

С.В. СВИРИДОВ

г. Калининград

ПОЭЗИЯ А. БАШЛАЧЕВА: 1983–1984.

В индивидуальном художественном мире есть две неизменных составляющих. Во-первых, набор поэтических констант, которые делают творчество художника единым структурно организованным текстом; во-вторых, динамика этого текста, художественная эволюция, дающая творческому наследию писателя, кроме сюжета его «личного мифа», другой сюжет – сюжет поэтического развития, путь которого не вполне подвластен писателю и завершается только на «восьмом круге». Сюжет персонального мифа принадлежит художественному миру как поясняющий и организующий метатекст, он изначально завершен (сюжет вочеловечения у Блока, удвоенная романтическая эскапада у Лермонтова, безвыходный бег от быта к бытию у Цветаевой, «семь кругов» Башлачёва). Сюжет художественного развития незавершен, и кончается только вместе с жизнью автора. Говоря языком Бахтина, то первое – сюжет автора как героя (лирического героя, «я-для-другого»), а второе – сюжет автора как автора (художественное бытие «я-для-себя»). Художественная динамика – это путь Пушкина от просветительского, декабристского слога к позднему, строгому; движение Пастернака от «темного» стиля через «Второе рождение» к «неслыханной простоте»; стилистические вехи Цветаевой, «три поэтики» Мандельштама – это имманентная «стадиальность», напрямую не детерминированная ни социальными, ни любыми другими внешними факторами.

Некогда Ходасевич изумлялся творческой статичности Ф. Сологуба: «поэзия Сологуба мне кажется едва ли не исключительным случаем, когда проследить эволюцию формы почти невозможно, она почти отсутствует». Показательно, что для столь ровного пути метафору Ходасевич подбирает противоестественную, мертвенную: «Постарел ли он? Нет, несколько, всё тот же. И молод никогда не был, и не старел»¹. Это странное исключение лишь подчеркивает закономерность: всем истинным художникам, видимо, отмерена одна, количественно почти неизменная, мера эволюции. Если сравнить творческий путь С. Есенина, занявший всего 10 лет, и полувековой сюжет Б. Пастернака, то их судьбы окажутся сравнимыми по числу поэтических поворотов. Башлачёв писал лишь четыре-пять лет, но истинным творцом – был.

Само наличие эволюции у него никто не отрицал, но приходилось слышать другую несправедливость: что мы не можем судить о поэтическом развитии Башлачёва, так как тексты его не датированы, а рукописи недоступны. На самом деле это не так. Если поэт не оставил исследователям источники, приятные во всех отношениях, это вовсе не обрекает ученых на беспомощность. Более того, можно по пальцам сосчитать авторов, которые сделали будущим текстологам такие подарки, как кубометр рукописей в архивном порядке (зато у графомана на любом клочке обозначены дата, место и повод). В нашем распоряжении есть достаточно датированных фонограмм, чтобы делать выводы о годе и даже о месяце создания песни (появления в записях, что в большинстве случаев указы-

¹ Ходасевич В.Ф. Некрополь. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому. М., 1996. С. 107.

вает на дату создания) или изменения текста, о стадиальности правок. Правда, требует разработки вопрос о происхождении самих датировок, но это лишь означает незавершенность работы на данном этапе.

У Башлачёва есть все те «периоды», которые академический литературовед привычно находит в творчестве того или иного классика – и ранняя пора поисков лица, и творческая зрелость, и позднее искусство, освещенное близостью «последних сроков». Пусть иные из этапов укладываются в месяцы, а не годы, и представлены порой считанными текстами.

Первый отрезок поэтического пути Башлачёва приходится на годы до Москвы и Ленинграда. В круг относящихся к нему текстов входят песни, зафиксированные на фонограммах до осени 1984 включительно, наиболее полные из которых – почти одновременные запись Алисова и Васильева (17–19 октября 1984), «Песни шепотом» (осень 1984, до 17 октября) и «Первый концерт в Москве» (20 октября). Из числа ранних текстов следует исключить написанные, по видимому, незадолго до осени 1984–го года «Лихо», «Зимнюю сказку», «Некому березу заломати» (первая известная их запись – в «Песнях шепотом»), а также «Время колокольчиков» и «Черные дыры», выходящие из общего ряда по поэтическим признакам². Таким образом, хронологическая граница раннего творчества Башлачёва приходится примерно на середину 1984–го года. Привлечение большего числа записей и материалов может уточнить эту дату, но вряд ли изменит радикально.

Художественная динамика Башлачёва прослеживается по нескольким семантическим и поэтическим линиям, которые все подчинены одной главной, определившей сюжет Башлачёва-поэта, а может быть, и Башлачёва-человека. Это *взыскание смысла*. Путь поэта – от чувства небытийности сущего, через переживание реальности людской жизни и смерти – к прорыву в высшее бытие, к «realiora». Он не был для Башлачёва охотой на быстроногую конъюнктуру, символистским эпигоном или головной философией. На этом пути автор пугающе близок к герою, сюжет слишком опасно врастает в жизнь. Это путь самого Александра, раба Божьего, жаждущего истины – и не больше, не меньше. Поэтому все уголки башлачёвских художественных структур освещены лучами главной темы. Поиск бытия означал поиск смысла и ценностей. На примере Башлачёва хорошо видно, что виртуальное существование лишено ценностных ориентиров, так как протекает вдали от жизни (на языке критиков-социологов, истории), а абсолютные ценности всегда безальтернативны. Уж либо «первая свежесть», либо никакая. Будучи лишено ориентиров, существование лишено и смысла: без критериев нет оценки. Где нет жизни – нет и смерти («Мы вскроем вены торопливо... но вместо крови льется пиво и только пачкает паркет»)³, а значит, нет трагедии, нет ничего сакрального, абсолютного. Башлачёву очень

² Тексты А. Башлачёва цит. по: 1) Стихи Александра Башлачёва // Речь. Воскресное приложение. Череповец. Февраль 1991, далее в тексте: Речь и номер страницы; 2) Башлачёв А. Посошок. Л. 1990, далее в тексте: Посошок и номер страницы. Тексты, не опубликованные в этих изданиях, цитируются по фонограмме, обычно по самой поздней из известных автору статьи.

³ «Мы льем свое больное семя» цит. по фонограмме «У М. Тергановой и А. Несмелова». Апрель 1985.

тяжело в это время, а особенно в этом месте, говорить о вечном, это получается разве что в смеховой форме («Похороны шута»). Но если сакральные, бытийные смыслы нуждаются в карнавализации (в оживлении через осмеяние), значит, они пока что не имеют полного, достаточного бытия. Из всевозможных пафосов Башлачёву остается только романтическая тотальная ирония, плавно переходящая в сарказм. Она и становится лейтмотивом его ранних песен. Эти годы – время осознания небытия, в котором пребывает молодой современник-подпольщик, фигурка молодежного «андеграунда».

Ранние песни представляют *негативную поэтику*. Негативно всё – и существование героя, и отношение к нему автора. Оценочных полутонов мало, властвует радикальное неприятие, доходящее до жестокости в отношении человека. Башлачёв острее других чувствовал близость культурно-исторического рубежа, на котором – гибель, за ним – неизвестность. Позже на этом будет замечан трагизм и эсхатологические упования его зрелой поэзии. Но пока певец лишь горько осмеивает пигмеев, которых в энном поколении породили титаны шестидесятых. Они горды собой, но по сути пошлы и провинциальны, смешны и мелки, как всё в это карикатурное время между Брежневым и Горбачевым. Нынешние подпольные мыши рождены бардовскими горами, социальным эскапизмом, поиском «страны сплошных надежд». Башлачёву и его сверстникам довелось увидеть, что на деле, как писал Платонов, «звезды оказываются пайковой горстью зерна, а идеалы охраняет тифозная вошь». Да, поэт жесток: «Хочется стать взрывчатой хлопушкой / И расстрелять всех вас залпами конфетти» (Речь, с.12), «Вот-вот нам перекроют кислород», «Я разобью стекло зеркальных глаз, / Я применю слезоточивый газ» (в то время – почти идиома, связанная исключительно с сообщениями о жестокостях западной полиции)⁴. Но так ли будет страшна эта кровожадность, если учесть, что в подпольном мире *нет* жизни? А «если вы не живете, то вам и не умирать». Поэтому расстрел происходит с помощью конфетти, из вен льется пиво, а черти хнычут, как простуженные младенцы.

Иногда ирония Башлачёва сопровождается цитированием, которое, однако, на раннем этапе означает нечто иное, чем на зрелом. Пока это только знак тиражированного сознания. Ирония Башлачёва сродни романтической, но далека от постмодернистской, из которой выход к зрелому творчеству Башлачёва был бы абсолютно невозможен. Дело в том, что сарказм певца, его нигилизм в отношении поэтических символов и многотиражных идеалов подразумевает имплицитное наличие ценностных оснований хотя бы у самого автора, иначе различие святого и профанного было бы невозможно, критика стала бы лишь формой письма. Когда ещё юный Башлачёв изображает идеал как протухшее яйцо синей птицы, он отличает мертвое от живого. Образ держится на несовпадении птицы и тухлого яйца. Для постмодерниста эти вещи неразличимы, он скорее скажет, что тухлое яйцо и есть птица, и обратно: птица и есть тухлое яйцо. Этим, как известно, *diffèrence* отличается от *différance*. Последнее – всеразличие без оппозиций, значит, оно же – всесовпадение: «Теория и практика всеразличия («différance») создает новое культурное пространство, которое можно назвать гетерогенным, поскольку оно всё состоит из различий – культур, этносов, сти-

⁴ «Рыбный день» цит. по фонограмме «Вишня». 1987.

лей, индивидов – и одновременно гомогенным, потому что в нем <...> нет ничего, кроме различий»⁵. Постмодерн – это культурное состояние, которое изображает Башлачёв, но не состояние самого поэта. Постмодернистский комплекс, если и обнаруживается в его текстах, принадлежит предмету, а не автору.

Позже, когда в песнях Башлачёва заходит речь о позитивных (а потом абсолютных) ценностях, категории нравственности, жизни и смерти обретают реальность, а с этим меняется и пафос текстов. Вероятно, в начале этих перемен располагаются песни «Хозяйка» и «Грибоедовский вальс» – баллады, которые сам автор позднее назвал «бардовскими» и оценил как пройденный этап творчества⁶. В «Музыканте» жалость к маленькому человеку была ещё смешана с иронией, Башлачёв находил в нем мало прекрасного, кроме неосуществимой мечты, поэтому «дрянной музыкант» вышел помельче, чем его коллега Сарафанов, созданный Вампиловым. В «Хозяйке» и «Грибоедовском вальсе» речь идет о жизни, а не «как бы жизни», поэтому взгляд на человека становится трагическим и сострадательным. Поэтика песен ещё старая, незамысловатая; быт и бытие контрастно разведены: баня, танцы, ЗИЛ ↔ эскадроны, знамена, полки; сельская изба с гармонью ↔ городская квартира с пылесосом – «три минуты» ходьбы на самом деле разделяют два художественных пространства, жизнь и прозябание. Поэтика прежняя, но герметичность «параллельного мира» уже нарушена, реальность как категория уже явилась и столкнулась с не-реальностью. То, что в виртуальном мире героя было игрой, во вдовьей избе наполняется жизнью – и «родная хата», и «враги», и понятия вины и долга.

Еще примечательнее в этом смысле «Грибоедов». Это чуть ли не единственный случай, когда Башлачёв так решительно, в форме двоимирия, эксплицировал тему виртуальной жизни. Гипнотизер погружает водовоза в грёзу, в обман, который на деле оказывается высшей реальностью. Нет сомнения, что «Вальс» – вольное или невольное переложение пьесы М. Горького «На дне», гипнотизер – наследник Луки, а Степан – новый Актер. Но Грибоедов, в отличие Сверчкова-Заволжского, всё же смог физически реализовать мечту (треуголка, сюртук). Башлачёв выступает едва ли не большим реалистом, чем Горький. И в какой-то мере его учеником. Писателей роднит убеждение, что ложь лжи рознь, более того, есть высшая неправда – мечта, – которая диаметрально удалена ото лжи, бытийнее самой действительности. В более раннем «Трагикомическом *романе*» мечта просто комично, потому что *литературно*, идет от головы. Мечта Грибоедова – высшая правда, и она ведет к трагедии, потому что стóбит жизни и *дает* жизнь. «Грибоедовский вальс» – предвестие позднего, апокалиптического Башлачёва, влюбленного в мир и человека, какими они *должны быть и будут*. Закономерно, и то, что в обеих песнях («Хозяйка» и «Грибоедовский вальс») писатель обратил взгляд на деревню. Бегство к природе – типичный шаг человека, не выдерживающего груза культуры, оказавшегося на ее шлаковых отвалах (романтики, Лев Толстой, символисты, Есенин, «деревенская проза» 1970-х). Пусть цивилизация и природа (народ) противопоставлены здесь не без наивной прямо-

⁵ Эпштейн М. Русская культура на распутье. Секуляризация и переход от двоичной модели к троичной // Звезда. 1999. № 1. С. 208.

⁶ У М. Тергановой и А. Несмелова: «Я теперь таких бардовских песен не пишу, но некоторые не удалось забыть».

линейности, для себя Башлачёв делает открытие. Раз обратившись к почве, народу, «натуральному» человеку за живой истиной, Башлачёв не свернет с этого пути, который потом приведет его к мистической народности поздних лет.

Художественный мир Башлачева в ранние годы непрерывно движется, растет. Подвижен и масштаб его социальных рефлексий. В первых песнях предмет сатиры – «местный рок-клуб» с его досугами и нравами, но скоро это место займет советское общество на историческом излете («Подвиг разведчика», «Прямая дорога», «Не позволяй душе лениться» и пр.) и наконец – национальное бытие, взятое по-гоголевски, выше социального, в духовной ипостаси. В этом смысле «Время колокольчиков», «Зимняя сказка», «Лихо» – уже начало нового стиля.

Художественный язык Башлачёва на первых порах рационален. То есть слово в своем метафорическом или сатирическом значении вполне предсказуемо, символичность его невысокая; образ прозрачен, смысл угадывается почти по закону аллегории; приемы логичны и несложны, причем господствует простейший из сатирических приемов – антитеза, стилистический контраст. Например, в песне «Поезд № 193» поэт как бы перебирает и нанизывает метафоры, заменяя многомерность образа (качество) его количеством; а семантика проговаривается почти до конца: «Любовь – режиссер с удивленным лицом, / Снимающий фильмы с печальным концом. / А нам всё равно так хотелось смотреть на экран». «Прямая дорога» – это постепенное раскручивание, детализация и разъяснение заглавной метафоры. Господство антитезы заметно на композиционном уровне; ярчайший пример – «Палата № 6», ср. также: «Есть целое небо – нечем дышать, / Здесь тесно – я не пытаюсь бежать»⁷.

Но ещё сильнее оно на уровне образа. Здесь уж полностью царствует дерзкий контраст, гротеск, столкновение высокого с профанным, поэтического с грубым, бытийного с бытовым: «Итак, мы пишем наш роман. / Творим немислимое чудо... / А на немытую посуду / Ползет усатый таракан» (Речь, с.7). Любой из текстов даст букет подобных примеров: «заря» – избитый поэтизм, значит у Башлачёва она сравнивается с сырой ватой, то же «тучи» – певец превращает их в «мочевые пузыри», «всемирный праздник труда» (первополосный перифраз 1 мая) → «всемирный праздник голубых соплей»; «международный женский день» (псевдоним 8 марта) → «...рыбный день»; рядом со словом «скромный» – «аборты», по соседству с «мысли, нервы» – «черви». Больше или меньше таких примеров можно найти в любой песне Башлачёва ранних лет. Поэт эксплуатирует принцип контраста с азартом первооткрывателя, до полного истощения, исчерпания возможностей. Оппозиция быта и бытия выходит у него вполне романтической: «они никогда не сойдутся». С одной стороны – «семейный сачок», с другой – воображаемая и недоступная музыка или идеальная любовь на звездах. Семья же, как часть коммунального быта, становится объектом иронических взглядов и экспериментов («Верка, Надька, Любка», «Галактическая комедия», «Подвиг разведчика»). В песне «Влажный блеск наших глаз» отправной точкой для слов о возвышенной любви стала ненависть коммунальных соседей. Юноша-герой удивляется собственной свободе и раскрепощенности чувств... Стоит лишь освободиться от физического, внешнего («платина платья, штанов сви-

⁷ «Поезд № 193» цит. по фонограмме «М. У М. Тимашевой». 29. 01. 1988.

нец») – «выбросить прочь / Всё, что могло мешать». Но коммунальные соседи как раз не мешают – помогают. По законам данной поэтики идеальное не может существовать иначе как на фоне своей низкой, бытовой тени. Основана на контрасте и песня «Музыкант». Сведены два образных ряда: колбаса, паучок, сачок, керосин, пьяные мужчины и покрашенные женщины ↔ музыка, оркестр и снег. Снег на траве – это символ искусства как союза несовместимых начал («лед-минор и горячее пламя – мажор»). Но в том-то и дело, что обыденность не допускает дерзких сближений. Поэтому в рамках сущего высокое искусство невозможно.

Очень похожий и не менее активный прием – замена высокого на низкое: вместо крови – пиво, вместо выстрела – плевков, («Мы льем свое больное семя...»), вместо живых цветов – бумажные («Королева бутербродов»). Важно, что все эти замены исключают понятия бытийного порядка и вводят на их место профанные мелочи быта, суррогаты. Если живая роза символизирует жизнь в ее гармонии и совершенстве, то бумажная – симуляцию, небытийность, безразличие данного мирка к онтологическим категориям.

Тот же принцип контраста избирает Башлачёв на первых порах и при работе с цитатами. Тут нам снова встречаются «монографические» тексты – основанные на многократном прокручивании одного приема: «Мы льем свое больное семя...», «Не позволяй душе лениться», «Мы высекаем искры сами...». Этот прием – профанация популярного поэтического образа, который служит знаком абсолютного смысла: автор помещает поэтизм в профанный контекст, чем доказывает отсутствие смыслов *в этом контексте*. Сами Блок, Лермонтов, Оруэлл, Гоголь (свинья в карете – пародийное переложение гоголевской тройки; ср. совсем иную ее интерпретацию позднее, во «Времени колокольчиков») Башлачёва-пародиста абсолютно не интересуют. В песне «Не позволяй душе лениться...» цитаты отсылают вовсе не к Пушкину, Заболоцкому, Есенину и т.д., а к массовому сознанию (недаром Башлачёву чуждо скрытое, эзотерическое цитирование, излюбленное Гребенщиковым). В сущности, и в «Рыбном дне» слова «туча», «заря», «плавать», «глаза» функционируют как цитаты – из обобщенного поэтического текста. Башлачёвское «плетение цитат» призвано показать, как разрушается любой смысл, десемантизируется образ, распадается текст в пространстве «параллельного мира», хаотичном, симулятивном, бессмысленном. С другой стороны, мы убеждаемся, что стиль Башлачева на первых порах определяется апофатически, «от противного»: собственный стиль – опровержение господствующих стилей, их *негатив*.

Но уже скоро поиск реального и сверхреального уводит Башлачёва от рационального слова. Возможности его исчерпаны, поэтические силы автора растут вместе с опытом, и теперь его больше интересует экспрессия метафоры, скрытый образный потенциал языка. Песни середины 1984–85-го гг. насыщены символикой («Время колокольчиков», «Ржавая вода», «Лихо» и др.). Интересно, что уже в эти годы Башлачёв стремится материализовать то, о чем поет – перевести слово в факт. Речь идет о шуточных звукоимитациях, которые с разной регулярностью встречаются на записях песен, созданных до 1986 года: «кашель» («Осень»), «Пердунов» («Слет-симпозиум»), «настучать» («Палата № 6»), «насморг» («Толоконные лбы...»), в «Новом годе» певец поет как бы зевая «Славно

проспать первый январский день»⁸, а в «Минуте молчания» материализовано само молчание⁹. Эти шутки, как будто лежащие за гранью поэтики, предвещают будущий поиск слова, становящегося бытием или точкой слияния бытия и сущего.

Как любой молодой писатель, Башлачёв был не чужд литературных влияний. Вольные либо невольные заимствования позже адаптировались, осваивались художественной системой Башлачёва, делались менее очевидными и становились зерном собственных поэтических достижений. Достаточно внешним в ранние годы было влияние Б. Гребенщикова, которое в ряде текстов заметно без специального анализа. Это песни «Легче, чем пух, камень плиты...», «О как ты эффектна при этих свечах...» и «Королева бутербродов». Характерно, что предмет критики здесь ещё уже, чем «местный рок-клуб» – это индивидуальный характер. Текст хочет казаться частным, случайно вышедшим из узкого круга, которому адресован. Такая узнаваемая форма условности очень характерна для Б.Г. («Нам всем будет лучше», «Укравший дождь», «Странный вопрос» и др.). То же и форма второго лица, в которой написаны две из трех названных песен Башлачёва. Правда, подобные вещи Б.Г. оставляют впечатление местнотусовочных интеллектуальных «разборок». А у Башлачёва столь маркированная поэтика ещё и выглядит вторичной. Поэтому все три песни уходят из «репертуара» авторских фонограмм уже к весне 1985 года. Башлачёв дистанцируется от Б.Г., создавая песни в субъектной форме множественного числа. У Гребенщикова такая форма необычна и становится регулярной лишь в песнях середины 80-х («Поезд в огне», «Поколение дворников» и др.), для него более органичны «ты», «он» – формы, которые дистанцируют автора от предмета. Что находит Башлачёв в субъектном «мы»? Во-первых, расширяется предмет рефлексии – сначала до рамок генерации («Мы льем свое больное семя...»), потом – общества («Прямая дорога»), во-вторых, уходит высокомерие посвященного, которое скорее к лицу Б.Г., автор не дистанцируется от объекта критики и отчасти сам попадает в ее поле.

То, что отдаляет Башлачёва от Б.Г., сближает его с М. Лермонтовым. В этом случае, правда, не придется искать прямого влияния или цитат. Но художественные образы и языки транслируются не только через единичные претексты. Пожалуй, чаще их роль играет широкое художественное поле, а роль проводника – ещё более обширные культурные структуры. Интеллектуальная и духовная ситуация, сходная с лермонтовской (безвременье, чувство социальной и онтологической потерянности), актуализирует художественный язык Лермонтова, извлекая его из пассивного багажа образованного автора. Конечно, первостепенно важен для Башлачёва не Лермонтов-лирик, а Лермонтов-критик поколения, каким он является в хрестоматийной «Думе». Кстати, именно здесь певец мог найти и субъектное «мы», которое решительно преобладает в песнях, написанных между серединой 1984 и серединой 1985 гг («Черные дыры», «Некому березу заломати», «Ржавая вода», «Лихо», «Время колокольчиков» и др.). Башлачёв наследует у «отца» Печорина и образ маскарада, с помощью которого оба поэта характеризуют общество как фальшивое и лицемерное. Бесчисленные вечеринки

⁸ См. фонограмму «У М. Тергановой и А. Несмелова».

⁹ См. «Запись Алисова и Васильева». 17–19. 10. 1984.

с портвейном у Башлачёва – тень балов лермонтовского света. Дружба с портвейном тут очень далека от анакреонтики, это существование вне реальных координат, в *замкнутом пространстве* ложного бытия («Погиб поэт, невольник чести – / Сварился в собственном соку», «Мы резво плавали в ночном горшке»). Так осмысливается у Башлачёва любая сцена, где «каждый вечер... они сидят и просто пьют».

Генетическое родство поэзии Башлачёва с лермонтовской подтверждается и сравнением текстов. Песня Башлачёва называется «Новый Год», стихотворение Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...» датировано в подзаголовке первым январем. Лейтмотивная «маска» Башлачёва соответствует маскараду у Лермонтова («приличьем стянутые маски»). У обоих поэтов это метафора общественной фальши, маскированная женщина – знак фальшивых чувств, шумный и беззаботный праздник – образ пустой, бесцельной жизни. Оба автора находят альтернативу культурным симуляциям – в природе (Лермонтов: «И если как-нибудь на миг удастся мне Забыться <...> вижу я <...> высокий барский дом и сад с разрушенной теплицей», затем пруд, аллеи, деревню; Башлачев: «Мы сыпаем. / Что нам приснится? / Лес и дорога. Конь вороной»), само же веселящееся общество вызывает у них мстительную злость (Лермонтов: «О, как мне хочется смутить веселость их / И дерзко бросить им в лицо железный стих, / Облитый горечью и злостью», Башлачев: «Хочется стать взрывчатой хлопушкой / И расстрелять вас залпами конфетти!»).

Метафорически связав бытийные категории с застольем, Башлачёв связал их и с образами еды. По мере приближения к сакральным смыслам и ценностям поэт наполнял их всё более глубокой и многомерной семантикой. В первых песнях еда и питье, как и образная система в целом, передают негативные смыслы. На столах измельчавшего андеграунда – не еда, а, как написал бы Ю. Лотман, *анти-еда*, соответствующая ложному бытию: в роли пищи выступают совершенно непригодные для этого вещи: «Налей в бокалы канцелярский клей», или позднее: «Выпечем ватрушку без теста» (Речь, с.12), тут же блоковский парадокс: «И ищут истину в стаканах, И этой истиной блюют». Рвота тоже осмыслена как анти-еда, как небытийный знак; ср.: «Они дрались за место / И право *наблевать* за *свадебным* столом» (Посошок, с.26). В той же роли – холодная еда, снег, лед: «А Ванюше припасла / Снега на закуску я» (Посошок, с.71), «Жрали снег с кашею березовой» (Речь, с.11), «Белым зерном меня кормила зима» (Речь, с.8). Борьба за бытие есть борьба со льдом («разбить эти латы из синего льда» (Речь, с.8)). Образной антитезой к ряду анти-пищи выступает настоящая пища: хлеб, зерно. Но в ранних песнях этот ряд если и представлен, то находится в тени анти-пищи, гасится энергией негативной поэтики. Семя оказывается «большим», его уничтожает время, которое «срезает» человека, живущего вне времени и пространства, в виртуальном подполье. Зато в позднейших песнях образный ряд хлеба выходит на первые роли, становясь поэтическим фундаментом текстов («Тесто», «Сядем рядом», «Мельница»). Теперь хлеб и зерно выражают особую философию жертвы, представление о трагичности и жертвенности человеческого *бытия*. Так же складывается и поэтический конфликт льда с водой. С первыми шагами к позитивной поэтике («Хозяйка») поэт вводит в текст антитезу тепла ↔ холода, пока ещё с прямотой первого опыта: «Сегодня ночью – дьявольский

мороз» ↔ «буду греть тебя, пока не отопрею». В дальнейшем лед и снег будут вытеснены водой, пригодной для питья (вспомним, кстати, профессию Степана Грибоедова). Если в более ранних текстах человеку трудно пить («Время нас учит пить» (Речь, с.11), «Хочется пить, / Но в колодцах замерзла вода» (Речь, с.8), «Хотелось закирять – но высохло вино» (Речь, с.10) и пр.), то в поздних – вода одерживает верх надо льдом; в «Имени Имен»: сначала «кровь на снегу», в итоге – «Пала роса <...> Да сходил бы ты по воду, мил человек». Теплое вытесняет холодное: «перекрести нас из проруби (семантика льда – С.С.) да в кипяток». Тепло – важный образный мотив в «Тесте», в «Сядем рядом», причем в обоих случаях он сопряжен с образом хлеба и обнаруживает происхождение от «пищевой» темы ранних песен.

Влияние Владимира Высоцкого было очень важным, но и опасным для Башлачёва: сближение с мастером авторской песни угрожало художественному суверенитету молодого певца. Тем более, Башлачёв не хотел походить на многочисленных эпигонов, увлеченных мимическим подражанием «Володе» (хриплый крик, раскатистое «р», блатная удаль и панибратская любовь к Расее, растерзанной вандалами). Поэтому «след Высоцкого» в стихах Башлачёва расположился на уровнях, более потаенных, нежели тематика, лексика, стилистическая манера. Когда позже Башлачёв всё же рискнул вступить в открытый диалог с московским поэтом, то потерпел поражение на очень привычном для себя поле цитаты – язык Высоцкого, смешавшись с языком Башлачёва, парализовал его художественные возможности. Мемориальный «складень» уступает в качестве другим стихам 1985–86-го годов.

Особенно важна для молодого поэта песня Высоцкого «Мы все живем, как будто, но...»¹⁰, где есть и субъектное «мы», и рефлексия по поводу непутевого поколения (вообще не очень характерная для Высоцкого) и, главное, 'плавание' как метафора 'жизни'. Ср.: Высоцкий: «А рядом случаи летают, словно пули... / **Одни** под них подставиться рискнули – / И сразу: кто – в могиле, кто – в почете, / **Другие** – не заметили, / **А мы** так увернулись...»¹¹, «Иные – те, кому дано, – / Стремятся вглубь – и видят дно, – / Но – как навозные жуки / И **мелководные** мальки»; Башлачев: «**Кто сумел** – тот уплыл. / **Остальные** утонули. / **А мы** с тобой отползли / И легли **на мели**...». (Высоцкий вообще нередко критикует «золотую середину» – ср. его «Песню про первые ряды», «Целуя знамя в пропыленный шелк...»).

Таганский певец мимоходом роняет метафору – Башлачёв ее поднимает, пускает в огранку, активизирует ее образный потенциал, в итоге далеко уходя от начального образца. Образный ряд 'жизнь–плавание–вода' он сближает с рядом 'вода–питье–жизнь' и включает в поэтический инструментарий своей главной темы – истинного и ложного бытия. Башлачев изображает «подпольного» человека в виде рыбы (ср. «мелководные мальки» Высоцкого), а проблему ценностей эксплицирует в шкале глубин: мелкая вода – пустая и выморочная жизнь. Сходно и у Высоцкого: глубина является сверхбытийным локусом, способным дать

¹⁰ Высоцкий В.С. Соч. в 2 т. Екатеринбург, 1997. Т. 1. С. 364–365. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.

¹¹ Вариант, зафиксированный на самой распространенной фонограмме («Для К. Мустафиди» 10. 12. 1973).

человеку высшие критерии и смыслы: «Упрямо я стремлюсь ко дну...» (2, 94), «Не докопался до глубин» (2, 220), «Уходим под воду» (1, 152), «Нас тянет на дно как балласты» (1, 165) – с ней связана тайна и истина. У Башлачёва, когда он изображает пошлый, бессакральный мир, глубины нет, вода мелкая («Мы легли на мели»), мутная или грязная («Ржавая вода», «Рыбный день»), в нее нельзя углубляться, а можно только барахтаться в ней; иногда это что-то вроде аквариума, профанного водоема (ночной горшок). И в более поздних песнях плавание символизирует жизнь, но недостаточную, вялую (особенно если человек замещен рыбой), жизнь в отрыве от абсолютных смыслов. Так остается и в трагическом контексте зрелого творчества: «Посошок», «Некому березу заломати» («Рановато, парни, купаться»).

Интересно, что вышеупомянутые лермонтовские мотивы не были чужды и Высоцкому. Так, он, пусть не слишком часто, прибегал к субъектному «мы», передавая рефлексию от лица поколения – лермонтовская форма приходила вместе с лермонтовской темой: «И обязательные жертвоприношенья, / Отцами нашими воспеты не раз, / Печать поставили на наше поколенья – / Лишили разума и памяти и глаз» (2, 144). Возможно, Высоцкий прервал работу над текстом из-за его чрезмерной близости к «Думе» (тема, лексика, шестистопный ямб). Чуть раньше, на этом листе рукописи написано стихотворение «Я никогда не верил в миражи...», лежащее в том же образно-тематическом поле. Правда, эти стихи впервые опубликованы в 1988 году и вряд ли были известны Башлачёву. Зато он знал, как преломился у Высоцкого лермонтовский маскарад. Костюмированный праздник или просто ресторанное застолье у него – метафора лицемерия, лицедейства, фальши («Маски», «Случай»).

Высоцкий любил рисовать потусторонний мир как точную копию человеческого, поддерживая этим свою неустанную апологию земной жизни («Побег на рывок», «Райские яблоки» и др.)¹². Сходную картину можно увидеть в «Галактической комедии» Башлачёва, правда, с несколько иным смыслом. У Башлачёва сложно определить, где находится сейчас человек – герой, автор, слушатель, – в «своем» мире или трансцендентном. У Высоцкого же человек всегда помнит, какой из миров «тот», какой «этот», и постоянно стремится домой. Потому что герой Высоцкого живет в позитивной реальности, башлачёвский – в зеркальце без времени и расстояний, значит ему несложно потерять своё пространство в череде идентичных, столь же выморочных пространств. «Галактическая комедия» завершается словом «домой», но оно лишь усиливает авторскую иронию: дом в зеркальном мире, пожалуй, безвозвратно потерян.

Позже «Райские яблоки» (1, 475–476) ещё раз дадут о себе знать в песне «Посошок». Напомним, что у Высоцкого убитый человек прискакал на конях в рай, где нашел лишь «Неродящий пустырь и сплошное ничто – беспредел», железные ворота, полный антураж арестантского лагеря и, наконец, Святого Петра, который очень похож на «вертухая». Ср.: Высоцкий: «Как бы так угадать, чтоб не сам, чтобы – в спину ножом?»; Башлачев: «А ты меня не щади – срежь ударом копья». Потом оба героя начинают путь к вратам мира иного. У Высоцкого – на конях, у Башлачева – вплавь, но и без коней не обходится: «Ни узды, ни

¹² Подробнее см.: Скобелев А., Шаулов С. Владимир Высоцкий: Мир и слово. Воронеж, 1991. С. 72–75; Свиридов С. На сгибе бытия // Мир Высоцкого. М. 1998. Вып. 2.

седла. Всех в расход. Всё дотла. / Но кое-как запрягла. И вон – пошла на рысях». Ср. также использование слов «высшая мера» у Башлачёва и тюремную лексику в балладе Высоцкого. Наконец, оба героя оказываются у ворот («последней заставы»), перед стражем («часовым всех времен»), в котором с удивлением узнают Петра: Высоцкий: «Я узнал старика по слезам на щеках его дряблых», Башлачев: «Да постой-ка, сдаётся, и ты мне знаком...». Оба Петра очень похожи на обыкновенных охранников.

Наконец, несомненно к Высоцкому восходят две комические баллады Башлачёва: «Подвиг разведчика» и «Слет-симпозиум». Эти песни – последний расчёт бывшего журналиста с бывшей профессией. Репортаж – газетный жанр, а темы «материалов» корреспондента Башлачёва соответствуют двум неизменным отделам районной редакции – массово-политическому и сельскохозяйственному. Образцами послужили ролевые песни Высоцкого: «Инструкция перед поездкой за рубеж...», «Случай на таможне», «Лекция о международном положении...» и другие сравнительно длинные, фельетонные, сюжетные монологи, написанные от лица недалекого, но симпатичного советского гражданина. Кстати, напомним, что Высоцкий тоже писал диптихи, триптихи и циклы, и более того, не всегда пел их полностью, как и Башлачёв свои «репортажи». Тут уж, вопреки правилу, не обошлось без почти прямых цитат: «вырезки» из газетных сообщений в «Подвиге разведчика» очень напоминают «Лекцию о международном положении...» Высоцкого: та же политическая злободневность, те же политические лидеры всевозможных стран и пародирование советской пропаганды; перечень телепередач в «Подвиге разведчика» рифмуется с таким же перечнем в «Жертве телевиденья» Высоцкого. Семантически Башлачёв при этом остаётся в рамках своего «негативного» стиля: как пародист и сатирик он беспощаднее предшественника – и к герою, и к социальному предмету сатиры.

«Каждую песню надо оправдать жизнью. Каждую песню надо обязательно прожить»¹³. Проговорив вслух за пару лет всю бессмыслицу, пустоту и ирреальность своего культурного и исторического контекста, поэт загорается огромной жадной бытия и слова, соразмерного ему. Сакральный смысл – сакральное слово, сверхслово. И обязательно – его прожить: «Если ты поешь о своем отношении к любви, так ты люби, ты не ври»¹⁴. Свои лучшие песни Башлачёв создаст в 1985–м году, открывая всё новые смысловые глубины языка. В 1986–м – пойдёт дальше, дерзнет сделать слово магией, а может, и вернуться к тому начальному «искони», когда «слово было Бог». Но задача оказалась больше творца. И если М. Эпштейн пишет, что самосожжение Гоголя «стало первым костром новосредневековой инквизиции»¹⁵, то самоубийство поэта Александра Башлачёва, быть может, поставило точку в ее сюжете. Но это, как писал Достоевский, уже совсем другая история...

¹³ Из интервью, данного Б. Юхананову и А. Шипенко для спектакля «Наблюдатель». 1986. (Web).

¹⁴ Там же.

¹⁵ Эпштейн М. Указ. соч. С. 203.