайнописи и карнавально-профанного ассоциативного ряда («присесть с ведром» – ср. в «Имени имен»: «Велика ты, Россия, да *наступать* некуда»); курсив мой – С.Ш.).

Подобные толкования можно множить и множить, в контексте только башлачевского текста они смогут опереться на целые системы скрытых и явных ассоциативных связей, автореминисценций и автоцитат, при последовательном включении предшествующей Башлачеву поэтической традиции поле толкований расширится, может быть, до бесконечности. Вообще, в рамках типологии, выдвинутой В.А. Гавриковым, мы бы отнесли эту метафору к «темным», затрудненным для непосредственного понимания.

Впрочем, это – частности. Более интересен для нас другой аспект проблемы интерпретации поэзии Башлачева. В работах С.В. Свиридова, В.А. Гаврикова, некоторых других исследователей (включая и автора этих строк)<sup>32</sup> видно, что метафорика Башлачева вызывает настойчивое желание ее расшифровать, провоцирует толкование (это, в частности, означает очень серьезные изменения в парадигме художественности, утверждаемой этой поэзией в противостоянии с новоевропейской поэтикой, но об этом – позже).

Итак, тексты Александра Башлачева уже породили свою собственную традицию прочтения, которую, почти без преувеличения, можно назвать «экзегетической».

---

<sup>32</sup> См.: Логачева Т. Тексты русской рок-поэзии и петербургский миф: аспекты традиции в рамках нового поэтического жанра // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Исследования и материалы. – Иваново. 1998; Николаев И.А. Словесное и до-словесное в поэзии А. Башлачева // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Исследования и материалы. – Иваново. 1998; Нугманова Г.Ш. Фольклорные образы-символы в творчестве А. Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2. – Тверь, 1999; Шаулов С.С. «Вечный пост» Александра Башлачева. Опыт истолкования поэтического мифа // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. – Тверь, 2000.

Будучи одним из «адептов», внесших в эту традицию некоторую лепту, было бы странно подвергнуть сомнению правоту или правомерность подобного типа чтения. Однако нужно указать на то, что в своем развитии эта традиция вплотную подошла к необходимости самопознания и самоопределения, прежде всего, с точки зрения методологии, но – с необходимостью – и с более глубинных позиций.

Во-первых, занимаясь толкованием, в случае с башлачевоведением ощутимо сдвигающимся от интерпретации к экзегетике, мы явно находимся «в плену» у поэта, реагируем на его песни в рамках выбранных им для нас векторов реакций. Безусловно, такое отношение к тексту существенно глубже, чем первоначальное прочтение его в духе «антикоммунизма» и вообще чем любые попытки привести эту поэзию к некоему социо-психологическому фундаменту.

Возможно, этот подход единственно правилен с точки зрения художественного восприятия его песен (здесь мы опять возвращаемся к мысли об особом типе художественности). Очевидно, что в этом направлении литературоведами уже пройден большой путь и достигнуты впечатляющие результаты.

Но этот тип восприятия в своей сущностной основе не вписывается в традиционную парадигму филологии как науки и вообще в рамки новоевропейской, картезианской в своей основе научности (и совершенно правильно В.А. Гавриков в финале своей статьи закавычивает термин «классическая интерпретация»). От идеи самодостоверности воспринимающего сознания нам на этом пути придется отказаться – хотя бы потому, что поэтический язык

Башлачева – проговоримся – обнажает подлинную функцию любого поэтического языка – функцию формирования не смысла, а смыслового мира, формирования самого воспринимающего сознания.

В литературоведении последних десятилетий хорошо осознано, что воспринимающее сознание влияет на объект исследования, и даже вырабатываются соответствующие этой ситуации мыслительные инструменты. Но пока висит в воздухе другой вопрос: что делать исследователю в ситуации, когда его воздействие на текст оказывается много слабее воздействия текста на него, когда в системе «текст – читатель» носителем подлинной субъектности оказывается первый элемент? Возможно ли в этой ситуации удержаться в рамках рационалистически объективирующего отношения к тексту? Стоит ли пытаться это делать?

Это уже вопросы не методологические и не теоретические (в смысле теории литературы), они даже не гносеологические. Это – вопросы веры и выбора, вопросы экзистенциальные, в полном смысле слова; вопросы, требующие решения не в тексте, а в существе воспринимающего текст сознания. Заметим также, что формирование подобных отношений с читателем нам представляется *универсальным* свойством художественного текста вообще, но в поэтике Александра Башлачева оно, во-первых, по всей видимости, осознается самим автором и, во-вторых, используется им для воздействия на слушателя/читателя.

На практике это понимание, на наш взгляд, может быть реализовано в двух направлениях. Первое подразумевает обращение к самым основам литературоведения в попытке выработать терминологический и понятийный аппарат, отвечающий новому

пониманию отношений исследователя и текста. С той точки, где мы сейчас находимся, возможный успех такого начинания отнюдь не очевиден, хотя, надо признать, что размышления над особенностями «смыслообразования» определенно представляют собой шаг в этом направлении. Другое дело, что для необходимой частью такой работы с текстом становится учет и анализ индивидуальных результатов «смыслообразования», потому что именно в этих результатах и будет явлена реальная суть текста.

Либо нам придется пойти в другом направлении, признать главенство текста над читателем и автором и заниматься его первоначальным описанием – первоначальным, поскольку для нас он предстанет как *terra nova*. В рамках такой работы, во-первых, придется признать тезис о неавторской обусловленности межтекстовых связей (при сохранении презумпции существования авторского смысла), а во-вторых, вступить в прямой диалог с текстом, не опосредованный никакой теоретической парадигмой.

Если называть вещи своими именами, это означает признание за текстом существование онтологической (вне условной метафоричности термина, появляющейся, когда современные исследователи говорят об «онтологичности» слова; онтологическим без кавычек может быть то, *о чем* слово сказано, но не оно само) основы, в тексте явленной читателю. Вместо метафоричности текста надо будет говорить о его иконичности, в первичном значении этого термина.

При этом речь не идет о смене парадигм в научной традиции осмысления Башлачева. Речь идет о необходимости полноценного

теоретического осмысления уже полученных эмпирическим путем результатов.

Так, по сути, общим местом в литературоведческих работах, посвященных русскому року, стало утверждение о стремлении к сближению биографического автора и лирического героя – вплоть до полного их слияния и неразличения<sup>33</sup>. В применении к Башлачеву этот тезис дополнительно и очень подробно расписан в мемуаристике, вплоть до признания мотива полета в его лирике как «предсказания» или программы будущего самоубийства.

Между тем, в подобном прочтении кроется, на наш взгляд, серьезная опасность. Прямолинейно-лобовое отождествление текста и жизни больше пристало мемуаристам, а литературовед должен все-таки опираться на текст. Такая опора дает, между прочим, не совпадающие с устоявшейся традицией восприятия результаты. Так, В.А. Гавриков убедительно показал, что полет у Александра Башлачева декодируется как вдохновение, а «смерть в творческой системе поэта – это прогулка в поле вдоль реки и отплытие по этой реке в потусторонний мир»<sup>34</sup>.

Здесь есть искушение отождествить слияние автора и лирического героя с традицией романтической эстетизации жизни,

---

<sup>33</sup> Об особенностях авторства и специфике реализации авторской творческой воли в тексте рок-поэзии писали не единожды. См., например: Давыдов Д.М. Статус автора в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999; 75. Козицкая Е.А. Статус автора в русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 6. – Тверь, 2002; Милогина Е.Г. «Вавилон – это состоянье ума...» Миропонимание русских рок-поэтов в контексте романтической традиции // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000; Милогина Е.Г. Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 2. – Тверь, 1999; Николаев И.А. Особенности поэтической системы А. Башлачева // Творчество писателя и литературный процесс. – Иваново. 1993.

<sup>34</sup> Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева. С. 220.



выстраивания ее в предзаданной художественной системе. В рамках «классической интерпретации» (воспользуемся завыченным термином В.А. Гаврикова), собственно, и нет другого пути. На наш взгляд, это будет серьезным упрощением проблемы. Романтическое жизнестроительство совершается, прежде всего, в сфере художественного осмысления биографического опыта и именно поэтому требует дистанции между автовосприятием и текстом. Сюжет собственной жизни используется как *принятый* код (что отнюдь не снижает серьезности такого текста).

У Башлачева же речь идет об исконном, выражаясь его словами «корневом», коде жизни; нет никакой дистанции между сознанием и эстетически понятой жизненной ситуацией, сознание живет в ситуации, мысля ее как единственно возможную. Некий сюжет не просто явлен в жизненном тексте, он и есть этот текст. Если искать примеры подобного кодирования жизни, то ближе к случаю Башлачева это будет не романтическая практика художественного конструирования жизни, а юродство – в исторически точном смысле термина, как практика непосредственной, безусловной реализации сакрального мифа в жизни.

Вот что пишет В.А. Гавриков в своей монографии «Мифопоэтика...»: «...общий бинарный миф в творчестве Башлачева стремится к «троичности» и представляет собой следующую структуру:

- «Я» находится в профанном мифе. «Я» разрушает профанный квазимиф.

- «Я» выходит на уровень личностного мифа. Я создает личностный миф (начало этого процесса видим в башлачевском двоemiрии).

- «Я» обнаруживает в личностном мифе новый всеобщий сакральный миф (абсолютную истину)»<sup>35</sup>.

В рамках «классической интерпретации» так понятый Башлачев грозит превратиться в «поэта-философа», избирающего некий сакральный сюжет и его реинтерпетирующий. Между тем, это очевидно не так. Оставив в стороне аргументы, базирующиеся на личном восприятии (а их может быть немало), укажем на то, что в интервью Башлачева мы не находим следов собственно «философского» дискурса. Мышление Башлачева, вообще говоря, производит впечатление не анти- и не вне-, а до-рационального, умозрение в нем заменяется переживанием.

Отсюда представляются недостаточными попытки дешифровки башлачевской мифологии как замкнутой устойчивой системы. Поясним свою мысль на примере одной из самых разработанных и глубоких в историко-культурном смысле таких концепций, принадлежащей С.В. Свиридову.

Сразу определимся с базовыми положениями дальнейшего разбора. Мы полностью разделяем исходную точку рассуждений калининградского ученого: «Пояснять темноты Башлачёва – интересный и нужный труд. Но его поэзия требует прежде понять сам феномен этой темноты, ту концепцию слова, которая заставляет Башлачева перейти от яркого рационального языка в ранних песнях

---

<sup>35</sup> Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева. С. 103.

— к слову темному и магическому»<sup>36</sup>. В конце концов, это — естественный ход интерпретирующей, стремящейся к пониманию мысли.

Разделяем мы и стремление найти для Башлачева историко-культурный фундамент, вписать его в наиболее естественную для его поэзии духовно-эстетическую традицию. С.В. Свиридов вполне четко определяет эту традицию: «Век новаций роднит столь разные фигуры, как Флоренский, Хлебников и Башлачев»<sup>37</sup>. До некоторой степени и здесь мы согласны с его результатами.

Наконец, мы полностью поддерживаем стремление С.В. Свиридова «развести» Башлачева и постмодернизм, увенчавшееся, как нам представляется, полным успехом. Во всяком случае после этой серии статей поместить Башлачева на одну полку с постмодернистской словесностью возможно только путем серьезного искажения его внутреннего мира<sup>38</sup>.

И тем не менее, мы вынуждены оспорить целый ряд выводов С.В. Свиридова. Дело не только в том, что «привязка» творческих интенций Башлачева именно к П.А. Флоренскому и имяславию вполне может быть оспорена. Эту возможность допускает, похоже, и сам исследователь, говоря об «*интуитивной* реинкарнации идей имеславия в пограничную эпоху 80-х»<sup>39</sup>.

Самым глубоким и важным (в т.ч. и для самого исследователя) в статьях С.В. Свиридова нам представляется вывод об особой, по сути,

---

<sup>36</sup> Свиридов С.В. Имя Имен: концепция слова в поэзии А. Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 2. – Тверь, 1999. С. 60.

<sup>37</sup> Свиридов С.В. Имя Имен: концепция слова в поэзии А. Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 2. – Тверь, 1999. С. 60.

<sup>38</sup> См. выше самокритику автора этих строк. Нам следует признать изначальную правоту С.В. Свиридова в этом вопросе.

<sup>39</sup> Свиридов С.В. Имя Имен... С. 64. Курсив мой – С.Ш.

молитвенной природе поздних текстов Башлачева. Приведем показательную цитату из статьи ««Имя имен». Концепция слова в поэзии А.Н. Башлачева»:

«Понятно, что концентрированная, трансцендентно устремленная энергия в слове – это молитва; не случайно имеславческую проблематику связывают с исихазмом и средневековыми паламитскими спорами. Герой Башлачева молится действительно неистово, «став коленями на горюх», его молитва смиренна и страстна одновременно («Отбивая поклоны, мне хочется встать на дыбы»). Неизбежно и сама песня должна была стать молитвой.

Поздние тексты Башлачёва, такие как «Имя Имен», «В чистом поле — дожди...», «Спроси, звезда», «Вечный пост», отличаются от ранних новым, мистическим, а не рациональным, характером речи. Здесь слово бытийно превышает себя, внедрено в сущность мира, а значит само произнесение слов «Никола Лесная Вода» или «Имя Имен» означает контакт, синергию с именуемым.

Башлачёв сознает поэтическую новизну молитвенного слова, стараясь придать ему соответствующую форму, контрастную на фоне слова рационального. Вероятно, к сигналам подобного рода относятся междометия томления, страдания, плача. Эти поэтические стоны никак не менее значительны, чем любое слово. В духе Вяч. И. Иванова, экстатическое «как» у Башлачёва становится важнее, чем логическое «что»<sup>40</sup>.

Здесь возникает сразу несколько частных вопросов и возражений:

---

<sup>40</sup> Свиридов С.В. Имя Имен... С. 66.

- всякая ли «трансцендентно устремленная энергия в слове – это молитва»?

- Что такое «поэтическая новизна молитвенного слова»? Нет ли здесь некоторой неувязки с реальной историей поэзии в ее отношениях с молитвенным словом, которое и есть одна из древнейших (если не древнейшая) форм слова поэтического? Или имеется в виду новизна относительная, обусловленная конкретной исторической ситуацией, в которой существовал Башлачев?

- Настолько ли тесно связано с молитвенным словом экстатическое начало, особенно понятое в духе Вяч.И. Иванова?

Все это – вопросы, свидетельствующие о том, что само понятие «молитвенности» требует в данном конкретном случае серьезного прояснения, а также о том, что методологический и терминологический инструментарий для такой интерпретации в нашем литературоведении, по сути, еще не разработан.

Но вот мысль о «синергии», возникающей при произнесении бытино превышающего себя слова, вызывает более серьезные отторжения. Поясним, что имеется в виду, на конкретном примере.

Чуть ниже в той же статье С.В. Свиридов, анализируя песню «Спроси, звезда», пишет: «...есть еще вопрошание [вопрос звезды, обращенный к лирическому герою – С.Ш.] звезды, хоть и данное через речь героя»<sup>41</sup>. Возникает, таким образом, картина своеобразного «диалога» героя со звездой, в терминологии исследователя, «синергия» лирического субъекта и сакрального объекта, к которому он прорывался.

Но дело в том, что ответа звезды на *вопрошание героя* в песне нет. Сквозной рефрен «спроси меня», «спроси, звезда», и т.д. отнюдь

---

<sup>41</sup> Свиридов С.В. Имя Имен... С. 66.

не дает указаний на получение хоть какого-то ответа. Наоборот, молитва «коленими на горох» заканчивается тем, что поэта слышит «Бог и Никола-Лесная вода» (заметим, что последняя номинация явно содержит в себе языческий компонент, который к тому же в некоторых вариантах усиливается до формулы «Бог Никола-Лесная вода»), но ответного действия не происходит: «Но сабля ручья спит в ножнах из синего льда». При этом «синий лед» в контексте финала приобретает откровенно танатологические ассоциации.

С нашей точки зрения, речь идет о ситуации фатальной невозможности «докричаться» до звезды. В песне есть страстное обращение (если это молитва, то нужно уточнить, какая именно – покаянная?), почти требование ответа («спроси, звезда» переходит в «спаси, звезда») и финальное погружение в «синий лед», звезда не отвечает.

Заметим также, что и для «Имени Имен», и для «Вечного поста», и для целого ряда других песен Башлачева тезис о возникающей «синергии» поэта и некой сверхреальности вполне может быть оспорен. Что это означает для понимания его поэзии? Речь идет, между прочим, и о разнице в понимании финала «основного мифа» Башлачева.

Для С.В. Свиридова этот сюжет успешен и завершается *возрождением* русской духовной традиции, от символизма и имяславия до исихазма, в некоем эстетико-религиозном синтезе: «В духовном плане Башлачев сочетает стремление к обновленной, дионисийской вере с христианской этикой жертвы»<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000. С. 69.

Башлачев, по сути, предстает как новый «пророк» этого синтеза, продолжающий дело «серебряного века», и в историко-литературном смысле – как завершитель русского модернизма: «Не была ли его жизнь конспектом пройденного русской душой за последние семьдесят (сто, двести) лет? Не стала ли его смерть точкой в затянувшейся истории модернизма?»<sup>43</sup>

Но не слишком ли «филологичным» выглядит такой Башлачев<sup>44</sup>? Такое прочтение, по сути, навязывает ему роль жреца или пророка «филологической веры» (выражение С.В. Свиридова).

На наш взгляд, стремление выявить в поэзии Башлачева систему взглядов и идей, целостное мировоззрение – неизбежная реакция сочувственного слушателя на песни Башлачева: страдание поэта, неизбежно становящееся нашим страданием, должно быть оправдано. По слову одного литературного персонажа: «иначе ведь я истреблю себя». Поэт-«имяславец», возрождающий в ситуации медленного разложения полуискусственной советской культуры эстетическое богоискательство Серебряного века, по определению, – носитель монологического слова, открывающий профанам сакральное знание и этим знанием живущий. Таков ли Башлачев?

На самой заре своего существования, в начале 1990-х годов литературоведение, обратившись к рок-культуре в целом и рок-поэзии в частности, столкнулось не только с проблемами, порожденными спецификой объекта, но и с проблемами,

---

<sup>43</sup> Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год // Русская рок-поэзия. Текст и контекст 4. – Тверь, 2000. С. 69.

<sup>44</sup> Не можем не отметить попутную мысль. «Филологичность» Башлачева – совершенно не разработанная в реальном историко-биографическом смысле тема. Между тем, было бы интересно выяснить, какие собственно филологические и историко-литературные курсы он слушал в Свердловском университете, кто их читал и т.д. Однако воспоминания о его студенческой жизни носят обычно публицистически-бытовой характер.

порожденными научной традицией. Проще говоря, долгое время приходилось доказывать, что *это* – поэзия, *это* достойно изучения, у *этого* есть свои эстетические принципы и свое место в традиции. Самым простым способом доказательств этих тезисов стал поиск связей рок-поэзии и русской классики.

Показательно, что одним из первых источников поэтики того же Башлачева оказался Пушкин (логика проста: «Пушкин с нами», связь с ним «легитимизирует» почти любого поэта) и что в дальнейшем тема «Башлачев и ...» за крайне редкими исключениями<sup>45</sup> почти не получила продолжения.

Стремление «дешифровать» «темное» слово Башлачева в относительно стройную систему понятий и образов, на наш взгляд, в чем-то схоже с описанным процессом. Интуитивно чувствуемый *масштаб* поэтического явления заставляет искать аналогий, аналогии влияют на парадигму восприятия, которая, в свою очередь, сталкиваясь с текстом, иногда с ним не совпадает (см. выше соображения по поводу песни «Спроси, звезда»). А может быть, аналогий нет? Или они неполны?

Дальнейшее мы просим рассматривать как изложение *гипотезы* о возможном интерпретативном и историко-литературном прочтении поэзии Башлачева.

Не оспаривая принципиальный тезис С.В. Свиридова об «онтологичности слова» в этой поэзии, мы предлагаем дополнить его несколькими поправками.

---

<sup>45</sup> Одно из самых интересных подобных исследований: Доманский Ю. Блоковская цитата в стихотворении А. Башлачева «Мы льем свое больное семя» // Александр Блок и мировая культура. Материалы научной конференции 14-17 марта 2000 года. – Великий Новгород. 2000.



1. Эта «онтологичность» возникает и существует не как эстетическая или даже мировоззренческая категория, а как константное свойство творческой личности. Она не утверждается, а проживается лирически, что в случае с Башлачевым означает, скорее всего, полное личностное проживание.

2. В отличие от философской и поэтической традиции Серебряного века онтологическое слово Башлачева не имеет опоры в духовном опыте современности и ближайшей истории. Это, безусловно, «возврат» к корням, но между вершиной и этими корнями уже *нет* ствола. Суть такого лирического пере- и проживания – ощущение тотальной «утраты», утраты «сыновства» («Мы – выродки крыс. Мы – пасынки птиц»).

3. Отсюда следует то, что говорить о «магичности» поэзии Башлачева некорректно (магическое сознание невозможно без опоры на представление о фундаментальных законах бытия и связи носителя этого сознания с этими законами). «Разрушение метафоры», «темнота» и другие качества поздней лирики Башлачева в этом случае предстают не сознательной творческой программой поэта (была ли она вообще?), а единственной *реальностью*, в которой он как поэт мог реализоваться.

Поэтика Башлачева – поэтика разрушенного слова – в том смысле, что традиция, к которой он обратился (сознательно или интуитивно – другой вопрос) к моменту этого обращения уже не существует ни как единый текст культуры, ни как действующий код прочтения культуры и бытия. Особое напряжение этой поэзии порождается ее главной целью – восстановлением разрушенного в

индивидуальном творческом акте. Цель эта, безусловно, не «магическая», а религиозная, если угодно, теургическая.

4. Историко-литературная уникальность Башлачева не в «мифологичности» или «религиозности» его поэтики. Башлачев в поэтическом и биографическом тексте создал совершенно особый поэтологический сюжет. Если называть вещи своими именами, это сюжет поиска Бога в ситуации *абсолютной* богооставленности<sup>46</sup>, восстановления «онтологичности слова» в ситуации *полного* разрушения его «онтологической сущности».

Именно поэтому «лирический герой» его поэзии, как правило, обращен к смерти – единственному в таком поэтическом мире подлинному событию. Однако там, где экзистенциалистское сознание остановится в моменте осознания «Я», где игровое сознание постмодерна начнет эстетическую игру, Башлачев находит единственную для него возможность нового *основания* и новой бытийной перспективы. Последняя, впрочем, в его тексте представляется все же проблематичной. «...если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12:24). О «плодах» в тексте Башлачева почти ничего не сказано, по большей части, его текст обращен к центральной части приведенной цитаты.

---

<sup>46</sup> Рискнем предположить, что в *такой* степени это ощущение не было до этого знакомо русской поэзии. Даже предсмертные коллизии Блока или Есенина совершались все-таки в соотношении (либо в противопоставлении) с еще действующим словом. Ни тот, ни другой не имели нужды в появлении в своем тексте «вдовы» Господа.

## Мифопоэтический сюжет альбома А.Н. Башлачева «Вечный пост»<sup>\*</sup>

«Вечный пост» – единый цикл песен<sup>47</sup>, обладающий целостным смыслом и скрывающий в себе «персональный миф» Башлачева. Об этом свидетельствует долгая и мучительная работа поэта над записью едва ли не единственного его *задуманного* альбома<sup>48</sup>.

«Сюжет персонального мифа принадлежит художественному миру как поясняющий и организующий метатекст, он изначально завершен...», – пишет С.В. Свиридов<sup>49</sup>. Иными словами, это – задача поэта.

*Собственно, динамизм религиозно-мифологического мышления Башлачева и стремление поэта лично отождествиться с ним мы были склонны подчеркивать и в начальной редакции этой статьи. Другое дело, что спустя десять с лишним лет мы не только будем оспаривать идею о принципиальной завершенности поэтического мифа, но и попытаемся доказать интерпретативную неплодотворность этой идеи. Речь идет не о данном в поэзии результате творческой мысли, но о поэзии как процессе постижения/решения в душевном переживании поставленной миром задачи.*

---

<sup>\*</sup> В основе этой главки лежит наша статья: Шаулов С. «Вечный пост» Александра Башлачёва: опыт истолкования поэтического мифа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Выпуск 4. – Тверь. 2000. Дополнения и уточнения к ее старому тексту выделены курсивом, новые сноски даны со знаком «\*».

<sup>47</sup> О циклизации в русском роке см.: Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. 3. – Тверь, 2000.

<sup>48</sup> Мы опираемся на воспоминания участника записи альбома Вячеслава Егорова, опубликованные в приложении к изданию «Вечного поста» на компакт-диске фирмой «General Records».

<sup>49</sup> Свиридов С.В. Поэзия А.Башлачева: 1983-1984 гг. // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. 3. С. 162.

Термин «миф» позволяет нам говорить о сюжете поэтического метатекста, образуемого слиянием текста самого по себе и многообразного биографического и историко-культурного текста. Такой сюжет есть одновременно и глубинное содержание, и летопись развития формы поэтического текста. Говорить же о сюжете цикла в первую очередь *лирических* произведений возможно в той мере, в какой отдельные его части представляют и обозначают узловые точки сюжета в пространстве мыслей и чувств героя.

Следуя простейшей логике, мы начнем с песни «**Посошок**»<sup>50</sup>, считая ее завязкой «сюжета». «Эх, налей посошок...», на посошок, на дорогу; лирический герой (будем время от времени пользоваться этим термином, хотя в случае Башлачева разделение поэта и его героя проблематично) отправляется в путь. «...зашей мой мешок» – путь становится смертным, начинается с обряжения мертвого. Императив «налей», «зашей» обозначает добровольность выбора. «На строку – по стежку, а на слова – по два шва». Нитки, которыми зашивают могильный мешок, сродни гробовым гвоздям: поэзия соотносится с орудием смерти. Но смертная дорога и сама по себе – строка (выражение «стежки-дорожки»).

Поэзия здесь не только *орудие* смерти, но и сама смерть. «И пусть сырая метель мелко вьет канитель / И пеньковую пряжу плетет в кружева»: пеньковая веревка служила для повешения (во всяком случае, таково расхожее мнение), и «пеньковая пряжа» сопрягается с финалом «Егоркиной былины».

---

<sup>50</sup> Александр Башлачев: Стихи, фонография, библиография. Составитель О.А. Горбачев. Научный редактор Ю.В. Доманский. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. С. 180-181. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

«Отпевайте немых! А я уж сам отпою»: смерть суждена и немым, и одаренным речью. Однако последние обладают силой означивания, о-смысления смерти. «Отпою» – от глагола «отпеть», а не «отпевать», не отмаливать жизнь, а допеть, дожить, пропеть. «А ты меня не щади – срежь ударом копья». Срезают колос серпом, копьем забирают жизнь. Жизнь – колос. Но колос уходит в мир и с миром, в свой срок возвращаясь. Жизнь же того, кто «сам отпоет», заканчивается с «ударом копья». Поэзия толкает поэта к смерти. Содержание и задача личности губительны для нее самой, однако неизбежно их свершение. И пока еще нет искупления и возмещения разрушенной жизни в поэзии. «Но гляди – на груди повело полынью. / Расцарапав края, бьется в ране ладья». Влага-вода-кровь – один из основных башлачевских образов-символов-смыслов.

*Термин, безусловно, требует пояснения. Речь идет о сложной трансформации метафорической системы в поздней лирике Башлачева, фактически – о «размывании» традиционной структуры метафоры в попытке создания онтологически значимого слова\*.*

«Ладья»: в связи с призывами смерти в первом четверостишии становится ладьей, перевозящей людей в царство мертвых. Дорога совпадает с рекой, несущей в полном смысле слова погребальную ладью: «И запел алый ключ. Закипел, забурлил... / Завертело ладью на веселом ручье». Но дальше: «А я еще посолил. Рюмкой водки

---

\* Во время работы над этой статьей нам была ясна только особая природа образности позднего (1985-1986 гг.) Башлачева. См. гораздо более детальную проработку этого вопроса в целом ряде рассматриваемых в первой главке нашей работы исследований С.В. Свиридова, В.А.Гаврикова и др.

долил...» Солёный вкус, «рюмка водки» – горькая чаша – ассоциативно связываются с молением о чаше Иисуса Христа.

Добровольная смерть героя оказывается *явлением* предзаданного, *пред-сказанного* события, в котором совмещено и роптание на судьбу – требование объяснения необходимости смерти, и добровольное принятие муки, и *во-схождение* в смерть, схождение во Ад. «Перевязан в венки мелкий лес вдоль реки», – это уже описание посмертия, посмертных, вряд ли лавровых венков.

Далее начинается собственно преддверие царства смерти, причудливо сочетающееся в своих изображениях с действительностью нашего века: «Покрути языком – оторвут с головой» (ср. с песней «Палата №6»).

Соответственно и последний привратник оказывается «часовым со штыком». С.В. Свиридов связывает часового с апостолом Петром, привратником Рая, и усматривает здесь аллюзию на песню Высоцкого «Райские яблоки»<sup>51</sup>. Однако к своему часовому Башлачев (или герой Башлачева, «Башлачев») плывет «в *преисподнем* белье». Часовой здесь охраняет вход в ад. Ирония мифа Башлачева в том, что и Петр и, условно говоря, Харон (привратник и перевозчик – появлялась же в тексте «ладья») явлены в одном облике.

«Отпусти мне грехи! Я не помню молитв. / Если хочешь – стихами грехи замолю». Поэзия, помимо всех своих вышеуказанных значений, становится сродни «молитве» как средство искупления. Поэзия безосновна или самоосновна, она содержит в себе сомнение, решение и событие *пред-сказанного* одновременно. «Но объясни, я люблю, оттого, что болит, / Или это болит, оттого, что люблю».

---

<sup>51</sup> Свиридов С.В. Указ. соч. С. 171-172.

Противопоставление «боль-любовь», неслиянное и нераздельное, еще не обрело здесь прочной смысловой связи с другими концептами «Посошка» – смертью-поэзией-дорогой.

Эта диада будет развиваться и видоизменяться далее. Пятое четверостишие («Ни узды, ни седла...») ассоциируется, во-первых, по контексту с последующей строфой, толкующей собственно о Руси, с «Песней о Родине» («Хороший мужик»), а во-вторых, по сквозному для поэзии Башлачева мотиву вдовства и обманутой вдовы – с «Хозяйкой» («одинокая баба всегда на сносях»). Но если в «Хозяйке» конец катарсичен и просветляющ<sup>\*</sup>, то здесь вдовья родина предстает знаком обратного преобразования, превращения мира в ад, полностью совершающегося в следующем стихотворении: «И наша правда проста, но ей не хватит креста / Из соломенной веры в “спаси-сохрани”». В этом – эсхатология Башлачева: добровольное умирание поэта влечет за собой духовную смерть овдовевшей реальности; эта эсхатология интимна.

*Именно в этой интимности или, точнее сказать, личном, экзистенциальном **проживании** эсхатологического финала – коренное отличие мифологизма (если называть это качество его поэзии именно так) Башлачева от мифологизма модерна и постмодерна.*

Здесь же содержатся и другие смыслы: «...не хватит креста» для правды – правда поэта не исчерпывается крестом; или так – крестом уже не добудешь искомой правды, потому что вера – «соломенная»,

---

<sup>\*</sup> По крайней мере, внешне, хотя сохраненное в подтексте финала песни (повторение ключевой цитаты – «когда враги сожгли родную хату») игровое начало намекает на возможность двойственного прочтения.

то есть подобно срезанному и вымолоченному колосу, – мертва и опустошена. «Креста не хватит» – потому, что колос этой веры уже опустел, стал соломой и сгорает в истории: «Ведь святых на Руси – только знай выноси. / В этом высшая мера – скоси-схорони». Живая вера стала мертвой, «соломенной», и святые вынесены.

Высшая вера созвучна «высшей мере», что само по себе наполнено весьма мрачным смыслом. «Скоси-схорони» вместо «спаси и сохрани». «Скоси»-«срежь ударом копья»-убей – вместо спасенья. «Схорони»-спрячь-похорони вместо сохраненья жизни. Знаки бытия меняются на противоположные. Credo «Башлачева» здесь обратно христианскому, хотя и приводит к тому же, чем кончилось и моление о чаше: «скоси-схорони» можно представить еще и как формулу согласия с пред-сказанным, формулу, по настроению и стилистике обратную христианской, но зато имеющей стилистический источник в западной рок-культуре: башлачевская фраза интонационно близка финальным строкам «Моления о чаше» в рок-опере «Jesus Christ Super Star», и таким образом смыслово целиком принадлежит поэтическому сознанию конца XX века, для которого история Христа есть не только (зачастую и не столько) подвиг искупления и милосердия, сколько экзистенциальная трагедия (стихотворение «Гамлет» Б.Л. Пастернака), или знак абсолютной неудачи человеческого промысла (роман «Парфюмер» П. Зюскинда).

*Думается, что сейчас имеет смысл уточнить, а то и скорректировать некоторые высказанные здесь положения. Внимательный читатель без труда уловит противоречие между помещением Башлачева в контекст постмодерна (точнее, того, что*



порой называют «постхристианской» парадигмой культуры) и пафосом финала предыдущей главки. В качестве объяснения мы можем в данном случае сказать, что и от этой мысли как описания первого, внешнего слоя проблемы мы не отказываемся. Башилачев действительно поэтически осваивает постхристианскую (этот термин более отвечает специфике проблемы) бытийную ситуацию. Но значит ли это, что это **родная** ему ситуация? Думается, нет.

Речь надо вести не о credo поэта, а о его творческой (онтологической, а не эстетической) программе трагического преобразования мира. Цитатные и бытовые приметы времени, которых, как нам кажется, здесь может быть выделено гораздо больше (поэзия Башилачева вообще еще не прошла должного реального и историко-культурного комментария) теряют здесь свою историческую конкретность. Сознание XX века дается не в его внешних контекстах, а в его глубинной сути.

«Так что ты, брат, давай! Ты пропускай, не дури!». Испрашивание разрешения для прохода в ад – уже вполне кафкианская ирония (к слову, о сознании XX века). Но в чем собственно «адское» ада? «Да постой-ка, сдастся и ты мне знаком.../ Часовой всех времен улыбнется: – Смотри! / И подымет мне веки горячим штыком». Прозрение и есть адская мука. Если у Гоголя ужас поднимает веки, чтобы отыскать человека («Вий»), то нынешний человек, открывая глаза, поднимая веки, оказывается в царстве ужасов. «Адоподобие» мира требует зрителя-поэта-визионера, чтобы стать быть.

Но одновременно в этих строках скрыта и важнейшая для Башлачева двусмысленность: прозрение связано и со зрением-видением, и с пророчеством-открытием, оно и реально, и виртуально.

Проблема эта сформулирована Башлачевым задолго до «Вечного поста» в «Грибоедовском вальсе». Впрочем, и в том и в другом случае значение имеет реакция на прозрение – принятие или свершение смерти. «На строку – по глотку, а на слова – и все два». Тут уже почти напрямую звучит согласие испить чашу смерти, звучит решение. Таким образом, «Посошок» – пред-видение, пред-сказание о пред-решенном и знак самого решения.

*Кроме того, для нас здесь особенно важно, что совершающееся в смерти прозрение означает не только осознание «адоподобия» искаженного мира, но имеет и нравственную составляющую: «- Отпусти мне грехи! Я не помню молитв...»* Причем, эта реплика обращена к «часовому», преграждающему путь в смерть и одновременно открывающему глаза путника, помогающему прозреть.

Подобная ситуация резкой смены «сюжетной» ситуации, парадигмы присутствия лирического героя в тексте, есть и во многих других текстах Башлачева («Мельница», «Егоркина былина», «Все от винта», «Как ветра осенние» и др.). Почти всегда в такой ситуации рядом с лирическим героем появляется новый персонаж, либо обладающий над ним властью и зачастую имеющий откровенно демонические черты: «Мельник Ветер – Лютый бес («Мельница»), «Снежная Бабушка» («Егоркина былина»), либо необходимый герою как собеседник, причем, реплики героя в завязывающемся в таких

случаях диалоге часто приобретают характер исповеди («Как ветра осенние», «Все от винта»).

Прозрение совершается в смерти, на ее пороге и сразу за порогом. Башлачевская танатология, его понимание смерти, этично, в том смысле, что смерть предстает как единственно возможное средство этического преображения реальности, в конечном, счете, как средство ее – реальности – утверждения в бытии.

Песня «**Все от винта**» [50] – уже воплощенное решение, явленное в действии. Если звуковой строй «Посошка» можно и в самом деле сравнить с прямой дорогой или рекой, то здесь чередование звуков замыкается в кольцо, круг, крутящийся самолетный винт. Собственно этот звуковой ряд задан с первой строчки: «Рука на плече. Печать на крыле». Наиболее слышимые звуки и их повторение: Р...К... П...Ч – П...Ч К...Р. Еще один явно подчеркнутый Башлачевым звук – Л – носит, скорее, характер фонетического лейтмотива песни, появляясь в каждой строфе и сам по себе образуя вполне слышимый узор.

Однако рев мотора, замыкающийся в круг винта, начинаясь с Р, далее обогащается: «Промокла тетрадь» – ПР... КЛ... ТПРТ... Затем, словно временная остановка: «Я знаю, зачем иду по земле. / Мне будет *легко улетать*», – в конце которой снова появляется взрывное Т, переходящее в следующую строчку («Без *трех минут*...»).

Затем происходит внезапная смена звукового орнамента: «...бал восковых фигур» – резкий провал интонации на слове «бал, затем – резкое Г...Р. Этот узор вплетается в ткань целого стихотворения: «восковые *фигуры*» – отзвук, оглашение «*руки* на плече».

Далее узоры первой и второй строфы окончательно соединяются: «Без *четверти* *смерть*. / С семи *дранных шкур* – *шерсти* *клок*». Но опять оборот винта остановлен резким «*клок*». Если в последних двух строках первой строфы звучало мягкое, открытое «ле», здесь: «...*шерсти клок*. / ... *узлок*». В таком изменении глубокое значение: звук в данном случае следует за смыслом: «ле» – «*легко улетать*». Во второй строфе: «Как хочется жить! Не меньше, чем петь». В «Посошке» дорога сродни смерти, потому и полет во второй песне воспринимается как метафора смерти (в поэзии Башлачева он по известным причинам не может иначе восприниматься)

*Дело в данном случае не в биографическом, суицидальном контексте. В.А. Гавриков убедительно показал, что «окно» и «полет» сами по себе в тексте Башлачева связаны, скорее, с вдохновением и поэзией. Но сама поэзия становится в неразрывную связь со смертью, совершается на ее пороге; если понимать поэтическое деяние как прозрение, то и за порогом.*

Последние строки второй строфы – сомнение в решении, а потому вместо легкого «ле» – «лок», обозначающее стремление остановиться, закрепиться, обрести «*локус*», место. Финал первой строфы – свободное движение, временно свободное от *преодоления порога*, во второй же винт полностью остановлен.

Далее начинается новый разгон: «Холодный *апрель*. *Горячие сны*»; в этой же строчке начинается заново и другой узор: «...*апрель ...цель*», и в предпоследней строфе – «...*треть ...плеть*». Чередование это вполне осмыслено: «*апрель*», в котором явственно

слышна «*трель*» и «*прелесть*», становится «*целью*», мишенью. Перерождение завершается в «*трети*», где мягкое Л заменено родственным, но жестким Р, остро же звучащее Т содержит главный смысл. Но этим круг еще не замкнут (не хватает той самой «*трети*»): превращение смыслов и форм созвучия совершилось, но для замыкания круга необходимо повторение первой точки, и оно совершается: «...*треть* ...*плеть*». Значение созвучия «ле»-«уле» – «легко улетать». «*Плеть*» тоже взлетает легко. Совершается только превращение формы: «*плеть*» почти «*апрель*», но сохраняются и связи предыдущей рифмы («каждый на *треть* – *патрон*»); вся конструкция превращается в знак страдания. В контексте с молением о чаше, видевшемся нам в «Посошке», «плеть» также приобретает четкие евангельские коннотации. Звуковой рисунок «*ле*» поглощается жестким «*тр*», образно говоря, полет зависит от *мотора*, звуковой узор которого тоже начинается в третьей строфе: «...*Горячие* сны. / И *вирусы* новых нот в *кро-ви*». В следующей строке – «...*цель* ...*войны*». Но в четвертной строке – снова остановка и перебой ритма, не стихотворного, разумеется, а звукового и смыслового: «Смеется и ждет любви». «*Крови*» рифмуется с «*любви*», но в банальности такого перехода, которую Башлачев, конечно, осознавал, кроется его недолговечность / неподлинность.

В четвертой строфе в музыку «*в*» вкрадывается диссонанс: «Наш *лечащий врач* согреет *солнечный*...» (в других строках строфы: «...*иглы лучей*», «...*не плачь*»). За «*л*» и «*в*» здесь идут глушащие их «*ч*» и «*щ*». «*Р*» в стихотворении сопряжено со страданием. Конец этого отрезка узора мрачен – «*шприц*», *прицел* («*апрель*» – «*цель*»). «*Шприц*» «*солнечен*» и «*согрет*», но в его звучании содержится

грядущая боль. Как и в предыдущих строфах, в конце – смена звучания: «Как *горлом* идет *любовь*». Здесь «л» окончательно отрывается от мелодии «ле» и сопрягается с другими значащими звуками: «*Лови* ее *ртом*. *Стаканы тесны*. / *Торпедный аккорд* – до дна! / *Рекламный плакат* последней (этот «...лед...» для нас важен – С.Ш.) весны...»; и совсем уже жестко: «*Качает квадрат* окна». Это уже полное звучание крутящегося круга-винта: *Д, Р, Т*, совмещенные с полетным *Л*.

В следующей строфе происходит словесное воплощение звуковых образов. «*Дырявый висок*» – совмещены эмоциональные ассоциации формул «*торпедный аккорд*» и «...*крови ...любви ...лови* ее *ртом*...». «*Слепая орда*» – мелодия полета окончательно совмещается с преодолением, действием мотора. Полет, преодолевающий самое себя, действие, возможное только в преодолении, – метафора поэтического. Фонетически она воплощается так: «Целуя кусок *трофейного льда*...»<sup>52</sup>. Семантически же антитетическая природа этой звуковой картины дополняется следующей строкой: «Я молча иду к огню». Со льдом, с водой – к огню (полностью Башлачев реализовал эту метафору в поздней песне «Пляши в огне»: «Как *течет река* в облака, а на самом дне / *мечется огонь*, и я там пляшу в огне»[67-68], – курсив мой – С.Ш.).

*В мистическом сюжете «Вечного поста» эта конструкция должна быть прочитана как преодоление смерти в смерти. В этой связи особое значение приобретает то, что смертная река в песне «Пляши в огне» течет все-таки «в облака»; в мучении «я там пляшу*

---

<sup>52</sup> См. толкование в указанной статье С.В. Свиридова.

в огне» обретаётся новая жизнь. Впрочем, следует отметить, что в песне «Все от винта» этого, «пасхального» сюжета, видимо, нет (в отличие, скажем, от следующей, третьей песни альбома).

Предпоследняя строфа, в которой содержится уже описанное нами превращение «*трети*» в «*плеть*», семантически вся построена на таких подменах и совмещениях. «Мы выродки крыс. Мы пасынки птиц», – великолепный звуковой эффект этой строки сопряжен с ее смыслом: отверженные среди крыс, на земле, не принятые птицами, небом, люди в собственном своем естестве находят, что «каждый на треть – патрон», то есть объект, *летающий* с особой *целью* (заметим, что в таком виде строка имеет экзистенциально-окончательный смысл, в варианте же исполнения «каждый на треть – до сих пор патрон» рождается, скорее, социально-критическое осмысление действительности<sup>\*</sup>). Последняя строфа переворачивает фонетический рисунок первой. Мелодия открытого «*ле*» («...крыле», «...земле») заканчивается, закрывается, что подчеркнуто смыслом восклицаний: «...Кого нам жалеть? / ... Нам нужно лететь!». Звучавшее в начале «легко улетать» (последний слог, однако же, закрыт, что по контексту с развитием «*ле*» означает неисполненность) в последней строфе сменяется окриком: «Все от *винта!*». Открытый финальный слог собственно и продолжает дальнейшее движение винта, полет-дорогу-смерть – *поэтически значимое деяние*.

Песня «Сядем рядом. Ляжем ближе...» [175-176] неразрывно связана с предыдущими: «Да прижмемся белыми заплатами к дырявому мешку». «Дырявый висок» означает смерть, но и «зашей

---

\* Или намек на возможность преображения.

мой мешок» – тоже призыв смерти. В таком контексте первая строка воспринимается как желание не просто быть вместе, но умереть вместе, *не быть* вместе. Далее: «Строгим ладом. / Тише, тише. / Мы переберем все струны да по зернышку». «Зерно», в отличие от «соломы», мертвого колоса, наполнено жизнью. «Все струны да по зернышку», – рождается слитный концепт «музыка-поэзия-жизнь».

*Этот образ явно полярен по отношению к предыдущему, летящему в смерть поэтическому слову, но, по всей видимости, неотделимый от него. Струны перебираются «по зернышку»; зерно именно потому и противостоит «соломе», что еще способно умереть и принести «много плода».*

Именно поэтому дальше звучит «тише, тише» – перебор (и как перебирание, и как превышение, «высшая мера») жизни затихает: сюжетно – это повторение знаковой фразы «дальнейшее – молчание», по смыслу – это остывание, смирение после надрыва предыдущих песен, это – уже *совершающееся* принятие *пред-*сказанной смерти. «Перегудом, перебором / Да я за разговорами не разберусь, / Где Русь, где грусть». «Разговоры» мешают «разобраться», «перебрать» «по зернышку», где исток поэзии, а где ее собственное страдание, – и то и другое созвучны. Русь, Россия для Башлачева вполне традиционно олицетворена женщиной. «Нас забудут», на мой взгляд, означает: поэта и его «жену»-«Россию», забудут как ушедших, умерших. «Нас забудут – да не скоро. / А когда забудут, я опять вернусь», воскресну. Интонационно эти две строки разбиты на четыре равноударных синтагмы, слабо связанные между собой или в равной степени связанные каждое с каждым.



Строки эти становятся многозначны, возможен и смысл, обещающий *нескорое* возвращение. «Будет время – я напомню, / Как все было скроено, да все опять перекрою». Будет, придет время, герой вернется как обновитель памяти, «когда забудут». Оборвусь нитью («Нить, как волос»), но «вернусь» уже не одной нитью, а «напомню, как *все* было скроено».

Здесь начинается важнейший для Башлачева (и традиционный для русской поэзии – нами уже упоминалось стихотворение Пастернака) мотив самоотождествления своего поэтического пути с путем Христа; новаторство Башлачева – в том, что он принимает этот путь с конца, с воскресения. Но: «Только верь мне, только пой мне. / Только пой мне, милая, – я подпою», – автору статьи неизвестно, стоят ли запятые, обособляющие обращение «милая» (в цитируемом издании он дается по последней аудиозаписи ноября 1986 г.) в рукописи Башлачева, но помимо побудительного в этой строке возможно и условное наклонение: «Только пой мне милая – я подпою («подпел бы» – при использовании формы настоящего времени частица исчезнет).

Многозначность, возникшая в предыдущей строфе, усиливается. Но здесь раздваивается и сам миф. «Только верь мне... Только пой мне, милая», что в контексте «Вечного поста» может быть понято и как «молись мне», – фраза мессии, обращенная к любящей женщине, опять возникает ассоциация (упорная и, возможно, надуманная) с одной из сюжетных коллизий рок-оперы «Jesus Christ Super Star».

Другой возможный, смысл строки – условие, при котором сам поэт обретет голос, чтобы «вернуться». «Только пой мне... – я подпою», «дай мне голос» – я откликнусь. Не случайно

С.В. Свиридов в великолепном анализе образного ряда «колос-зерно-тесто-хлеб»<sup>53</sup> («Жить, как колос. / Размолотит колос в дух и прах один цепной удар»), подчеркивая христианский характер содержащегося в нем этического принципа, замечает и его внехристианские компоненты. Языческий компонент мифа здесь явно второстепенен, но если принять как возможное (и не исключаящее, конечно, другого) предложенное здесь толкование фразы, раздваивающей смысл стихотворения, и поместить его в контекст уже истолкованного, то становится ясно, что речь в языческом мифе идет о поиске пения-музыки-поэзии по его звучанию-голосу, о поиске «милой», любви... Короче, это – Орфей, ищущий Эвридику в Аиде.

Итак, от евангельской символики в этой строфе присутствует лишь мотив отделения зерен от плевел: «Размолотит колос в дух и прах один цепной удар». Между тем, крестьянская работа (здесь – обмолот зерна) как метафора перехода от жизни к смерти равно принадлежит и евангельскому, и античному, и вообще – языческому, мифотворчеству.

Культурологический парадокс: Башлачев, описывая орфический сюжет похода за любовью в царство смерти, использует дионисийскую метафору, соединяя традиционно противоположные традиции осмысления искусства. Заметим попутно, что Орфей по мифологической традиции потерпел в Аиде поражение и, потеряв жену (любовь), стал женоненавистником, за что и был убит именно служительницами Диониса.

---

<sup>53</sup> Свиридов С.В. Мистическая песнь человека. Эсхатология Александра Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 1998. С. 99-100.

Далее, кажется, орфический миф становится вровень с христианским: «Тот, кто рубит сам дорогу, / Не кузнец, *не плотник ты*, / *Да все одно поэт...*», – и тут же завязывается трагедия Орфея: «Тот, кто любит да не к сроку». Потом смыслы снова раздваиваются: «Тот, кто исповедует, да сам того не ведает», – можно исповедывать христианскую веру, но можно и принимать исповедь, слушать, не видя говорящего-поющего, можно и исповедываться – искать прощения, не *ведая*, у кого. «Но я в ударе. Жмут ладони, / Все хлопочут бедные...» – в том самом «цепном ударе», потому и «ладони жмут», что «дух и прах» уже разделены, и ладоням, «...где ж им удержать зерно в горстях»; зерно духа не может удержаться ни одним из перечисленных Башлачевым способов: «На гитаре, на гармонии, [которую он поет, скорей, как «гармонии» – С.Ш.] / На полене сучьем, на своих костях». Зерно духа уже недосыгаемо ни для искусства и его гармонии, ни для смерти и ее костей. Но «полено сучье» может стать: «Злом да ласкою, да грехами / Растяни меня ты, растяни, как буйные меха». Мехами раздувают кузнечный горн, и мехи же могут быть разорваны, как был разорван женщинами, «злом да ласкою» Орфей. Но «прах» уже вернулся к природе, «к лешему»: «Пропадаю с потрохами, / А куда мне, к лешему, потроха». Духовное зерно не дается рукам, означая неудачу схождения и обещая возвращение, но не воскресение в памяти, в способности «*все* перекроить»: «Но завтра – утро. Все сначала. / Заплетать на тонких пальцах недотрогу-нить», – только одну нить, одной жизни, не обретшей любви.

Однако это же возвращение дает разрешение облегчить чужие страдания – так возвращается христианская тема, причудливо

явившись в орфической *неудаче* воскрешения: «Чтоб кому-то полегчало. / Да разреши, пожалуй, я сумел бы все на пальцах объяснить. / Тем, кто мукой – да не мукою, / Все приметы засыпает. Засыпает на ходу». Однако это утешение обращено только к тем, кто засыпает, спит мУкой, а не мукОй. Мука-мука – перемолотое зерно. Засыпать им приметы – сыпать чужое зерно. Но засыпать мУкой значит упасть и удобрить чужую пашню – подлинно христианское действие, означающее возрождение: «Ведь подать рукою – / И погладишь в небе свою заново рожденную звезду».

Так неудача воскресения оказывается новым рождением: собственно это и есть «путь зерна» (выражение В. Ходасевича), которое не воскресает, но заново рождается и *возносит* свой колос к небу: «Ту [звезду – С.Ш.], что рядом. Ту, что выше, / Чем на колокольне звонкий звон. / Да где он? Все темно». Звезда рождества выше «звонкого звона» колокольни, потерянного в темноте. Это связывается с «Посошком»: «Наша правда проста, но ей не хватит креста / <...> Ведь святых на Руси – только знай выноси». Возникает такая цепь: «зерно»-«звезда»-«правда» и, дальше, – небо: «Ясным взглядом / Ближе, ближе... / Глянь в окно – да вот оно рассыпано твое зерно». Полет, начинающийся в конце этого стихотворения, отличен от полета в предыдущей. Здесь это полет вверх, *вознесение*: «Выше окон, выше крыши. / Ну, чего ты ждешь? Иди смелей, лети еще, еще».

Именно этот круг естества, природы упоминается в первых строках песни «**Когда мы вместе**» [166-167]: «Добрый полем, синим лугом, / все опушкою да *кругом*...». Но, снова обращаясь к фонетике: путь по кругу – путь по краю, «...все опушкою-межою мимо ям да по

краям <...> Да что ты, князь? Да что ты брюхом ищешь грязь?» «Грязь» – в «ямах», по краю, по кругу которых ходит герой.

Путь по краю круга может быть и спиральным спуском, схождением опять-таки в Ад. Так развивается синтетический миф, обозначенный в предыдущей песне: между смертью и воскресением – схождение во Ад в поисках любви (Орфей) – спасения (Христос). Тут уже Ад явлен во всех своих атрибутах как место тьмы, блуда и мятежа (представление об Аде как месте наказания у Башлачева практически отсутствует): «Ряди в потемки белый свет, / Блудил в долгу да красил мятежом».

Примечательно, что схождение во Ад показано как творение его *в себе, для себя* ради некоей высшей цели, не дающей человеку пропасть в Аду: «...да перед носом ясный след. / И я не смог, / не смог ударить в грязь ножом». Но добровольность действия предопределена самой функцией поэта: «Да наши песни нам ли выбирать? / Сбылось насквозь. / Да как не ворожить?» «Сбылось насквозь», то есть целиком и от конца до конца, как *ось* круга, кол в центре на дне ямы, последняя глубина Ада.

Цитированное только что восклицание – спокойное (спокойствие шока) принятие неизбежного, но одновременно – радость обретения: «Когда мы вместе – нам не страшно умирать. / Когда мы врозь – мне страшно жить». «Целовало меня Лихо, только надвое разрезало язык <...> А приглядись – / да за Лихом – Лик, / за Лихом – Лик». Лихо, не одолевшее поэта, на самом деле только маска Лика, *про-видящего* и *пред-сказывающего*. Оно «...надвое разрезало язык», – раздвоилось на маску-Лихо и правду-Лик. Лихо – проявление любви («целовало»), той ее разновидности, что обрекает на Голгофу,

Господне благословение на крест. «Намотай на ус – на волос, / зазвени не бусы – в голос», – противопоставления «Лихо-Лик», «не в бусы – в голос» развиваются из диады «дух и прах». «Прах», однако, и сам раздваивается на «бусы», телесное естество («Нить – не жила, ни кишка...»), но вместе с тем прах – вместилище духа до поры обмолота (см. «Сядем рядом...»). «Дух и прах» – разрезанный язык Лиха, правда и маска. Но Лик – за Лихом, которое в Аду ближе, потому: «Все святые пущены с молотка». «Да не поднять крыла / Да коли песня зла. / Судя по всему, это все по мне, / Все по мне...», – это может быть понято и как нравственная сентенция, но, скорее, здесь слышится горечь осознания ловушки (той самой *ямы*), приготовленной специально «по нему».

Герой попадает в яму и – типичная ситуация русской былины (не случаен фольклорный колорит песни) – стреляет, выпускает (на свободу) стрелу: «Да мне мила стрела / Белая каленая в колчане. / Наряжу стрелу вороним пером / Да пока не грянул Гром – отпущу / Да стены выверну углом». Эпизод из былины «Илья Муромец и Калин-царь»<sup>54</sup>: плененный Илья посылает стрелу, которая разрушает, «выворачивает» шатер его спящего друга, призывая его таким образом на помощь, посылая ему *весть*.

Так и здесь: стрела выворачивает стены ямы-Ада, превращая его в гору. Пространственная трансформация дана в описании ощущения героя: «Провалиться мне на месте, если с места не сойти». Сначала это Лысая, бесовская гора: «Давай, я стану помелом! Садись, лети!» Так хождение по кругу, долго бывшее с-хождением в Ад, становится восхождением на бесовскую гору, но уже вос-хождением

---

<sup>54</sup> См.: Русская народная поэзия. Эпическая поэзия. – Л., 1984. С. 47-61.

*вверх*, вместе с обретенной любовью: «Да ты не бойся раскружить! / Не бойся обороты брать! Когда мы врозь – мне страшно жить. / Когда мы вместе – нам не страшно умирать» (отсылка к финальным сценам «Мастера и Маргариты»?); «Забудь, что будет», – забудь, что предрешиено. «И в ручей мой наудачу брось пятак»: «наудачу» – наугад, на счастье; «пятак» – на возвращение. Приметы еще / уже не «засыпают мукой». «Когда мы вместе – все наши вести в том, что есть», – время исчезает, остается одно настоящее, длящееся, видимо, по желанию: «Молю о том, что все в твоих ручьях / Пусть будет так! / <...> Пусть будет так, как я люблю». Но: «И в доброй вести не пристало врать. / Мой крест – знак действия, чтоб голову сложить / Зато, что рано умирать...» <христианское «смертью смерть поправ» – С.Ш.>. Добровольным действием путь по спирали замыкается, гора превращается в Голгофу, явленную в песне «**Вечный пост**» [60-61].

Императив, которым начинается этот текст, в отличие от скорбного в «Посошке» и нежного в песне «Сядем рядом. Ляжем ближе...», звучит уже не предвидением и решением, но требованием исполнения предсказанного; «посошок» становится «посохом»: «Засучи мне, Господи рукава, / Подари мне посох на верный путь». Мотив вдовства, возникший ранее тоже доходит до своего завершения: «Я пойду смотреть как твоя вдова / В кулаке скрутила сухую грудь». «Вдова» поэта-«Родина» становится Господней вдовой, так дополняется самоотождествление поэта с Христом.

Слова «...скрутила сухую грудь» соотносятся с завершением ранней песни Башлачева «Случай в Сибири»: «И у судьбы своей прошу хоть каплю молока». Молока в «сухой груди» судьбы уже не осталось, поэту же, сходящему в ад, осталась та самая, прозвучавшая

в «Посошке», «рюмка водки», горькая чаша. «В кулаке скрутила сухую грудь, / Уронила кружево до зари», – формулы «нить»-жизнь, воскресну-«все перекрою» заставляют понять эту строку как остановку процесса мироздания, плетения мирового «кружева». «Уронила кружева», – мир закончился, как песня, и был отпущен в падение: оскудение судьбы поэта, оскудение поэзии-творения мира оборачивается Апокалипсисом. «Отнесу ей постные сухари. / <...> черные сухари. / Раскрошу да брошу до самых звезд. / Гори-гори ясно! Гори...» Поэт возжигает звезды, но не «зерном», а «черными / черствыми сухарями», мертвым хлебом, засыпает не мукой, но мукой. «По Руси, по матушке – Вечный пост»; действие поэта – его пост, поставленная перед ним задача, его во-схождение в Ад, ради «заново родившейся звезды».

Пост именно – «Вечный»: миф Башлачева отрицает направление времени, поэтому события смерти-схождения-воскресения совершаются во всех временах и вне времени; в состоянии, в котором «времени нет и времени больше не будет», в этом миф Башлачева действительно эсхатологичен, хотя в целом толкует о процессе мира как замкнутом в круг, конец которого постоянен, как постоянно его начало.

«Вечный пост» может быть истолкован и как вечное «после». Именно поэтому: «Хлебом с болью встретят златые дни. / Завернут в три шкуры да все ребром», – радость встречи, толкуемой как обретение любви, приправлена болью. «Завернуть» – одновременно и «обрядить покойника» (в мешок, например), но и «спеленать младенца»: в смерти – «все ребром» («да стены выверну углом» –



«Когда мы вместе»), но созвучно строке и обряжение младенца в «три шкуры» да «в серебро».

Смерть и рождество соединены Башлачевым в одну языковую игру. Но слышимое здесь «серебро» отнюдь не подарок волхвов («Не собрать гостей на твои огни»), но знак благословения и сохранения («Храни нас, Господи! / Храни, покуда не грянет Гром!»), сохранения до поры, до Грома (ведь и выпустить стрелу, послать весть можно только «пока не грянул Гром» – см. «Когда мы вместе»).

«Завяжи мой влас песней на ветру», – крайне многозначная формула: «завяжи мой влас» – «свяжи мою нить в узелок» («Все от винта») – так высвечивается уже постулированная поэтом связь между «песней» и нитью жизни; еще смысл – «свяжи мою песню, чтобы не разметало ее ветром, как волосы» (ср. «Нить, как волос. / Жить, как колос» – «Сядем рядом. Ляжем ближе...»); еще смысл – «свяжи, обяжи мой голос песней, задачей поэта, дай голос». Из последнего значения вытекает следующая фраза: «Положи ей [песне – С.Ш.] властью на имена», – то есть дай власть над именами – сутью мира.

Этими двумя строками начинается «вторая часть» песни. Снова: «Я пойду смотреть, как твою сестру / Кроют сваты в темную, в три бревна». «Сестра», «матушка», «Родина» можно понять и как абстрактную «любовь», и как «вечно женственное», Женщину. Мотив обманутой вдовы расширяется до обозначения истязания *источника* жизни, оскудение ее *воды*. «Как венчают в сраме, приняв пинком», – венчают, уже приняв (роды), а потому действительно – в сраме; так жизнь оскверняется и превращается в свою противоположность, мир, «выворачивая углы», становится Адом. «Но сегодня вечером я тайком / Отнесу ей сердце, летящее с яблони», – яблоко, съеденное в начале

мира, утром, было яблоком познания-прозрения срама, причиной грехопадения. Яблоко, принесенное на закате жизни, подаренное умершей-оскверненной Женщине, – от Древа жизни<sup>55</sup>. «Пусть возьмет на зуб, да не в квас, а в кровь...», – в игре слов («не в глаз, а в бровь» – значимые компоненты заменены) и смыслов выражен один из главных парадоксов жизни праведного христианина – жизнь, рождение невозможны без скверны: «Коротки причастия на Руси. / Не суди ты нас! На Руси любовь / Испокон сродни всякой ереси».

Антиномии поэзии Башлачева замыкаются в круг, звуковой и смысловой: «На клинках клялись. Пели до петли. / Да с кем ни куролесь, где ни колеси, / А живи, как есть – в три погибели». Мир – круг – колесо, вращающееся вокруг поэта, который на «вечном посту» вечно есть – «в три погибели», *внутри* круга, в яме, в Аду. Что есть Ад? «Как в глухом лесу плачет черный дрозд», – дрозд-пересмешник *плачет в глухом лесу*; Ад – состояние, в котором безответно плачет смеющийся; Ад – страдание поэта; Ад – внутри круга, души и т.д. «Русую косу правит Вечный пост. / Храни нас, Господи, покуда не грянет Гром». «Я» и «мы» здесь взаимоперетекающие понятия: поэт, «Я», прозревая Ад мира, где живем «мы» страдает *своим* страданием *за нас*; такова основа *хриstopодобия* поэта-лирического героя у Башлачева, его *подражания Христу*. Ад – внутри поэта, но не для всех: «Пусть пребудет всякому по нутру [то есть по внутреннему ощущению бытия, в широком смысле, по вере – С.Ш.] / Да воздастся каждому по стыду», – стыд, неудовлетворенность миром, отчасти и поэзия

---

<sup>55</sup> Ранее мы толковали этот символ как яблоко познания...

открывает миру его стыд, стыд сродни состраданию, мера боли за мир равна мере воздаяния (и то и другое может быть отрицательным).

Вместе с тем, эти строки – формула *невозможного* суда. «Но не слепишь крест, если клином клин», – «слепить крест» значит указать направления и основание, в данном случае этические, в топосе башлачевского, выворачивающегося от воронки до горы и обратно, мира это невозможно. «Если мечь как место на звон мечом», – загадочная игра словами пока вызывает, к сожалению, только ассоциативные, внелогические смыслы: мечь-воздаяние требует насилия, повторения зла (ассоциации к слову «меч»), а потому бесполезна («пустой звон»). «Если все вершины на свой аршин», – взойдя на гору (что равно здесь спуску в яму), герой не приобретает позволения и способности судить («не суди ты нас» по себе, «на свой аршин»). «Если в том, что есть, видишь, что почем», – «что есть», «как есть» обозначено в песне выражением «в три погибели».

Мир поэта, мир в поэте скручен на дне ямы, в круге; судить – мерить на свой аршин – видеть, что почем, в таком состоянии невозможно: так Башлачев утверждает абсурд мира. Вообще, для Башлачева «видеть» означает сострадать (см. начало песни и ее «второй куплет»), а потому «видеть, что почем», невозможно; анализ противоположен состраданию.

«Но серпы в ребре да серебро в ведре / Я узрел не зря. Я – боль яблока». «Серпы», узренные «не зря» (не видя), то есть предвиденные, означают смерть поэта-колоса-песни-нити. «В ребре» (шкуры «все ребром») – смерть, пред-видена, пред-сказана еще при рождении, «в серебре». «Серебро в ведре» – или луна, или звезда, в любом случае «пустое ведро» солнца наполнено водой, отражающей-

поющей-плещущей луну. И «серебро» рождества, и последующие смертные «серпы в ребре» – «не зря», не напрасно: поэт «боль яблока», его соль («хлебом с болью»), суть, без которой само яблоко мертво. Яблоко жизни дарится умирающему миру, так совершается жертвенная смерть поэта: «Господи, смотри! Видишь, на заре / *Дочь твоя* [то есть *чистая дева* – С.Ш.] *ведет к роднику* [видимо, пока еще пустому – С.Ш.] *быка* [бык – жертвенное животное; пока его ведут к роднику, чтобы по языческой традиции умертвить и напоить «сухую грудь» земли, пока яблоко еще *летит* к земле, родник сух – С.Ш.]». «Молнию замолви, благослови!», – «благослови жертву молнией», начни Грозу, дай воду-жизнь. «Кто бы нас не пас, Худом ли Добром, / Вечный пост, умойся в моей любви», – Худо-Добро, Лихо-Лик связаны меж собой отношениями формы и содержания. Про- и пред-видение пасет и Худом, и Добром, и приводит поэта одной дорогой к одной цели (задаче – добровольному посту): «умыть» мир своей кровью и оживить его своей смертью. Смерть поэта равна Грозе, оживляющей катастрофе: «Небо с общину. / Все небо с общину. [Фраза ассоциируется с традиционными описаниями поведения природы при распятии Христа – С.Ш.] / Мы празднуем первый Гром!»

Первая строка песни «**Все будет хорошо**» [193] после «Вечного поста» ассоциируется прежде всего с поминками: «Как из золота ведра каждый брал своим ковшом...» Но далее: «Все будет хорошо, / Ты только не пролей». Время в мифе Башлачева неподвижно (или же замкнуто в круг, по которому можно двигаться в обоих направлениях); тризна по умершему равна застолью, предшествующему смерти. «Все будет хорошо» обозначает собой

важный поворот мифологического сюжета – Тайную вечерю, иначе говоря, речь поэта в мир, утешение, исходящее от безутешного, «плач в глухом лесу»: «Страшно, страшно, / Да ты гляди смелей, / Гляди да веселей». Но и наставление: «Как из золота зерна каждый брал на каравай. Все будет хорошо. <...> Ты только не зевай, бери да раздавай», – дар поэзии не может остаться в одних руках. Истина, подаренная миру героем мифа, расходится, порождая новых дарителей (можно и так представить воскресение мира). «Но что-то *белый снег в крови*, / Да что-то *ветер за спиной...*», – ключевые фразы для этой и двух последующих песен обозначают собственно действие, уже стоящее за спиной («ветер») и предначертание о нем («снег в крови»). Слова же – «Все сестрам – по любви... / Ты только будь со мной / Да только ты живи» – содержат в себе обещание любви и жизни (христианская аллюзия) и просьбу «будь со мной» в походе в смерть (обратный вариант орфического мифа: герой сам ведет свою любовь в царство смерти). «Только не бывать пугу / Ой да месту святому: / Всем братьям – по кресту виноватому», – место поэта постоянно занято, каждый участник этого братства берет крест своей, особой (и в то же время – общей) цели-вины.

Вместе с тем, в этой фразе видится и отголосок романа «Братья Карамазовы», в котором действия и искушения Христа поделены между братьями. «Только, только подмоги не проси, / Прими и донеси», – евангельский эпизод с Агасфером, отказавшим Христу в подмоге и отдыхе, трансформируется в символ взаимоотношений поэта, спасающего мир, и мира, отвергающего поэта. «И поутру сплет трубач / Песенку твоей души», – в утро воскресения и рождается главная песня-действие. Кончается текст неясным предсказанием

(«Все будет хорошо – / Только ты не плачь. Скоро, скоро...»), смысл которого раздваивается на смерть («Вечный пост») и рождество-возрождение («Имя Имен»).

«Вечный пост» представляет в «сюжете» башлачевского мифа распятие, смерть героя, «Все будет хорошо» – Тайная вечеря, «Имя Имен» [56-57] же обозначает еще одну стадию бытия поэта: «Имя Имен / в первом вопле признаешь ли ты, повитуха?». – Рождество. «Повитуха», – «вита» – жизнь: признает ли жизнь Имя Имен, свое имя, в первом вопле поэта? «Имя Имен.../ Так чего ж мы, смешав языки [разобщившись, разбив общину – С.Ш.\*] мутим воду [оскверняем жизнь-Женщину – С.Ш.] в речах?» – это развитие сентенции «да не поднять крыла, да коли песня зла». «Врем испокон – / вроде за мелким ершом отродясь не ловилось не брюха, ни духа», – «злая песня», как «мелкий ерш», недостойна ни «духа» жизни, ни даже ее телесности-«праха»-«брюха». «Век да не вечер, / хотя Лихом в омут глядит битый век на мечях», – «битый» XX век еще не закатился, но уже «глядит в омут», на дно, в смерть. «Вроде ни зги... Да только с легкой дуги в небе синем / опять, и опять, и опять запеваешь звезда», – звезда-поэзия постоянно рождается-«запеваешь» заново, во тьме, «серебром в ведре» («Вечный пост»), в «омуте». «Бой с головой затевает еще один витязь, / в упор не признавший своей головы», – каждый витязь-поэт-Спаситель в сомнении отрицает свою задачу, не признавая ее; но: «Выше шага! Велика ты Россия, да наступать некуда», – Россия в грязи, оскверненная Женственность

---

\* В.А. Гавриков в этой цитате совершенно справедливо видит аллюзию на «вавилонское смешение языков». Следует также отметить, что в осмыслении Башлачева этот «вавилонский подтекст» приобретает еще и интимно-лирическое осмысление как один из атрибутов *личного* поэтического ада.

требуют от поэта направить «выше шага!», зовут в полет (см. первые две песни альбома). «Имя Имен ищут сбитые с толку волхвы», – в прямом заимствовании элемента евангельского сюжета содержится смысл, обратный евангельскому: искать Имя Имен вовне бесполезно («сбитые с толку»), миф Башлачева свершается внутри. «Шаг из межи...», – высокий шаг с краю в пропасть (см. рассуждение о песне «Когда мы вместе»). «Вкривь да врозь обретается верная стежка-дорожка», – дорога к жизни ведет через смерть и Ад, любовь обретается «врозь», в разлуке. «Сено в стогу. / Вольный ветер на красных углях ворожит Рождество», – ветер, завязывающий «влас песней», сжигает «сено»-«соломенную веру», знаменуя новое Рождество: «Кровь на снегу – / земляника в январском лукошке». Поэт собственной кровью соединяет несоединимое, прорастая для мира «земляничкой» на снегу. «Сам Господь верит только в него», – Бог есть только в человеке, в жертвенном самоотождествлении поэта с Христом.

«А на печи разгулялся пожар-самовар да заварена каша. / Луч – не лучина на белый пуховый платок. Небо в поклон / До земли обратим тебе, юная девица Маша!» – описание благовещения через предметный ряд с одним смысловым ключом («Луч – не лучина...»); приготовляющийся чай («пожар-самовар»), неготовая еще каша – приготовление к Рождеству. Рождение поэта – задача Женщины, соучастницы его действия: «Перекрести нас из проруби да в кипяток [то есть в воде да огне, это два способа крещения – водой у Иоанна Предтечи, и огнем духа у Христа – С.Ш.]». «Имя Имен / не кроить пополам, не тащить по котлам, / не стемнить по углам. / <...> не урвешь, не заманишь, не съешь, не ухватишь в охапку», – Имя Имен,

зерно истины, не подвластно соблазнам и не дается в руки, его нужно сказать, *прожить* внутри, иначе: «Да не отмоешься, если все кровь да как с гуся беда [то есть снаружи, непрожито – С.Ш.] / и разбито корыто», – «корыто»-«ведро с серебром»-дар мира поэту, который нужно отдать болью, уничтожить-разбить его значит спеть «злую песню». И тогда: «Вместо икон / станут Страшным судом – по себе – нас судить зеркала», – судить, являя грязь, от которой «не отмоешься». «Имя Имен / вырвет с корнем все то, что до срока зарыто», – в контексте евангельских притч о зарытом таланте и зернах упавших на разную почву смысл строки – предупреждение сомнения. Вообще целостный смысл «Имени Имен» – *пред-сказание* и *пред-назначение*. «В сито времен / бросит боль да былинку, чтоб истиной к сроку вошла», – брошенная в сито времен «боль» поэта и выращенная им «правда»-«былинка» взойдут зерном Истины, «заново рожденной звездой», деревом: «Ива да клен. / Ох, гляди красно солнышко врежет по почкам!» – именно врежет, задача почки и сила поэтического голоса определяется болью «цепного удара» (см. рассуждение о тексте «Сядем рядом. Ляжем ближе...»). «Имя Имен / возмет да продрает с песочком / Разом пойдем / Как болела живая душа», – песок ассоциативно связывается с пустыней, безводьем, смертью; Имя Имен очистит смертью, болью «живой души», явленной в мир для оживления-понимания. В этом предсказание задачи поэта – очищения и воскрешения мира собственной болью: мир песком очищается, но поэт в песке умирает.

«Имя Имен. / Эх, налететь бы слепыми грачами на теплую пашню. / Потекло по усам. Шире рот! Да вдруг не хватит на бедный мой век», – «слепой грач» сродни плачущему дрозду в предыдущей



песне, это символ отказа от атрибутов собственного бытия, растворения в «теплой пашне». Поэтому влага, что пьется в следующей строке, – это чаша страдания, выпиваемая поэтом до дна, чтобы хватило «на бедный мой век», на спасение этого века.

Но одновременно это и описание спасения мира – дождя после «первого Грома». «Имя Имен прозвенит золотыми ключами <...> шабаш всей гурьбою на башню!» – ключи предназначены для поэтов, для всходящих на башню. «Пала роса. / Пала роса. / Да сходил бы ты по воду [вода-жизнь-любовь – С.Ш.], мил человек!» – ключевое место песни: поэту явлена задача; Имя Имен оказывается действием и сутью человека, его крестом.

Песня **«На жизнь поэтов»** [149-150] объединяет смыслы предыдущих, но сводя их, скорее, к телесной жизни поэта, не прозревая, а разглядывая его крест. Наряду со сквозными для всего цикла глубочайшими символами возникают вещественно-конкретные образы; речь в песне идет не о бытии, но о бытовании поэзии, хотя и на высоком уровне художественного обобщения.

Бытование подчинено бытию, жизнь поэтов замкнута в круг: «...свой вечный допрос они снова выводят к кольцу»; «Короткую жизнь семь кругов беспокойного лада / Поэты идут. И уходят от нас на восьмой». Добровольное принятие на себя общего страдания, вечно повторяющееся возрождение мира собственной смертью, действие поэта на бытовом уровне парадоксально выглядит как подчинение ходу событий: «Несчастливая жизнь! Она до смерти любит поэта. / И за семерых отмеряет. И режет. Эх, раз, еще раз». Самоотожествление же поэта с Богом в жизни выглядит как самоубийство, являясь на деле жертвенной смертью Бога: «Ведь

Бог... Он врет, разбивая свои зеркала. / И вновь семь кругов беспокойного, звонкого лада / Глядят Ему [то есть Богу – С.Ш.] в рот, разбегаюсь калибром ствола». «Не верьте концу. Но не ждите иного расклада», – в этой фразе за бытовой неизбежностью (и окончательностью) конца проглядывает («за Лихом – Лик»), просвечивает грядущее воскресение, отрицающее смерть.

Самое же главное, что в бытовой, «действительной» жизни не существует оправдания поэзии (Бог не дает объяснений, «он не врет», не «мутит воду в речах»). Поэзия в миру, в жизни не завершена: «Поэты в миру после строк ставят знак кровотечения...», – единственно возможное объяснение таково: «Не жалко распять для того, чтоб вернуться к Пилату» (то есть к вопросу «что есть истина?»). Поэзия только ставит вопрос, разрешением которого может быть только *действие*, подчиняющее себе уже не только текст, но и жизнь поэта; это – духовное действие, недаром песни Башлачева для человека, не воспринимающего бытовых реалий русской жизни (для западного человека, например), будут только «религиозной музыкой»<sup>56</sup>.

Песня «**Как ветра осенние...**» [164] – завершение цикла, лирическое выражение его мифа, *интимное* повествование о нем. «Как ветра осенние подметали плаху, / Солнце шло сторонкою, да время стороной...» – ветер (см. рассуждение о «Вечном посте» и «Имени Имен») подметает, готовит плаху. Солнце идет «сторонкою» осенью, осень – время умирания, остановившееся время – герой уже попал в пространство мифа. Грядущая зима, толкуемая как смерть, – языческая метафора, в этих строках склоняющая миф поэтического цикла к его

---

<sup>56</sup> «Я давал послушать его песни западным профессионалам, и все воспринимали его песни как религиозную музыку», – Вячеслав Егоров.

орфическому варианту. «И хотел я жить. И умирал да сослепу, со страху / Потому, что я не знал, что ты со мной», – здесь речь идет, видимо, еще не о жертвенной смерти, а только о временном выпадении поэта из бытия, из пространства мифа, в быт, о сомнении и страхе. Вместе с тем, «ты» может быть понято двояко: как незнание Бога и как потеря любви, «милой»; если первое порождает сомнение, то второе влечет к поиску, закономерно приводящему Орфея в царство смерти. Уже: «...ветра осенние заметали небо», – скрывали небо, начиналась тьма («Вроде ни зги...» – «Имя Имен»), но лирический герой еще не «принял обет сделать выбор, ломая печать» («На жизнь поэтов»): «Я не знал, как жить. Ведь я еще не выпек хлеба, / А на губах не сохла капля молока». Описано состояние *перед* озарением, в котором поэту откроется, что хлеб можно выпечь только из собственного тела, а «капля молока» иссохнет и потребует замены – крови.

Собственно откровение начинается в третьей строфе. «Как ветра осенние да подули ближе, / Закружили голову. И ну давай кружить», – начинается путь по кругам, все ближе к центру-оси-кресту мифа; ветер тут функционально равен целующему поэта Лиху, маске-форме судьбы, скрывающей свое содержание. Поэт же принимает свою задачу: «...я сумел бы выжить, / Если б не было такой простой работы жить», – работа-действие жизни поэта состоит в умении, умерев, оживить собой мир, что и совершается в четвертой строфе. В ее первых строках метафора «пути зерна» разворачивается в четкую формулу: «Как ветра осенние жали – не жалели рожь. / Ведь тебя посеяли, чтобы ты пригодился...» – поэт не властен над своей жизнью, это конец сомнения и решения принять на себя свою задачу:

«Ведь совсем неважно, от чего помрешь, / Ведь куда важнее – для чего родился».

Метафора «пути зерна» завершается в первой строке последней строки: «Как ветра осенние уносят мое семя [правду, посеянную поэтом, «к сроку» всходящую Истиной – С.Ш.]...» Но вместе с правдой поэта уносится и его награда – прочь, дальше в мир, только вместе с которым возможно воскресение: «...Листья воскресения, да с весточки [Башлачев обыгрывает созвучие веточки-весточки – С.Ш.] весны». Весна еще только «весточка», «путь зерна» еще не замкнут, лирическое переживание еще не есть реальное действие, уже совершившееся в поэтическом пространстве цикла «Вечный пост», в бытовом же пространстве тогда еще ожидавшее Башлачева. «Плаха» в начале текста четко ассоциируется с последним желанием: «Я хочу дожить, хочу увидеть время, / Когда эти песни станут не нужны», – то есть «хочу» воскресения, воочию увидеть результат действия. Воскресение же в *мифе* совершившееся в превращении зерна в колос, для *жизни* поэта явилось, скорее, «цепным ударом», оставив «дух» жить и действовать в мире, а «прах» вернув в «теплую пашню».

Поэтический миф цикла «Вечный пост», возможно, уникален по глубине синтеза, способу трансформации традиционных элементов и особенно по форме выражения. Суть его, на наш взгляд, сводится к следующему: поэзия отождествляется с христианским деянием / специфически человеческим действием, которое, включаясь в круговой ритм природы, уничтожает профанное время истории и бытовой жизни. Жизнь же посредством поэтического действия неслиянно и нераздельно связана со смертью, образуя одну из характерных башлачевских мифолого-символических антиномий:

«дух и прах», Лихо – Лик, свет – тьма, в которых переход от одного к другому подразумевается, но никогда не происходит, оставляя человека (всегда присутствующего в этих оппозициях) на вечно движущейся грани: «То место, по которому ты идешь, всегда тьма. Свет всегда впереди. <...> Если ты шагнул, ты шагнул во тьму, но одновременно ты ее и одолел»<sup>57</sup>.

В поисках «Имени Имен», адекватного выражения творимого мифа, Башлачев, может быть, довел до предела способность русского языка к звуковой игре, его тексты обладают сложным и очень упорядоченным фонетическим рисунком, который еще ждет своего истолкования. Пока же можно сказать, что каждый звук для Башлачева имеет свою смысловую и эмоциональную окраску; зачастую в его песнях звук предрекает поворот сюжета, мысли, чувства, выраженный в словах. Мироощущению поэта присущ особого рода *интимный, подлинно лирический* космизм, острая взаимообусловленность бытия (не быта!) сознания и мироздания, мироздания – дела поэта.

Александр Башлачев, остро чувствуя «нерв эпохи», многое от нее воспринял; нельзя назвать его поэтом-постмодернистом, но он – поэт постмодернизма, понимаемого им самим в эсхатологически-интимном смысле. Отсюда в ткань его текстов вошла изощренная цитата: не соглашаясь с С.В. Свиридовым<sup>58</sup>, скажем что в *зрелых* песнях башлачевское цитирование не только эзотерично, но вообще превращено Башлачевым в своеобразную тайнопись, скрывающую его понимание истории культуры, «духа».

---

<sup>57</sup> Слова самого поэта: Юхананов Б. Интервью с Александром Башлачёвым // КонтрКультУра. – М., 1991. № 3. С. 39.

<sup>58</sup> «Недаром Башлачеву чуждо скрытое, эзотерическое цитирование, излюбленное Гребенщиковым» (Свиридов С.В. Поэзия А.Башлачева: 1983-1984. С. 167).

В целом же смысл текста Башлачева складывается из многих его подсистем, каждая из которых, возможно, обладает собственным смыслом и «сюжетом»-узором: фонетической системы, системы цитирования, в том числе и автоцитирования, собственно содержательно-семантической системы (анализ которой, как здесь показано на некоторых примерах, отнюдь не всегда может привести к адекватному истолкованию), ассоциативной системы (самой подвижной из всех) и т.д.

В этой статье речь, за немногими исключениями, идет, конечно, прежде всего о смысле текста, воплощенном в смысле слов, о его семантике. Однако это наверняка не исчерпывает полного смысла (возможно, неисчерпаемого), в частности, как мы уверены, существуют целые пласты поэтического смысла, попросту не существующие в тексте на уровне лексической семантики, в семантической системе текста<sup>59</sup>.

*Основной миф Башлачева, безусловно, требует дальнейшей «дешифровки», но в то же время, как нам кажется, относительную определенность обретает пространство этой дешифровки. По нашему мнению, сюжет этого мифа в своей основе – христианский (хотя в плане соотношения личного и мифологического сюжета отчетливо просматриваются литературные вариации языческого – орфического, прежде всего, – сюжета). Это – сюжет воскресения (или обретения) Слова в смерти поэта, в целом укладывающийся в евангельскую символику зерна и синтезирующий ее с традицион-*

---

<sup>59</sup> В этом смысле можно только поприветствовать труды, подобные последней монографии В.А. Гаврикова.

*христианским представлениями о посмертной судьбе души (прозрение, покаяние, мытарства и зрелище ада).*

*Следует отметить также своеобразную двойственность финала башлачевской вариации мифа: собственно воскресение совершается на мистическом, потаенном уровне сюжета, там, где голос поэта становится **соборным** («Небо с общину»), на уровне индивидуальной судьбы приметами финала становятся «плаха» и «прах». Путь толкования Башлачев превращает в путь самоопределения слушателя/читателя.*

## **О «филологичности» поэзии А.Н. Башлачева. Вместо заключения**

В первой главке предлагаемой работы в числе прочего было сказано о том, что исследование текста, еще не полностью освоенного культурой, способно дать нам некие знания не только о самом тексте, но и о механизмах, структуре и, в том числе, о методологических «слабых местах» его восприятия и осмысления. Что с этой точки зрения может дать нам Башлачев?

При первом же подходе к этому вопросу можно выделить две главные тенденции: попытки в той или иной степени уточнить объект исследования и стремление дешифровать башлачевскую «тайнопись».

Первое в современном башлачевоведении и – шире – во всей отечественной и зарубежной «рокологии» выглядит как постоянно подчеркивание важности музыкальной и артистической составляющей эстетического объекта. Задача постижения текста начинает требовать не только литературоведческого, но и искусствоведческого комментария<sup>60</sup>, появляется понятие «синтетический текст», требующий, как предполагается, особого синтетического прочтения.

Значительная правота такого подхода не вызывает сомнений, зачастую она подчеркивается эстетической практикой и даже прямыми высказываниями рок-поэтов. Скажем, Борис Гребенщиков демонстративно отказывается от «звания» поэта, а художественная практика группы «Аукцион» действительно провоцирует

---

<sup>60</sup> Не случайно, значительная часть диссертационных исследований последних лет написана и защищена не по филологическим, а по искусствоведческим либо культурологическим дисциплинам.



размышления о ней, скорее, в театроведческом, чем в литературоведческом дискурсе. Но в то же время текст Гребенщикова, взятый вне поэтической традиции (причем, в первую очередь, русской, несмотря на его «восточные» ориентации), слишком многое потеряет.

К примеру, переживания лирического героя песни «Терапевт» из альбома «Беспечный русский бродяга» во многом непонятны, если не прочесть ее текст именно как поэтический и не увидать блоковской аллюзии, обозначающей ключевую, по сути, ситуацию, в которой существует этот герой, в строчках: «На углу у аптеки горят фонари, / И ты едешь»<sup>61</sup>.

С другой стороны, в собственно песенном звучании сильно выделен финал высказывания, что заставляет «додумывать» его смысл, который может быть прочитан как противопоставление («едешь», несмотря на погруженность в блоковское ощущение мира, «едешь» прочь от этой ситуации), указание на причину (и потому «ты едешь») или простое сосуществование героя с этой ситуацией («едешь» мимо «аптеки»). В любом случае в звучащем тексте актуализируются, обнажаются подтекстуальные возможности развития смысла.

В применении к поэзии Башлачева эти методологические нюансы еще более очевидны и обострены. Вне литературной традиции представить его поэзию невозможно, но и вне конкретного исполнения анализировать его должным образом нельзя. Тем более, что для большинства песен у него не существует канонического, «альбомного» исполнения, не у всех есть автографы, и опираться при их анализе и издании приходится на более или менее отличающиеся

---

<sup>61</sup> Гребенщиков Б.Б. Книга песен БГ. – М., 2006. С. 465.

друг от друга концертные варианты. Спор о вариантообразовании в русском роке<sup>62</sup> актуален не только для текстологии. Варьирование текста очень часто приводит к появлению дополнительных, иногда противоположных предыдущему прочтению смыслов<sup>63</sup>. Не менее важен и артистический компонент его песен (хотя тут встает вопрос об особой природе его артистизма).

Итак, бытование текста в конкретной (а не взятой в теоретическом обобщении) ситуации исполнения/восприятия выходит на первый план, когда мы занимаемся анализом такой поэзии. Но не является ли этот компонент ключевым для поэзии вообще? Может быть, рок-поэзия просто обнажает некоторые существенные черты поэзии вообще, актуализирует не замечаемые в автоматизме аналитической мысли аспекты поэтического текста?

Возьмем к примеру одну скрытую цитату в песне «Как ветра осенние...», вроде бы пока не замеченную башлачевоведением. Речь идет о следующем отрывке:

Как ветра осенние уносят мое семя  
Листья воскресения да с весточки — весны  
Я хочу дожить, хочу увидеть время  
Когда эти песни станут не нужны [164]

---

<sup>62</sup> См.: Доманский Ю.В. Вариантообразование в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. – Тверь, 2003. С. 101. Противоположная точка зрения: Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. – Тверь, 2007. См. также впечатляющее обобщение проблемы в монографии В.А. Гаврикова: Русская песенная поэзия XX века как текст. – Брянск, 2011. С. 191-234.

<sup>63</sup> С этой точки зрения для нашего подхода более продуктивна позиция Ю.В. Доманского, в рамках которой вариантообразование понимается как варьирование авторской позиции и допускается относительное семантическое равноправие вариантов.

...адресующем читателя к стихотворению О.Э. Мандельштама «Феодосия»:

На все лады, оплаканное всеми,  
С утра до ночи «яблочко» поется.  
Уносит ветер золотое семя, —  
Оно пропало — больше не вернется<sup>64</sup>.

«Генеральная» линия сопоставительного анализа здесь, в общем, ясна. Во-первых, мы увидим, что в текстах перекликаются не только «семя» и «ветер», но и «яблочко», у Башлачева превращающееся в рамках альбома «Вечный пост» в «боль яблока». Расширив контекст, мы наверное найдем дополнительные доказательства и без того, на наш взгляд, очевидной генетической связи двух текстов.

Далее это нужно будет каким-то образом *прочесть*. Здесь в глаза бросится, что у Башлачеве образ ветра, уносящего семя, становится не просто символическим, он подчиняет себе поэтологию Башлачева, по сути, «врастает» в его поэтический миф, наконец, прямо соотносится с евангельской притчей о зерне, тем самым, соединяя поэта конца XX века с утраченной христианской традиции.

Напротив, смысловой лаконизм мандельштамовского образа в таком контексте может предстать как проявление ограниченности поэтического мифа исключительно предметным, образно-материальным взглядом автора. Длительная христианская память образа семени вроде бы и не нужна Мандельштаму (зато в финале появляются «Смирна и Багдад»).

---

<sup>64</sup> Мандельштам О.Э. Собр. соч. В 4 тт. Т. 1. – М., 1993. С. 141.

В итоге нам придется констатировать полемику и даже прямой конфликт Башлачева с его «онтологическим» словом и Мандельштама с его предметно-осязаемой, подчеркнуто здешней поэтикой. С историко-литературной точки зрения этот вывод будет, видимо, верен: акмеизм в любом виде (даже в мандельштамовском) слабо совмещается с поэтикой Башлачева.

Переходя на уровень бытования поэтического текста, мы будем вынуждены обратиться к историческому контексту и обнаружим здесь некоторое сходство: оба стихотворения написаны в ситуации распада устоявшегося социо-культурного порядка, оба демонстративно почти лишены «примет времени» и обращены в сторону, обратную «текущему». Но есть и разница: тон Мандельштама подчеркнуто спокоен, несколько меланхоличен. Пафос башлачевского текста ориентирует читателя на противоположные эмоции. Как объяснить это противоречие?

Во-первых, лирические герои в этих стихотворениях находятся в совершенно разных позициях: Мандельштам прежде всего и только «наблюдает», Башлачев сливается с изображаемым, «семя» у него – «мое».

Во-вторых, Мандельштаму нет нужды утверждать себя в традиции, прорываться в нее, он уже внутри русской поэзии, а его «Феодосия» – в ее «крымском тексте». Он органичен внутри своего же поэтического мира, ему нет нужды этот мир осваивать. Лишена внутренней проблемности и социокультурная функция его текста: он вполне адекватно требует прочтения в рамках «книжной» поэзии, рассчитанной прежде всего на индивидуальное чтение. Башлачев в этом аспекте подчеркнуто маргинален: классическое по форме

стихотворение поется; песня самим автором относится к року, в действительности не имея к нему – как к музыкальной форме – почти никакого отношения; наконец, вместо традиционной (к концу XX века уже вполне мифологической) фигуры поэта-мастера перед нами предстает человек, поведенческий код которого, на наш взгляд, ближайšie аналогии находит не в практиках XX века, а в древнерусском юродстве. Вместо логоцентричного описания окружающего поэта космоса нам дается Слово, трагически прорывающееся к утраченному порядку бытия.

Цитата в этом отрывке играет особую роль. Это не маркер полемики с предшественником, а попытка опереться на остатки разрушенной традиции. Размывание ее исконного смысла в башлачевской «темной» метафорике – проявление зыбкости такой опоры. «Традиционность» Башлачева, так же, как и «филологичность» его поэзии проблематичны.

Традиция не дает ему необходимой бытийной опоры, а его бесспорное филологическое чутье делает невозможным непосредственное, неигровое (это слово здесь нужно понять правильно – «игра» у Башлачева может иметь самое серьезное, экзистенциальное, предельное наполнение) отношение к слову. Его личный творческий (антропологический?) поиск шел, видимо, сразу в нескольких направлениях: поиск «самовитого», безусловного слова, поиск образца жизнестроительства и поиск адекватной формы для реализации индивидуального мифа. Был ли найден искомый синтез?

В умозрении поэта, по всей видимости, да. Некоторые мемуары, относящиеся уже к финалу его жизни, звучат в этом смысле весьма показательно: «Когда-то в невнятное время и в невнятном месте мы с

Сашей разговаривали, и я теперь не помню, разговаривали ли мы, или это я сочиняю прошлый разговор. Саша говорил, что хотел бы написать роман о человеке, который от начала до конца поставил свою жизнь как спектакль. Этот великий актёр, чтобы доказать окончательную подлинность своих убеждений, погибает по собственной воле. За то, чтобы ему поверили, он назначает цену собственной жизни. И ещё что-то вспоминаю, почти не слыша его голоса: «Перед смертью не лгут, и вся жизнь станет правдой, если сознательно прошла перед смертью...»» (воспоминания А.Измайлова)<sup>65</sup>. Интересно, что это воспоминание дается уже в «полулитературном» виде: Башлачев провоцирует прочтение своей жизни исключительно в поэтическом пространстве, в его собственной поэтике.

Другое воспоминание проливает свет на содержательную специфику позднего мифотворческого процесса Башлачева: «Он достал листок бумаги и написал слово «Христос» и потом начал писать производные от него, как в известной игре. «Сто», «столица», «и-сто-рия», «сто-л», «хре-сто-матия»... Он продолжал этот ряд слов. А потом поведал, что многие слова – это производные от «ста» как частицы слова «Христос». И поскольку во всех нас живет Бог, только в той или иной степени, мы все имеем дело с его творениями, когда в их названии присутствует морфема «сто»<sup>66</sup>.

Это свидетельство ценно не только для утверждения связи поэта с христианской основой русской культуры, но и для понимания религиозно-мифологических основ специфики его поэтического

---

<sup>65</sup> Цит. по: <http://prochtenie.ru/index.php/docs/4637>

<sup>66</sup> Дуняшин А. Загадки Саши Башлачёва // Рок-хроника. Приложение к газете «На смену». – Свердловск, 1991. №2(5). С. 2.

языка. Вера Башлачева требовала нового слова<sup>67</sup>, искомое поэтом. Эти поиски, видимо, - основа его лирического сюжета

Был ли этот сюжет завершен? Этот вопрос все-таки дискуссионен. Анализ текстов, как нам представляется, вскрывает двойственность финала основного мифа Башлачева. Стремление «дешифровать» его поэзию в рамках непротиворечивого мифопоэтического единства, на наш взгляд, – естественная реакция читателя на подобную, всегда порождающую острую душевную боль незавершенность.

---

<sup>67</sup> В этом смысле великолепно точное определение найдено С.В.Свиридовым – «филологическая вера» Башлачева.

Научная монография

**С.С. Шаулов**

**Поэзия А.Н. Башлачева:  
в поисках «основного мифа»**

Авторская редакция

Технический редактор И.В. Пономарев

Лиц. на издат. деят. Б848421 от 03.11.2000 г. Подписано в печать 02.11.2011.

Формат 60X84/16. Компьютерный набор. Гарнитура Times New Roman.

Отпечатано на ризографе. Усл. печ. л. – 5,0. Уч.-изд. л. – 4,8.

Тираж 100 экз. Заказ № 749

ИПК БГПУ 450000, г.Уфа, ул. Октябрьской революции, За