

Д.И. Иванов

А. БАШЛАЧЁВ «ГРИБОЕДОВСКИЙ ВАЛЬС»
(ОПЫТ АНАЛИЗА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА)

Название произведения — это, безусловно, квинтэссенция авторской концепции, И в данном случае оно (название) является не просто зеркалом авторского замысла, оно чётко указывает на особенности стиля, по законам которого строится весь текст.

Уже в названии перед нами воплощается специфика башлачёвского слова. Слово в структуре текста поэта — слово-шифр, слово-намёк, и чтобы понять сущность его, необходимо погрузиться в поле угадывания, расшифровки, разложения целого на семантические составляющие.

«Грибоедовский вальс» в целом является своеобразной формулой, сконструированной с помощью соединения штампов, стереотипов, укоренённых в сознании человека временем и историей. И, соответственно, начинается движение контекстуальных полей,⁸ частности, литературы и истории XIX века.

При восприятии первой части названия «Грибоедовский...» начинает воплощаться ассоциативное и интерпретационное поля. Таким образом, из глубин читательского восприятия текста выплывает тень героя комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» Чацкого. Произошла своеобразная, активизация скрытого контекстуального потенциала первой части названия, реализовался литературный контекст XIX века. И воплотился образ Чацкого, существующий в сознании автора и в сознании читателя в виде стереотипной формулы, а именно, как герой, являющийся носителем романтического, трагического сознания. «Безумным вы меня прославили всем хором. Вы правы: из огня тот выйдет невредим, Кто с вами день пробывать успеет, Подышит воздухом одним, И в нём рассудок уцелеет» [1]. Безусловно, в первой части названия очерчены контуры романтического героя, который должен воплотить себя при реализации структуры текста. Очевидно, что через динамизм литературного контекста и находящегося внутри него героя со стереотипным сознанием раскрывается авторская установка на внутреннюю противопоставленность героя и окружающего его мира.

А. Григорьев так писал об образе Чацкого: «Чацкий, кроме общего своего героического значения, имеет ещё значение историческое. Он — порождение первой четверти русского XIX столетия, прямой сын и наследник Новиковых и Радищевых, товарищ людей "вечной памяти двенадцатого года"» [2]. Критик приближает Чацкого к «падшим борцам», П к декабристам. Здесь скрыта двойственная сущность героизма Чацкого. Героизм его не только совокупность абстрактных поступков, метафизический героизм, но он сопряжён с пространством исторической реальности. И здесь начинает воплощаться ситуация «контекстуального наложения», то есть реализуются своеобразная игра контекстов: исторического и литературного. Возможность возникновения такой игры основана на разложении семантического целого на отдельные семы.

Соответственно, раскрывается вторая часть названия — «Вальс». Несомненно, это тоже своеобразная стереотипная формула — слово-шифр. Вальс — это не только танец эпохи героизма, классической литературы, неотъемлемая часть жизни дворян, но и метафора бешеного вихря, в котором кружится и не может найти выхода, гармоничного исхода танца — жизни обречённое романтическое сознание.

Если рассматривать мотив вальса непосредственно через призму творчества самого Башлачёва, то есть без подключения контекстуальной игры, то необходимо заметить, что образ вальса несёт в себе семантику разрушения, уничтожения истинно духовного в человеке. Вальс для поэта — это вечное, ужасающее, испепеляющее верчение: «Лакированный спрут, он приветлив и смазан / И сегодняшний бал он устроил для вас / Пожилой патефон, подчиняясь приказу / Забирает иглой ностальгический вальс» [3]; «И мелодия вальса так документальна / Как обычный арест, как банальный

донос»; «Бьются в вальсе аккорды хрустящих суставов / И решетки чугунной струною звенят» (28).

Таким образом, можно говорить о том, что уже в названии текста обозначена намеренная цитация: грибоедовский вальс = романтическое верчение обречённых. И наряду с этим уже при анализе названия текста выявляется основное свойство авторского стиля — воплощение ситуации синтеза «своего» и «чужого» в тексте.

Башлачёв использует стереотипные формулы, уже наполненные сложившейся, устоявшейся семантикой. Это, в свою очередь, активизирует в сознании читателя установку на интертекстуальное восприятие слова — шифра. Соответственно, читатель угадывает заложенные в формулу смыслы, дешифрует текст. Плюс к этому автор вносит в семантику стереотипов свои собственные смыслы, то есть он сам занимается их интерпретацией. Читатель в свою очередь сначала обнаруживает и затем выстраивает из глубин элемента-шифра «контекстуальные замки», которые находятся в состоянии игры. Начинается игра ближних и дальних контекстов — в данном случае, исторических и литературных. И в конечном итоге воплощается тотальная игра, игра всего со всем, игра ради самой игры (внешнее играет с внутренним, а внутреннее с внешним).

За бешеным ритмом тотальной игры результат, то есть авторская концепция, замысел и главная идея текста, воспринимаются опосредованно. На первом плане находится поле тотальной игры, а воплощенный результат появляется из неоткуда, неожиданно и в нем нет той точности, однозначности, к которой стремился автор. Процесс достижения «нестабильного» результата не зависит от воли автора. Независимо от главной идеи во внутренней структуре текста существует множество текстов, которые являются одновременно автономными текстами и частью текста авторского. И именно в этих глубинах и скрываются элементы эстетики постмодернизма.

В текстах Башлачёва нет случайностей — всё, что включено в текст, работает на реализацию авторской идеи, но необходимо заметить, что чёткая структура опутана множеством элементов, не входящих в поле контроля авторского зрения и чувствования. Для того чтобы определить, как сделан, сконструирован герой текста, то есть выяснить, воплощается ли перед нами романтическое сознание, необходимо определить качественные особенности пространства, в котором находится герой.

Изначально герой существует в замкнутом пространстве — это «отдалённый совхоз "Победа"» (39). Подчёркивается стёртость, обычность места. Таким образом, герой, воплощённый в этом пространстве, находится в состоянии неопределённости, он лишён «свежести чувствования», чудесного, растворён в пространстве быта; возникает ощущение, что герой и пространство, которому он принадлежит, тождественны в своей «обычности». Быт локализует человека в себе. «Он

справлялся с работой отлично / Был по обыкновению пьян. / Словом, был человеком обычным. // После бани он бегал на танцы / Так и щупал бы баб до сих пор...» (39).

Здесь проявляется важная черта поэтики текстов Башлачёва: опосредованное выражение контраста, в данном случае контраст подаётся через оксюморон: герой работает «отлично», но он постоянно «пьян». Это необходимо поэту, чтобы показать нестабильность, нереальность процесса жизни, иллюзорность важности совершаемых поступков и туманность полученного результата.

Это отдалённое пространство наполнено стереотипами, штампами, которые в свою очередь делают его не просто «обычным», а превращают его в своеобразную кальку многих других, точно таких же совхозов, существовавших в советском государстве. Очень интересна семантика названия совхоза. «Победа» в сознании русского человека не является просто словом, это символ, который обладает сакральным значением. Это символ подвига и памяти, любви и святой ненависти к врагу на фронтах всех войн; это символ трудовых побед и т.д. Но в данном контексте символ — «Победа» лишается своего сакрального значения и является лишь внешней оболочкой былой святости. Слово «Победа» закавычено не только потому, что это название совхоза, но как сведение двусмысленности иронии. Ощущается ироническое отношение автора к этому слову. Семантика символа сужается от абстрактного к частному.

Таким образом, пространство, в котором существует герой, не просто «обычно» оно обесмыслено, это пространство пустоты. Осталась лишь идеологическая форма, лишённая духовного содержания. В данном случае чётко просматривается такое качество эстетики постмодернизма, как движение к отрыву означаемого от означающего. Здесь через иронию зафиксирован момент разрыва, утраты связи между ними.

Обратим внимание на расположение строк в первой строфе:

1. В отдалённом совхозе «Победа»
2. Был потрёпанный старенький «ЗИЛ».
3. А при нём был Степан Грибоедов.
4. И на ЗИЛе он воду возил (39)

Именно такое расположение строк очень многое разъясняет при определении места героя в пространстве текста. Дело в том, что в пространстве социальных стереотипов при рассмотрении соотношения человек — вещь первичной является человек. Но у Башлачёва сознание героя сведено к выполнению функций, герой существует при вещи. Это ещё не есть абсолютное овеществление, опредмечивание сознания героя, свойственное эстетике постмодернизма, в которой герой есть персонаж, просто один из многих, то есть главный принцип, организующий сознание

героя, — это принцип абсолютной вторичности. Но это только первая стадия на пути к разгероизации личности.

Если акцентировать этот момент, то возникает ощущение качественного слияния вещи и человека, то есть характеристика машины «потрёпанный, старенький» органично накладывается на характер героя-человека. Таким образом, о самом Степане Грибоедове можно сказать, что он старый и потрёпанный жизнью человек.

Необходимо заметить, что в первой строфе мы видим множество фонетически сходных слов, таких как «ЗИЛ», «возил», «вода», «совхоз». Автор акцентирует внимание читателя на ассоциативном и интерпретационном аспекте реализации текста. В тексте не просто воплощается та или иная ситуация, она так же активизирует поле читательских ассоциаций. Многократное употребление звука «з» помогает услышать, как работает сердце машины — двигатель, и тем самым совершить уподобление человеческого сердца работе мотора (ведь Степан Грибоедов — водовоз).

Есть ещё один важный момент — реализация символа водной стихии: «водовоз — возил — воду». Многие исследователи, и в частности С. Свиридов, указывают на то, что вода в системе символов поэтического мира А. Башлачёва связана с семантикой времени [4]. Таким образом, несмотря на то, что сознание героя внешне овеществлено, оно всё-таки носит на себе печать «дружости». Он другой, не такой как все остальные, так как причастен к управлению и доставке времени. Время в пространстве социальной действительности отравлено, «законсервировано в бочку», оно существует, но движение его профанно. Эта своеобразная причастность героя к бытийному, метафизическому процессу «развоза» времени не освобождает героя из плена социальных стереотипов, а ещё больше угнетает его. Не случайно и то, что герой постоянно пьян: «Был по обыкновению пьян.../ Он домой возвратился под вечер / И глушил самогон до утра...» (39—40). Процесс питья, погружение и растворение героя в спиртовой стихии напрямую связан с процессом познания, с возможностью найти выход из пространства «мёртвой» действительности, в которой живёт общество людей-манекенов. Это тоже форма существования времени и, поглощая время в себя, герой приобщается к чему-то, но опять неистинному, так как спиртовая стихия может дать герою лишь иллюзию чуда, подвига и т. д.

Мы рассмотрели первое подпространство (социальных стереотипов, быта, посредственности, обыкновенности) и определили, что герой реализует себя в двух формах: как реальный человек и как романтический герой. Для автора ключевым является тот факт, что в человеке присутствует романтический герой, но остаётся непонятным: что же доминирует. Соответственно, уже здесь на первый план выходит сам

процесс становления героя, а не результат. В первом подпространстве воплощены «реальные» части имени главного героя.

Имя в поэтике Башлачёва так же обладает свойствами элемента-шифра, оно является синтетическим образованием. В его семантике скрывается двойственная сущность:

1. Составные части имени являются стереотипными формулами, которые укоренены в сознании автора и в сознании читателя временем, историей и социальной действительностью.

2. Каждая часть имени при ассоциативном восприятии и активизации интерпретационного поля порождает надтекстовые структуры, из которых в конечном итоге формируется представление о тексте, как о материи объёмной.

В первом подпространстве имя героя состоит из трёх частей, каждая из которых содержит в себе автономные смыслы, и в то же время эти части спаяны и являются одним целым.

ВОДОВОЗ СТЕПАН ГРИБОЕДОВ

1. ВОДОВОЗ — это своеобразный маркер сознания героя, отпечаток социальной действительности. Социальный статус героя воплощён как часть имени собственного, из-за чего и происходят процессы, ведущие к деромантизации героя, превращения его в функцию, придаток вещи. Эта часть является контекстом реальности советского мифологизированного пространства. Одновременно с этим значением активизируется внутреннее поэтологическое значение, укорененное в системе символов поэзии А. Башлачёва. ВОДОВОЗ — это знак причастности героя к бытийному метафизическому уровню существования (вода — символ времени), что вступает в противоречие с первым контекстуальным значением.

2. СТЕПАН — в этой части имени зашифрован образ Степана Разина.

И тем самым активизированы черты, присущие чисто русскому романтическому сознанию, а именно, стремление к вольнице, необузданности, к бунту, к подвигу. Степан Разин тоже является своеобразным стереотипом. Таким образом, в этой части имени всплывает контекст русской истории.

3. ГРИБОЕДОВ — это, как уже отмечалось, подключение контекста русской литературы XIX века.

Таким образом, воплощается ситуация синтеза и реализуется тот «густой замес» (46), на основе которого возникает принцип всеобщей игры. Безусловно, игра эта имеет чёткую цель — воплощение в тексте истинно романтического сознания. Но в реальности игра становится важнее результата, так как результат известен заранее. Предпочтение процесса результату позволяет говорить о скрытом вплетении в модернистскую ткань элементов эстетики постмодернизма.

Для того, чтобы воплотить своего героя как сознание романтическое автору, необходимо создать своеобразный мост — связку между первым и

вторым подпространствами. То есть необходим элемент чудесного: «После бани он бегал на танцы / Так и щупал бы баб до сих пор / *Но случился в деревне с сеансом выдающийся гипнотизёр*» (39). В пространстве социальных стереотипов воплощение абсолютного романтического сознания невозможно, и поэтому в тексте появляется герой-проводник («выдающийся гипнотизёр»). Он появился ниоткуда и не известно: кто он. Он просто «случился». Перед нами развёртывается поле иронии: «случился» — разговорное выражение с коннотацией несерьёзности, сниженности чуда. Вместе с тем элемент случая реализует в себе надежду и веру автора на возможное свершение незапланированного чуда, которое активизирует скрытый духовный потенциал героя. Ситуация гипноза — своеобразный переход из пространства сознания героя в пространство сна — подсознание героя. Гипнотизёр не является фигурой случайной. В тексте в очередной раз реализован момент интертекстуальности. Ассоциативное восприятие текста читателем подключает контекст литературы XX века, а именно, текст романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Достаточно чётко прослеживается генетическая связь между выдающимся гипнотизёром Башлачёва и Воландом М. Булгакова: «случился в деревне с сеансом Выдающийся гипнотизёр» (39) — «Выступает знаменитый иностранный артист мосье Воланд с сеансом чёрной магии...» [5].

Вновь в структуре текста реализуется принцип контраста: «На *заплёванной маленькой* сцене / Он буквально *творил чудеса*» (39). В результате сведения контрастных элементов возникает чувство сомнения в подлинности творимого чуда. Чудо перестаёт быть чудом в истинном смысле слова, оно опутано сомнением: «Но мужики выражали сомненье / И тарачили бабы глаза» (39). В конечном итоге чудо отождествляется с обманом: «И тогда, чтоб проверить обман / Из последнего ряда поднялся...» (39). Герой с самого начала понимает, что это обман, но идёт его опровергать. И мы снова попадаем в поле игры: игры интерпретационной, игры между воплощением чуда и превращением этого чуда в обман и, соответственно, игры между понятиями правда и ложь. Игровой принцип выходит на первый план.

В процессе перехода от первого подпространства ко второму в тексте снова всплывают аллюзии на текст романа «Мастер и Маргарита»:

1. Мотив разоблачения гипнотизёра (Воланда) и чуда-обмана.

У Башлачёва: «мужики выражали сомненье / И тарачили бабы глаза; <...> И тогда, чтобы проверить обман...» (39).

У Булгакова: «Всё-таки желательно, гражданин артист, чтобы вы незамедлительно разоблачили бы перед зрителями технику ваших фокусов...»; «Разоблачение совершенно необходимо, без этого ваши номера оставляют тягостное впечатление...» [6].

2. Издевательство гипнотизёра (Воланда) над зрителями.

У Башлачёва: «Он над тёмным народом смеялся <...> А над ним скалил жёлтые зубы / Выдающийся гипнотизёр» (39).

У Булгакова: всё представление, которое давал профессор Воланд в Москве — издевательство над человеком и человеческими слабостями.

Степан Грибоедов благодаря чуду-обману впадает в состояние гипнотического сна, который в свою очередь активизирует и выводит подсознание героя на первый план: «И поплыли знакомые лица / И приснился невиданный сон...» (39). Необходимо заметить, что герой попадает в пространство подсознания и получает возможность воплотить свой скрытый духовный потенциал только через приобщение к обману и совершает он этот переход несамостоятельно. То есть герой остаётся пассивным.

Второе подпространство текста, в котором реализованы интенции подсознания героя, кардинально отличается от первого: и особенностями ритмики стиха, и тональностью, и образной системой, и особой напряжённостью стиля. Во втором подпространстве текст звучит более отрывисто, резко, ритмично, более эмоционально, более классично: «Опалённый горячим азартом / Он лупил в полковой барабан» (39). Текст напоминает барабанную дробь, которая, нарастая, заполняет всё подсознание героя, текст выходит за пределы только подсознательного существования героя. Текст стал более динамичным, достаточно сравнить глагольные формы, присутствующие в первом подпространстве. Например, «был», «возил», «справлялся», «был пьян», «бегал», «щупал» и т. д. Во втором подпространстве употребляются такие глагольные формы: «увидел», «услышал», «заметил», «оценил», «направил», «лупил», «плевался» и т. д.

Если в первом подпространстве ощущается профанация действия в замкнутом, «заколоченном» хронотопе, то во втором герой становится Героем в полном смысле этого слова. Он начинает чувствовать: видеть, слышать, замечать и т. д. Каждым его движением выражен отпечаток воли. Пространство разрастается и превращается в бесконечность: «*Он заметил чужие знамёна / В окуляре подзорной трубы*» (39). Текст воплощает краски и музыку боя, боя не на жизнь, а на смерть, не просто с врагом, а с самим собой: «*Пели ядра, и в пламени битвы / Доставалось своим и врагам. / Он плевался словами молитвы / Незнакомым французским богам*» (39). Но этот гипнотический сон героя и реализованное во сне «романтическое пламя» на самом деле герою не принадлежит, так как все чувства, события, даже цвет и музыка его сна уже были в реальной действительности (контекст русской истории — война 1812 года), и в литературе это уже отражено и переосмыслено: «*Рука бойцов колоть устала / И ядрам полетать мешала / Гора кровавых тел, /<...> Ну уж был Денёк / Сквозь дым летучий / Французы двинулись, как тучи / И всё на наш редут / Уланы с пёстрыми значками / Драгуны с конскими хвостами / Все*

промелькнули перед нами, / Все побывали тут...» [7]. Плюс к этому в тексте также реализуется контекст романа Л.Н. Толстого «Война и мир» (подробнее ниже). Даже форма, структура и ритм стиха Башлачёва напоминают лермонтовское «Бородино», кроме того, в тексте явно выражены элементы марша: «Вот и всё. Бой окончен. Победа! / Враг повержен. Гвардейцы, шабаш!..» (39—40), что свидетельствует о сознательной вторичности авторского текста, отсюда намеренная классичность и псевдолитературность этой части.

И, соответственно, чувства самого Степана Грибоедова уже не принадлежат только ему: «Опалённый горячим азартом, / Он лупил в полковой барабан / Был неистовым он Бонапартом / Водовоз Грибоедов Степан» (39), чувства эти испытывали тысячи людей и десятки литературных героев. Всё это говорит о том, что герой, несмотря на кажущееся изменение пространства, является вторичным, также как и пространство. Он находится во власти «чужого», тем самым, теряя индивидуальность, растворяя её в массовом.

Во втором подпространстве мы снова встречаем символ победа: «Вот и всё. Бой окончен. Победа!..» (39). В данном случае, исходя из контекста, слово «победа» должно воплотить своё сакральное значение, и визуально это происходит, но на самом деле всё совсем не так, это та же профанация, что и в первом подпространстве, только теперь изменены декорации: «Вот и всё. Бой окончен. *Победа!* / Враг повержен. Гвардейцы, шабаш! / Покачулся Степан Грибоедов / И слетела минутная *блажь*» (39—40). Всё, чем был этот романтический мир-призрак, оказалось «блажью», картонным миром, романтическим в своей вторичности, вдохновляющим на подвиг только Героя, не претендующим на изменение чего-то в принципе.

Таковыми свойствами обладает второе подпространство текста. Определим, что же происходит с внутренней сущностью героя. Для этого вновь обратимся к поэтике имени. Во втором подпространстве к уже заданному имени героя прикрепляются дополнительные элементы, которые по замыслу автора должны реализовать сознание героя как истинно романтическое.

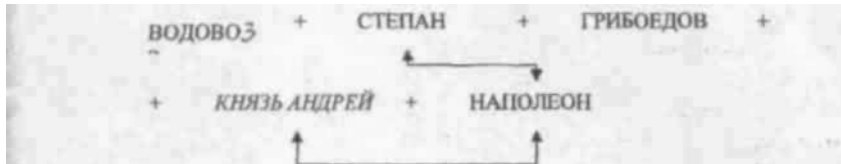
Когда Водовоз Степан Грибоедов погружается в гипнотический сон, рядом с ним возникает образ героя Л.Н. Толстого: князь Андрей Болконский, который должен стать ещё одной маской, то есть частью имени героя. «И поплыли знакомые лица, И приснился невиданный сон: *Видит он небо Аустерлица...*» (39). Последняя строка является цитатой из «Войны и мира», то есть в тексте реализуется ещё один момент интертекстуальности. Цитата органично вплавлена в текст, но она сохраняет в себе внутренний потенциал «чужого», то есть не становится частью авторского текста в полном смысле слова. Перед нами возникает образ князя Андрея в момент прозрения и приобщения к бесконечному»

бытийному пространству, которое в свою очередь, соединяясь с героизмом, воплощает князя Андрея как носителя истинно романтического сознания: «Совсем не так ползут облака по этому высокому, бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! Всё пустое, всё обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его...» [8]. Но эта контекстуальная маска не воплощена в тексте и перевоплощения в князя Андрея не свершилось. Князь Андрей в виде тени присоединился к имени героя.

ВОДОВОЗ + СТЕПАН + ГРИБОЕДОВ + КНЯЗЬ АНДРЕЙ

Совершенно неожиданно герой перевоплощается в Наполеона Бонапарта «Видит он небо Аустерлица... / Он не Стёпка, а Наполеон!» (39). Возникает ситуация, когда герой наконец-то обрёл свою истинную форму, истинное лицо. Но в реальности дело обстоит сложнее. Недовоплощённое контекстуальное имя героя (князь Андрей) попадает в поле противостояния по отношению к маске Наполеона. Здесь продолжает работать момент интертекстуальности: «Он знал, что это был Наполеон — его герой, но в ту минуту Наполеон казался ему столь маленьким, ничтожным человеком в сравнении с тем, что происходило теперь между его душой и этим высоким, бесконечным небом с бегущими по нём облаками» [9]. Здесь разрушается стереотип классической литературы, а именно выявлен псевдоромантизм князя Андрея и особенность классического отношения к Наполеону. Двойное снижение (и Князя Андрея, и Наполеона) всё-таки сохраняет в первом черты русскости: «Он плевался словами молитвы / Незнакомым французским богам» (39). Французские молитвы остаются для героя чужими, он сохранил русскую душу. Здесь в противоречия вступают маска Наполеона и маска Степана Разина (как носителя истинно русского сознания и русского безудержного героизма).

Составные части имени, в данном случае, находятся между собой не просто в состоянии игры, а в состоянии противостояния.



Итак, образ героя не просто «многолик» и перенасыщен, он лишён цельности, стабильности. Имя несёт в себе слишком много информации, — имя-шифр и герой-шифр лишены индивидуального. Сознание героя переполнено стереотипными формулами, он вторичен. Процесс

постепенного усложнения героя основан на принципах интертекстуальности, ассоциативного восприятия текста, игрового начала.

Но автор, ведомый главной идеей, всё-таки доводит героя до воплощения. Степан Грибоедов возвращён в реальность, наполненную социальными стереотипами, и второе подпространство сворачивается в одну минуту: «Покачнулся Степан Грибоедов и / Слетела минутная блажь» (39). Но в сознании героя остаётся память о пребывании Там. Реальность разламывается, герой теперь не здесь и не там: «Всюду чудился запах картечи / И повсюду кричали "Ура!"» (39—40). Первое и второе подпространства объединяются в сознании героя в единое целое. Степан ослеплён, у него остался только один выход — третье измерение — пространство смерти, где он обретает долгожданную цельность сознания, и воплощён как истинный романтик: «...Дверь взломали и в хату вошли, А на них, водовоз Грибоедов / Улыбаясь глядел из петли» (39—40). Смерть освобождает героя: «Он смотрел голубыми глазами...» (40). Свершилась мечта героя, и, соответственно, реализовалась главная авторская идея. Особенность развязки текста содержит в себе своеобразное «сглаживание», выравнивание текста. Концовка — максимальная реализация модернистской эстетики в тексте.

Итак, можно говорить о том, что в тексте Башлачёва «Грибоедовский вальс», кроме явно выраженных модернистских характеристик, присутствуют элементы эстетики нового времени — постмодернизма, а именно, использование «чужого слова» для выражения авторских идейных установок, реализация в тексте игрового начала (игры ради самой игры), превращение романтического сознания в опредмеченную схему, в персонаж. Всё это свидетельствует о том, что поэтологическая структура текстов Башлачёва имеет два уровня:

1. Уровень реализации идеи о преобразовании действительности магическим словом. Это явленная часть поэтологической структуры поэзии Башлачёва. Так как текст творится авторским сознанием. Это уровень воплощения эстетики модернизма, который является основой мироощущения самого Башлачёва.

2. Уровень скрытого, потаённого творения текста. Это своеобразный неконтролируемый сознанием отклик на внутреннее движение отечественной литературы, интенции времени. На этом уровне реализуются элементы эстетики постмодернизма.

Но в финале контроль над процессом воплощения текста становится абсолютным, и исходная модернистская установка с приоритетом текстовой идеи берет верх. Постмодернистские элементы пока так и остаются элементами.

Примечания

1. *Грибоедов А.С.* Горе от ума. Изд. 2-е, доп. М., 1987. С. 134.

2. Григорьев А. Литературная критика. М., 1967, С. 501-502. 3. Башлачёва А. Посошок // Башлачёва А. Стихотворения / Вступ. ст. А. Житинского. Л., 1990. С. 28. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.
4. См.: Свиридов С. Поэзия А. Башлачёва: 1984-1985 // Рок-поэзия как социокультурный феномен: Сб. науч. ст. Череповец: ЧТУ, 2000. С. 6—16.
5. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита М, 2003. С. 491.
- . 6. Там же. С. 499.
7. Лермонтов М.Ю. Бородино / Собр. соч.: В 6 т. М, 1954. С. 82.
8. Толстой Л.Н. Война и мир / Собр. соч.: В 14 т. М, 1951. Т. 4. С. 346.
9. Там же. С. 359.