

ПОЭЗИЯ А. БАШЛАЧЕВА: СИНТЕЗ КЛАССИКИ, АНДЕГРАУНДА И ЭЛЕМЕНТОВ СТИЛИСТИКИИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Поэзию Александра Башлачева, рожденную в пространстве советского «подполья» — андеграунда, нельзя назвать локальным, замкнутым, «заколоченным» в подвальных застенках явлением. Поэтический феномен Башлачева — это не простое оппозициони-рование себя другим обычным, «сытым» советским гражданам, не только яростный протест, характерный для представителей русского рок-н-рольного братства. Башлачев отличался и от К. Кинчева (самого близкого своего друга) «Мы вскормлены пеплом великих побед. / Нас крестили огнем, / Нас растили в режиме нуля/ Красные кони серпами подков топтали рассвет, / Но когда всходило солнце/ Солнцу говорили: Нельзя!»¹, и от В. Цоя: «Перемен требуют наши сердца»², и от Ю. Шевчука, Д. Ревякина, Б. Гребенщикова и т. д. Мир поэзии А. Башлачева выступает в роли синтезирующего начала для принципиально разных моделей художественного мышления, находящихся в то же время в едином поле развития культуры. Можно говорить во всяком случае о трех его гранях:

1. Поэзия А. Башлачева — яркий пример литературы андеграунда советского времени: «Уберите медные трубы! / Натяните струны стальные! / А не то сломаете зубы / Об широты наши смурные» ; «Вы снимали с дерева стружку, / Мы пускали корни по-новой. / Вы швыряли медну полушку / Мимо нашей шапки терновой» (*Башлачев А. С. 16.*)³.

2. Поэзия А. Башлачева несет в себе энергию классического художественного текста. М. Чернов пишет: «Одним из самых удивительных явлений, связанных с поэзией Башлачева, было ее

стремительное и практически бесспорное принятие сразу же после первых публикаций. Причина, как представляется, заключается, помимо прочих обстоятельств, в удивительной «традиционности» его поэзии. Может быть, необходимо сказать точнее — в окончательной и органической переплавке содержания и формы, вполне традиционных, узнаваемых, элементарно разлагаемых на свои составляющие, совершенно не маскирующих свои истоки и источники. И в то же время столь обнаженный в своих первоисточниках и составляющих текст воспринимается как единство, вовсе не требующее разложения на эти самые составляющие для обретения смысла⁴. «Поэты живут и должны оставаться живыми. / Пусть верит перу жизнь, как истина в черновике. / Поэты в миру оставляют великое имя, / Затем, что у всех на уме — у них на языке» (Башлачев А. С. 74.).

3. В поэзии А. Башлачева на скрытом, подсознательном уровне творения структуры текста присутствуют элементы стилистики нового времени — постмодернизма.

Рассмотрим этот тезис более подробно на примере текста песни «Палата № 6».

Название стихотворения обладает очень сложной семантикой. Структура лексического значения скрывает в себе множество семантических элементов, качественно отличающихся друг от друга. Соответственно, активизация того или иного семантического элемента в структуре лексического значения напрямую связана с контекстом (литературным, социальным, бытовым) и целью использования в тексте выражения «палата № 6». В зависимости от ситуации употребления контекст координирует процесс восприятия смысла выражения читателем, слушателем — от символа до простого знака. Как только выражение «палата № 6» употреблено без конкретного контекста, то весь корпус семантических элементов лексического значения в той или иной степени активизируется всем контекстным полем.

Традиционно данное выражение имело символическое значение — это название произведения А. П. Чехова, впервые опубликованного в журнале «Русская мысль» в 1892 году. И если рассматривать выражение «Палата № 6» в зоне литературного контекста, то сущность его можно определить, опираясь на высказывание Н. С. Лескова: «В «Палате № 6» в миниатюре изобра-

жены общие наши порядки и характеры. Всюду — палата № 6. Это — Россия... Чехов сам не думал того, что написал (он мне говорил это), а между тем это так. Палата его — это Русь!»⁵. Таким образом, в контексте русской литературы XIX века оформился символический смысл выражения «**палата № 6**»: **палата № 6 = сумасшедший дом = Россия**. Не случайно стало афоризмом выражение Ленина: «Вся Россия — Палата № 6».

Необходимо заметить, что состояние сумасшествия, как в контексте русской классической литературы, так и в пространстве русской рок-поэзии соотносится с состоянием романтической обреченности инакомыслящих, инакочувствующих героев. Клеймо сумасшедшего — это своеобразный маркер романтической «друзья» героя. То есть оппозиция «романтик — сумасшедший» нейтрализована, так как эти характеристики взаимодополняют друг друга. Оценка героя — сумасшедший — генетически роднит, укореняет его в пространстве романтического бытия.

Ярким примером такого уподобления **в пространстве классической литературы** является герой комедии А. С. Грибоедова Чацкий: «Каким его нашли, по возвращеньи? / Он не в своем уме / Ужли с ума сошел? / Не то чтобы совсем... / Однако есть приметы? / Мне кажется / Готов он верить! / А, Чацкий! Любите вы всех в шуты рядить / Угодно ль на себя примерить?»⁶. «Безумным вы меня прославили всем хором / Вы правы: из огня тот выйдет невредим / Кто с вами день пробывать успеет / Подышит воздухом одним / И в нем рассудок уцелеет»⁷ Нечто подобное происходит и с героем романа Ф. М. Достоевского «Идиот»: «Да это сумасшедший дом! — вскричала Лизавета Прокофьевна. Конечно, дом сумасшедших! — не вытерпели и резко проговорила Аглая... Да, князь, вам надо отдать справедливость, вы таки умеете пользоваться вашею... ну, болезнью (чтобы выразится приличнее); вы в такой ловкой форме сумели предложить вашу дружбу и деньги, что теперь благородному человеку принять их ни в каком случае невозможно. Это уж слишком невинно, или уж слишком ловко... вам, впрочем, известнее»⁸.

И в пространстве рок-поэзии существуют подобные примеры. В текстах Св. Задерия: «Буги-вуги, любовь и смерть / Я писал по-черному белым / Двигаясь в такт / Все превращается в ме-

ханику тела / И я кричал: «МИР!» / В шестой палате / В два часа ночи / они смеялись до слез / Брось, парень...»⁹. Важно отметить, что название произведения А. П. Чехова «Палата № 6» было использовано в качестве имени для ленинградской рок-группы, которая была создана в начале 80-ых годов.

Совокупность понятий «сумасшедший — романтик» (другой, не такой как все) порождает заключительный, завершающий компонент: или смерть, или тотальное одиночество, или абсолютное сумасшествие. У Грибоедова в комедии «Горе от ума» Чацкий воплощает заключительный компонент следующим образом: сумасшествие — романтик — тотальное одиночество. «Вот из Москвы! / Сюда я больше не езду / Бегу, не оглянусь / Пойду искать по свету / Где оскорбленному есть чувству уголок! / Карету мне, карету»¹⁰. У Достоевского в романе «Идиот» князь Мышкин воплотил другой вариант формулы: сумасшествие — другой, не такой как все — абсолютное сумасшествие. «И если бы сам Шнейдер явился бы теперь из Швейцарии взглянуть на своего бывшего ученика и пациента, то и он, припомнив то состояние, в котором бывал иногда князь в первый год лечения своего в Швейцарии, махнул бы теперь рукой и сказал бы, как тогда: Идиот!»¹¹. У Гоголя в «Записках сумасшедшего» герой подвергается невыносимым пыткам и «примеряет» на себя третий вариант предложенной формулы: сумасшедший — другой, не такой как все — мучение, приближение к гибели. «Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! Что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду! Они не внемлют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им? За что они мучат меня?.. Я не в силах, я не могу вынести всех мук их, голова моя горит, и все кружится передо мною. Спасите меня!»¹². Здесь необходимо заметить, что, по мнению Н. Степанова, А. Бушмина, Г. Фридлендера, «первоначально повесть носила название «Записки сумасшедшего музыканта», что еще теснее связывает ее замысел с «Невским проспектом» и «Портретом» — повестями, в центре которых стоит образ художника»¹³.

В современной ситуации символическая основа выражения «палата № 6» размыта и неустойчива. Символ перестает быть символом в полном смысле слова и приобретает свойства устойчивого знака. Мощные потоки рефлексии опутали и затерли пер-

воначальный символический смысл выражения «палата № 6». И, соответственно, использование уже переосмысленного элемента в качестве названия нового текста позволяет говорить о том, что поэт, внедряя в пространство своего стихотворения «чужое» слово, настраивает читателя на ассоциативное восприятие текста и стремится к активизации интертекстуального поля. Выражение «палата № 6» в современной ситуации отождествляется с такими понятиями, как сумасшедший дом, «бардак», «дурка», и при подключении социального, бытового контекстов можно увидеть, что выражение «палата № 6» в бытовой сфере употребляется достаточно часто не в качестве символа, а как просто знак — устойчивая формула, лишенная символического содержания. Часто данное выражение используется в речи при проявлении негативных, отрицательных эмоций.

Таким образом, утрачивая свое символическое значение сакрального романтического сумасшествия, выражение «палата № 6» наполняется иным смыслом — сумасшествием бытовым. Необходимо заметить, что при употреблении этого выражения в обиходном значении оно приобретает оттенок иронии. Все это говорит о том, что на сегодняшний день выражение «палата № 6» репервоплотилось в стереотипную формулу.

Таким образом, мы определили, что в качестве названия «своего», нового текста А. Башлачев использует элемент, изначально не принадлежащий его поэтическому сознанию. «Чужой знак» — **палата № 6**, попав в структуру текста поэта, приобретает свойства элемента-шифра и виртуализируется. Виртуальность существования «чужого» слова в поэтике А. Башлачева определяется особенностями его восприятия авторским сознанием и сознанием читательским. С одной стороны, «чужой» элемент попадает в пространство ассоциативного поля и прямо отсылает читателя к претексту (к повести А. П. Чехова «Палата № 6»). Но с другой стороны, все эти смыслы отчасти нивелированы иронией. При этом ирония направлена не на претекст, а непосредственно на самостоятельно существующий, превращенный в стереотипную формулу и переосмысленный элемент — «палата № 6».

Необходимо заметить, что А. Башлачев при внедрении «чужого» в свой текст сам занимается интерпретацией семантики элемента, но это не делает «чужое» слово своим, так как добав-

ленные автором смыслы не отрицают уже существующие, а лишь вступают с ними в поле игры, игры не ради результата, а ради процесса.

Виртуальность названия башлачевского текста «Палата № 6» объясняется также тем, что оно прогнозирует набор мотивов, качеств и свойств, которыми должен обладать сам текст. В данном случае название настраивает читателя на поиски «чужого» в пространстве самого текста. Это происходит из-за активизации ассоциативного и интерпретационного полей. В свою очередь, ассоциативное поле реанимирует скрытые элементы претекста в стихотворении А. Башлачева. Действительно, в структуре текста как в скрытой, так и в явной форме присутствуют элементы повести А. П. Чехова «Палата № 6», они рассыпаны по всему пространству текста поэта, и, соответственно, башлачевское произведение расслаивается, теряет цельность, самостоятельность и по отношению к претексту воспринимается как вторичное.

Сравним стихотворение А. Башлачева «Палата № 6» и повесть А. П. Чехова «Палата № 6», выявляя узлы взаимопроникновения, копирования элементов повести Чехова в текст Башлачева:

1) У Башлачева: «Хотелось объяснить / Сломали два ребра / Пытался возразить / Но били мастера» (Башлачев А. С. 47.).

У Чехова: «Он бьет по лицу, по груди, по спине, по чем попало, и уверен, что без этого не было бы здесь порядка» (Чехов А. П. Т. 9. С. 61). «Никита, убирающий за ним, бьет его страшно, со всего размаха, не щадя своих кулаков» (Чехов А. П. Т. 9. С. 69). «Никита быстро отворил дверь, грубо, обеими руками и коленом отпихнул Андрея Ефимыча, потом размахнулся и ударил его кулаком по лицу...» (Чехов А. П. Т. 9. С. 112).

2) У Башлачева: «Спасибо главврачу / За то, что ничего теперь хотеть я не хочу / Психически здоров / Отвык и пить, и есть / Спасибо / Башлачев / Палата № 6» (Башлачев А. С. 42.).

У Чехова: «Ест и пьет он машинально, когда дают. Судя по мучительному, бьющему кашлю, худобе и румянцу на щеках, у него начинается чахотка» (Чехов А. П. Т. 9. С. 62). «Он не ел, и не пил, лежал неподвижно и молчал» (Чехов А. П. Т. 9. С. 113).

На внешнем уровне структура стихотворения представляет собой совокупность бинарных оппозиций, выстроенных по опре-

деленной логике, которая, в свою очередь, подчинена авторскому замыслу и воплощению главной идеи текста. Соответственно, все, что помещено в пространство текста, работает на достижение и реализацию этого замысла. Можно говорить о том, что система текста «Палата № 6» построена на принципах притяжения — отталкивания, то есть сущность ее укоренена между двумя знаками: «+» и «-». Это свидетельствует о своеобразном уподоблении структуры текста действию математического маятника. Это постоянное движение от плюса к минусу и возвращение обратно. В результате читателю открывается амбивалентное сознание лирического героя. Мир в его сознании раскалывается на противоположности. Раскладывая бытие на «белое» и «черное», он стремится обозначить свою позицию в тексте и укоренить себя в пространстве «белого», то есть в левой части оппозиции, так как «левая часть оппозиции считается всегда маркированной положительно, правая отрицательно»¹⁴. В данном случае сознание героя можно считать романтическим, так как уже при внешнем рассмотрении оппозиции наблюдается четкое разграничение между сознанием героя и сознанием масс. В структуре оппозиции противопоставление героя массы подчеркнуто грамматически — через формы числа глаголов: «Строгал себе лапту / А записали в хор; Хотелось телескоп / А выдали топор; Хотелось объяснить / Сломали два ребра; Попробовал ворчать / Но могут настучать; Пытался умереть / Успели откачать» (Башлачев А. С. 42.). В левой части оппозиции употребляются глаголы в форме единственного числа, выполняющие функцию отграничения героя от масс, в правой части оппозиции используются глагольные формы множественного числа, доказывающие присутствие в тексте противоположного лагеря, и, соответственно, четко проявляется оппозиция: Я — ОНИ. Здесь выражена важная черта, присущая романтическому сознанию — одиночество героя, то есть ситуация, при которой он противопоставляет свои личные, истинные принципы и идеи принципам ложным, по которым живут все остальные. Но в структуре текста присутствует оппозиция, которая нейтрализует универсальность и романтическую сущность приведенных выше примеров, доказывающих особую важность наличия противопоставления: Я — ОНИ. Это следующая оппозиция: «Хотелось одному/ Приходиться втроем» (Башлачев А. С. 42). На внешнем

уровне оппозиция продолжает выполнять функцию ограничения сознания лирического героя от сознания масс, но на внутреннем, скрытом уровне взаимодействия элементов, составляющих ее, оппозиция нейтрализуется и лишается романтической заряженности. Обратим внимание на особенности взаимодействия глагольных форм в данной оппозиции: ХОТЕЛОСЬ — ПРИХОДИТСЯ. ХОТЕЛОСЬ — глагол помещен в левую (положительную) часть оппозиции, но он не выражает стремление героя к результату (к романтическому одиночеству), а отражает лишь желательность его достижения, то есть глагол ХОТЕЛОСЬ лишен заряда «романтического сопротивления». Употребление данного глагола свидетельствует о пассивности героя. Необходимо заметить, что этот глагол используется в тексте девять раз, это растворяет романтический потенциал героя, погружая его в пространство пассивного существования «Хотел в Алма-Ату / Хотелось «Бело-мор» / Хотелось телескоп / Хотелось закурить / Хотелось закирять / Хотелось объяснить / Хотелось одному / Хотелось полететь / Хотелось закричать / Хотелось озвереть» (Башлачева А. С. 42). Рассмотрим второй глагол, составляющий оппозицию: ПРИХОДИТСЯ. В данном контексте через семантику глагольной формы воплощено чувство неудовлетворенности героя своим положением, но он все-таки выполняет то, что от него требуется и сливается с «другими».

Таким образом, мы видим, что в структуре текста А. Башлачева одна и та же оппозиция может выполнять амбивалентную функцию, а именно: доказывать романтическую природу сознания героя и, одновременно, дискредитировать ее. В пространстве стихотворения много подобных примеров, но различными являются механизмы нейтрализации «романтических» оппозиций. Рассмотрим пример:

1) «Хотелось полететь / Приходится ползти»

В данном случае «первые» глагольные элементы оппозиции (ХОТЕЛОСЬ — ПРИХОДИТСЯ) работают по той же модели, что и в предыдущем примере. Обратим внимание на особенности взаимодействия глаголов ЛЕТАТЬ — ПОЛЗАТЬ. Левая часть оппозиции — это отражение романтических черт сознания героя. Состояние полета и перевоплощение героя в птицу — это маркер романтического мироощущения. Смысл оппозиции проясняется

через активизацию контекстуального поля. Например, у М. Горького: «Рожденный ползать летать не может»¹⁵, у Ю. Шевчука: «Чтоб завтра были, Змей Петров, в летящем виде»¹⁶, у В. А. Жуковского в стихотворении «Царскосельский лебедь»: «К небесам подъемля, — весь воспламененный / Лебедь благородный дней Екатерины / Пел, прощаясь с жизнью, гимн свой лебединый... Он с земли рванулся / И его не стало / В высоте / И наконец с высоты упал он»¹⁷, и в стихах самого А. Башлачева: «Улететь бы куда белой цаплею / Обождено крыло» (Башлачев А. С. 18). Но в данном случае романтический смысл оппозиции нейтрализуется через раскрытие особенностей функционирования глагола ПОЛЗАТЬ в структуре текста. Он неразрывно связан с контекстом, в который погружена оппозиция. Контекст раскрывает, разворачивает правую часть оппозиции, и одновременно с этим конкретизирует левую ее часть: «Хотелось полететь / Приходится ползти / Старался доползти / Застрял на полпути / Ворочаюсь в грязи / А если встать, пойти? / За это мне грозят от года до пяти» (Башлачев А. С. 42). В этих условиях романтическая семантика размывается, затрудняется процесс «чистого» восприятия оппозиции. Причины появления подобных процессов выражены на стилистическом уровне текста. Обратим внимание на такие глаголы, как ЗАСТРЯЛ, ВОРОЧАЛСЯ — это стилистически сниженные глаголы. Они выявляют истинную сущность действий, которые совершает герой. Действия его иллюзорны. Сознание героя растворено в пространстве страха и бездействия. Если предположить, что ПОЛЕТ героя все-таки мог бы состояться, то между ним и «ворочанием в грязи» можно было бы поставить знак равенства. Дело в том, что романтическая основа сознания героя нейтрализована мощным полем тотальной иронии: «Старался доползти / Застрял на полпути / Ворочаюсь в грязи / А если встать, пойти? / За это мне грозят от года до пяти» (Башлачев А. С. 42). И, соответственно, герой перевоплощается в персонажа, обычного, слабого человека. Приведенные выше строки А. Башлачева прямо соотносятся со стихотворением Б. Б. Гребенщикова «Бурлак»: «Вышел, чтоб идти к началу начал / Да выпил и упал / Вот и весь сказ»¹⁸.

Таким образом, можно говорить о том, что в текстовом пространстве поэзии А. Башлачева синтезируются модернистские

законы построения текста и элементы, приемы, свойственные постмодернизму, которые органично вплавлены в модернистскую основу.

Итоговый тезис данной работы состоит в том, что поэтическое наследие русского рок-поэта А. Башлачева, рожденное в пространстве советского андеграунда, сохраняет свою актуальность и цельность, так как несет в себе, хотя и на подсознательном уровне, элементы стилистики нового времени.

Примечания

¹ Константин Кинчев. Жизнь и творчество. Стихи. Документы. Публикации. СПб., 1993. С. 113.

² Цой В. Р. Звезда по имени Солнце: Стихи, песни, воспоминания. М., 2004. С. 202.

³ Башлачев А. Стихотворения. Л., 1990. С. 16. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием автора и страниц в скобках.

⁴ Чернов А. Проблема традиционности в поэзии А. Башлачева // Рок-поэзия как социокультурный феномен. Череповец, 2000. С. 3.

⁵ Чехов А. П. Собр. соч. В 14 т. М., 1999. Т. 9. С. 366. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием автора и страниц в скобках.

⁶ Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1987. С. 92-93.

⁷ Там же. С. 134.

⁸ Достоевский Ф. М. Идиот. М., 2004. С. 295.

⁹ Задерий С. Антиромантик [цит. по фонограмме: «Поколение Икс», записанной в 1983-ем году].

¹⁰ Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1987. С. 134.

¹¹ Горький М. Собр. соч. В 25 т. М., 1969. Т. 2. С. 632.

¹² Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 550.

¹³ Там же. Т. 1. С. 571.

¹⁴ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 2000. С. 132.

¹⁵ Горький М. Собр. соч.: В 25 т. М., 1969. Т. 2. С. 46-47.

¹⁶ Шевчук Ю. Змей Петров [цит. по фонограмме «Пластун», записанной в 1994-ом году].

¹⁷ Жуковский У. В. А. Избр. соч. М., 1982. С. 143.

¹⁸ *Гребеншиков Б. Б.* Бурлак [цит. по фонограмме «Русский альбом», записанной в 1995-ом году].