

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации
45.03.01 Филология

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой РЯЛиРК
_____ И.В. Евсева

« ____ » _____ 2018 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**ТВОРЧЕСТВО А. БАШЛАЧЕВА КАК ФЕНОМЕН
АНДЕГРАУНДНОЙ КУЛЬТУРЫ ПОЗДНЕСОВЕТСКОЙ
ЭПОХИ**

Выпускник

Е.Ю. Ступакова

Научный руководитель

д-р филол. наук,
проф. К.В. Анисимов

Нормоконтролер

А.А. Чуруксаева

Красноярск 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ПОЗДНЕСОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА: ЭПОХА В СВЕТЕ СМЕНЫ ПАРАДИГМ.....	8
1.1. Советский дискурс: формирование, функционирование, «сдвиг» структур.....	8
1.2. Советский рок-андеграунд 1980-х гг. и «закат СССР»: А. Башлачев и его «среда обитания».....	12
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....	16
ГЛАВА 2. ДЕКОНСТРУКЦИЯ «СОВЕТСКОГО» В ПОЭТИКЕ А. БАШЛАЧЕВА.....	17
2.1. Человек «последнего советского поколения», рефлексия знака и проблема формы в творческой концепции А. Башлачева.....	17
2.2. (Жизне)текст А. Башлачева: «юродское» поведение.....	25
в эпоху перестройки.....	25
2.2.1. Феномен юродства и смежные явления культуры.....	25
2.2.3. Юродство/юродствование в поведенческой практике А. Башлачева	31
2.3. Метаморфозы «общих мест» советской культуры и их типология в поэзии А. Башлачева.....	46
2.3.1. Советские «сюжеты», топосы, мифологемы.....	46
2.3.2. Советский «язык»: штампы и клише.....	58
2.3.3. Трансформация («фальш»-/фольклорного) жанра: баллада, былина, частушка.....	62
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....	82
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	83
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	86

ВВЕДЕНИЕ

Творчество А. Башлачева, автора, сегодня традиционно причисляемого литературоведами к группе «рок-поэтов», не раз становилось объектом научного изучения в различных аспектах. Так, проблема описания места лирики Башлачева главным образом в литературном контексте затрагивается Т. Е. Логачевой в первой защищенной в русле данного «направления» в современном литературоведении диссертации «Русская рок-поэзия в социокультурном контексте» (1997), а также в диссертации А. С. Иванова «Лирика Александра Башлачева в контексте авторской песни 1970-1980-х годов» (2011). Во множестве статей освещаются интертекстуальные связи лирики Башлачева, выявляются антецеденты как среди литературы XIX–нач. XX вв. (например, в статье С. С. Шаулова «Ф. М. Достоевский и А. Н. Башлачев: классика в неклассическом отражении» [Шаулов, 2012]), так и в поле авторской песни (см. Бойков А. И. Башлачев и Высоцкий: языковые механизмы цитирования [Бойков, 2011]) и рок-поэзии.

Среди исследований по русской рок-поэзии следует отметить работы, в которых тексты, во-первых, анализируются «классическими» методами, преимущественно без учета их «звучащей» природы, во-вторых, рассматриваются в целом в отрыве от социокультурного контекста эпохи и «среды», к которой «традиционно» причисляется тот или иной поэт.

Так, например, О.Р. Темиршиной [Темиршина, 2009, 2017] при анализе песен Б. Гребенщикова применяется типологический метод (выделяются основные составляющие его бинарного мирообраза), тексты поэта рассматриваются как наследующие символизму, при этом модификация символистской двойственной модели мира, поэтики здесь связывается с буддизмом, где «отрицается “бинарность” и “разделенность” мира» [Темиршина, 2009: 36]. В этом же методологическом ключе рассматривается исследователем сходство поэтических систем, концепций

тела и пространства Е. Летова и В. Маяковского как принадлежащих к одной – авангардистской – миромодели [Темиршина, 2017: 190].

Активно разрабатывается также вопрос о мифопоэтической составляющей текстов рок-поэтов. Особенности реализации мифа у Башлачева рассматриваются в монографиях В. А. Гаврикова «Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева» (2007), С. С. Шаулова «Поэзия А. Н. Башлачева: в поисках основного мифа» (2011) и др.

Тем не менее, нельзя сказать, что творчество Башлачева исчерпывающе изучено в социо-антропологическом контексте, учитывая недавний взрыв исследований, посвященных культуре позднего СССР не как социо-политическому феномену (на эту тему всегда писалось много работ), а именно как системе координат, в которой за внешним завесом идеологии появлялись новые языки и дискурсы, поведенческие модели, идентичности, социальные и культурные группы. Так, в 2000-х опубликованы сразу несколько монографий антропологов о позднем этапе советского проекта, эпохе наибольшей творческой активности рок-поэтов. Это, например, «Общие места: Мифология повседневной жизни» (2002) С. Бойм, «"Русские разговоры": Культура и речевая повседневность эпохи перестройки» (2005) Н. Рис. В 2014 г. на русском языке выходит работа А. Юрчака «Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение» и сборник материалов Г. Кизевальтера «Переломные восьмидесятые в неофициальном советском искусстве». В феврале 2017 г. в Мультимедиа арт музее (МАММ) в г. Москве выставляется серия фото И. Мухина «Альтернативная культура 80-х».

Таким образом, **актуальность** нашей работы обуславливается, во-первых, возросшим исследовательским интересом к последнему периоду в существовании советского социального и культурного проекта, моменту его слома («взрыва» – в терминологии Ю. М. Лотмана), в результате которого решительному преобразованию подверглась вся система андеграундной поэзии, слагаемым которой была рок-поэзия 1970-80 х гг. Во-вторых,

несмотря столь значительный исследовательский интерес к «долгим семидесятым» и творчеству А. Башлачева, яркому феномену эпохи, обусловленность (жизне)творческой позиции («юрродство»), поэтики текстов и историософии поэта спецификой социокультурной ситуации, в условиях которой они формировались, ранее специально не рассматривалась.

Новизна работы определяется рядом обстоятельств. Поэтика А. Башлачева впервые будет рассмотрена в нескольких новых аспектах: нас будет интересовать проблема знака в творчестве русского барда, основные мотивы его лирики, связанные с мифологизированным образом автора как «юрродивого» в соотношении с фундаментальной для периода перестройки антитезой «форма vs. содержание», а также трансформация в координатах позднесоветской культуры традиционных мифологем и жанров (баллада, былина, частушка), обильно представленных в текстах А. Башлачева.

Объект исследования – поэзия русского андеграунда позднесоветского времени.

Предмет исследования – система поэтических «сдвигов», трансформаций традиционного национального и локализованного в историческом времени «советского» культурных языков как основа поэтического миромоделирования.

Цель нашей работы – системное описание философии и историософии творчества А. Башлачева, исторической поэтики его текстов, жизнетворческой стратегии, реализуемой автором в семиотическом поле юрродства.

В качестве **материала** нами привлечены все доступные сегодня интервью А. Башлачева, поэтические тексты, устные авторские предисловия к ним, а также воспоминания современников.

В соответствии с поставленной целью в ходе работы предполагается решение следующих **задач**:

1. Систематизировать основные направления исследований, посвященных позднесоветской повседневности и особенностям «советского дискурса».

2. Проследить динамику в понимании культурного феномена юродства, разграничить узко-терминологическое и широкое понимание слова (в т.ч. в эпоху постмодерна) «юродство».

3. Определить поведенческие особенности А. Башлачева, способствовавшие формированию биографического мифа о нем как о «юродивом» и доказать его обусловленность спецификой позднесоветской эпохи.

4. Показать пути трансформации советских мифологем различного типа в творчестве А. Башлачева в соотнесении с творческой эволюцией поэта.

5. Выявить специфику поэтики и творческой философии, историсофских взглядов А. Башлачева и влияние на них со стороны ключевых социально-психологических процессов эпохи перестройки на материале «жанровых» текстов поэта (баллада, былина, частушка).

В качестве **методологической базы** нами привлекались как этапные работы, посвященные феномену житнетворчества (Б. В. Томашевский, Ю. М. Лотман, И. Паперно и др.), так и исследования этого культурного явления в контексте рок-культуры 80-х (О. И. Никитина). Кроме того, нами используется современная модификация культурно-исторического метода (который в контексте рассмотрения интересующего нас исторического периода применяется, в том числе, А. И. Шендриком, Н. Л. Лейдерманом, М. Н. Липовецким и др.). При описании специфики понимания знака Башлачевым привлекаются основные понятия семиотики Ч. Пирса, используется сравнительно-типологический метод. При рассмотрении отдельных стихотворений поэта (например, «Баллады о Степане») особое внимание уделяется жанрологии как разделу исторической поэтики, а также историко-функциональному подходу, позволяющему исследовать

деформации жанровой модели под влиянием историко-политических и культурных контекстов.

Логику проведенного исследования отражает **структура** выпускной квалификационной работы, которая состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии, включающей 120 источников.

Основные результаты первой части исследования (глава 2, параграфы 2.1. и 2.2.) были представлены на 55-й Международной научной студенческой конференции МНСК-2017 (Новосибирск, 2017), Международной научно-практической конференции молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (Красноярск, 2017), международной научной конференции «Филология и просветительство...» (Тверь, 2017). Ключевые положения второй части работы (глава 2, параграф 2.3.) были отражены в докладе на V (XIX) Международной научной конференции молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2018).

Опубликованы и приняты к публикации статьи по теме исследования:

- 1) Метапоэтическая рефлексия в русской рок-поэзии 1980-х гг. (на примере творчества А. Башлачева).
- 2) Творчество А. Башлачева как феномен позднесоветской эпохи: рефлексия художественного знака, проблема формы и психология человека “последнего советского поколения”.
- 3) (Жизне)текст А. Башлачева как феномен позднесоветской эпохи: «юродские» мотивы.
- 4) «Фольклорные» жанры в творчестве А. Башлачева: былина и частушка.
- 5) «Баллада о Степане» А. Башлачева: метаморфозы жанра.

ГЛАВА 1. ПОЗДНЕСОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА: ЭПОХА В СВЕТЕ СМЕНЫ ПАРАДИГМ

1.1. Советский дискурс: формирование, функционирование, «сдвиг» структур

Рассмотрение культуры и истории 80-х в интересующем нас аспекте следует начать с обращения к внутреннему хронологическому делению данного периода на этапы и специфике каждого из периодов. Г. Кизевальтер отмечает, что 80-е в событийном плане делятся не поровну, хотя большая их часть (до 1987 г.), по мнению автора, принципиально не отличалась от 70-х [Эти странные семидесятые..., 2015]. Вторая же часть уже не характеризуется привычной убежденностью в «вечности» и незыблемости советской системы и власти. В пространстве неофициального искусства видоизменяется содержание оппозиции «художник – власть»: авторы и их произведения перемещаются в сферу коммерции.

Отметим в то же время, что точную границу между первой и второй частями 80-х, иными словами – между 70-ми и 80-ми, эпохой перестройки, определить однозначно невозможно. Так, разные люди в том же сборнике Г. Кизевальтера называют разный год «перелома»: Ю. Альберт 80-ми называет «период, который начался в 79-м и кончился в 86-м» [Кизевальтер, 2016: 51], Е. Баранов границами считает 1987 и 1991 гг. [Там же: 103], а многие вообще избегают точных дат.

Говоря о хронологических рамках интересующего нас периода, следует также обратиться к определению дефиниции «последнее советское поколение», активно используемой А. Юрчаком в его монографии «Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение» и ряде более ранних работ. Данная возрастная группа объединяет людей, «родившихся между серединой 1950-х и началом 1970-х годов, которые в годы

перестройки были в возрасте от выпускников школ до тридцатилетних» [Юрчак, 2014: 85].

Восьмидесятым, по Юрчаку, предшествовал период, обозначаемый как «поздний социализм», т.е. последние тридцать лет до начала перестройки. Этот временной отрезок в свою очередь традиционно подразделяется на два периода: оттепель, т.е. период хрущевских реформ, и застой, или «брежневский период». Период застоя, таким образом, хронологически приблизительно соотносится с «последним советским поколением» [Там же: 86].

Характеризуя внутреннюю логику изменения позднесоветской реальности, Н. Рис в монографии «"Русские разговоры": Культура и речевая повседневность эпохи перестройки» соотносит ее этапы с фазами обряда перехода по Ван Геннепу (разрыв или отделение, лиминальная фаза, завершение). Период 1985-1987 гг. Рис относит к фазе разрыва «с прошлым», когда «могло быть высказано то, что раньше не высказывалось» и «изменено то, что прежде оставалось неизменным» [Рис, 2005: 282], а 1988-1991 гг. – к «лиминальной фазе» перестройки, совпадая, таким образом, в нижней границе перестройки с рядом авторов сборника Г. Кизевальтера.

Определив условные хронологические границы периода, обратимся далее к рассмотрению ключевых принципов, черт, характерных для дискурсов 80-х и определяющих их специфику.

Безусловно, во-первых, что существенную роль в кризисе самоидентификации человека этой эпохи сыграло ощущение ее как переломной. Об этом так пишет Г. Кизевальтер в своем сборнике с примечательным названием «*Переломные* (здесь и далее курсив наш – Е. С.) восьмидесятые в неофициальном советском искусстве»: «<...> все ждали тех самых “перемен”, о которых пел В. Цой; что-то должно было обязательно произойти» [Кизевальтер, 2014: 36].

С ощущением переломности эпохи тесно связано явление, во многом обусловившее травму человека 80-х и обозначенное А. Юрчаком как

«перформативный сдвиг». Оно определяется как доминирование воспроизводства «нормы идеологического высказывания, ритуала или символа <...> на уровне их формы», при котором «их смысл смещался, становясь отличным от буквально “заявленного смысла”» [Юрчак, 2014: 25]. Главная черта перформативного сдвига, по Юрчаку, заключалась в том, что чем более стандартной и повторяющейся являлась форма авторитетных высказываний и символов, тем менее предсказуемым был вкладывавшийся в неё смысл [Там же: 93]. Юрчак также отмечает, что в основе процесса лежит семантическая модель языка, подразумевающая независимость смысла высказывания от внешнего контекста, его сосредоточенность исключительно внутри его лингвистической формы [Там же: 110].

Таким образом, более важным в период перестройки становился вопрос «как?» (соотносимый с категорией формы), а не «что?» (т.е. содержание, суть). Например, для многих советских людей (тех, кто подготавливал идеологические отчеты, проводил политические собрания и т.п.), как пишет А. Юрчак, «смысл <...> ритуалов и текстов был не так важен, как четкое воспроизводство их формы – стандартного языка, процедуры, отчетности» [Там же: 74]. Отметим, что мысль (без введения специального термина для обозначения данного феномена) о том, что в позднесоветскую эпоху «ни один элемент не соответствовал тому, что о нем говорилось» [Рис, 2005: 291], является одной из центральных также в монографиях «Общие места: мифология повседневной жизни» С. Бойм (2002) и «”Русские разговоры”: культура и речевая повседневность эпохи перестройки» (2005) Н. Рис.

Началом процесса «устойчивого двоемыслия» Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий считают середину 60-х, когда «с трибун и кафедр произносились коммунистические заклинания, их выслушивали, по команде аплодировали, если требовалось — повторяли, но это все приобрело характер омертвело-ритуала, который надо исполнять — по закоренелой привычке или из страха навлечь гнев власть предержащих. А дома, на кухне, в

приватном кругу, говорилось совсем другое» [Лейдерман, Липовецкий, 2003: 7].

Другой процесс, протекавший в 80-е и тесно связанный с перформативным сдвигом, – гипернормализация авторитетного дискурса. Его сущность состояла в представлении новых идей и фактов как чего-то общепринятого и уже известного, установленного ранее, а не как «отходящее от существующей традиции» [Юрчак, 2014: 556].

К описанному процессу примыкает проблема языкового знака и языка вообще в эпоху позднего социализма. Последний, как отмечает С. Бойм, воспринимался как «корруптированное средство массовой дезинформации» [Бойм, 2002: 279]. Потому закономерным для противопоставленных официозу дискурсов становился в 80-е гг. «стеб» как «смеховое отношение к жизни, языковое сознание, которое делает вид, что говорит о чем-то в мире, а на самом деле смеется над языком как таковым» [Там же: 278]. Привычный язык, таким образом, воспринимается как «лицемерный» и умалчивающий правду, что ведет к провозглашению авторами своим девизом возврата к искренности [Там же: 124].

Следствием процесса перформативного сдвига в пространстве позднесоветского общества было, кроме того, тотальное ощущение вечности и неизменности окружающего мира в целом. С другой стороны, параллельным этому результатом внутренних изменений в логике дискурсов 80-х была «внутренняя непредсказуемость и неустойчивость» системы [Там же]. Отсюда – отразившееся в анекдотах о «сюрреализме советской истории» [Рис, 2005: 291] восприятие России как средоточия хаоса, «”противоположного места”» и «”зазеркального пространства”» [Там же: 103], где «все шатко, неустойчиво и лишено всякой определенности» [Шендрик, 2012: 369].

Итак, социокультурные особенности рассматриваемого периода определяются протекавшими в нем процессами перформативного сдвига, гипернормализации авторитетного дискурса и семиотической

двойственностью рассматриваемого этапа советского проекта в целом. Возможно, наиболее показательны данные особенности позднесоветской эпохи отразились в текстах рок-поэтов, культура которых, по мнению Ю. Доманского, потому так быстро обрела популярность в СССР, что «эта музыка *идеально соответствовала времени*: мир вокруг менялся стремительно, а рок столь же стремительными ритмами, жесткостью текста на родном для слушателей языке, внешним видом лидеров буквально говорил: если хочешь шагнуть в ногу с эпохой, то лучше всего делать это вместе с нами» [Доманский, Зорин].

1.2. Советский рок-андеграунд 1980-х гг. и «закат СССР»: А. Башлачев и его «среда обитания»

В подавляющем большинстве работ, посвященных разного рода сообществам и субкультурам позднесоветской эпохи, рок-культура описывается как одно из «андеграундных» «пространств» [Cushman, 1995]. Под андеграундом чаще всего понималась, по С. Савицкому, «*неофициальная художественная среда*», при этом это определение нельзя считать тождественным «подполью» – «революционно-освободительным» движениям «с участием творческой публики» [Савицкий, 2002: 32–33].

По мнению Ю. Доманского, рок стал сферой, «где андеграунд сумел преодолеть свой элитарный характер», сделав «независимое искусство частью молодежной культуры» [Доманский, Зорин]. Именно по причине количества увлеченных им, его массовости, рок, несмотря на его «ненужность» власти, был формально «разрешен». В 1981 г. в Ленинграде был создан первый в СССР рок-клуб, который позволил музыкантам «давать легальные концерты, распространять свои записи» и проводить фестивали [Там же]. В состав членов клуба входил и А. Башлачев. Однако, как отмечает «отец русского рока» А. Троицкий, Башлачев всегда «оставался одним из немногих “нелегалов” рока: все попытки протащить его песни в эфир или

напечатать стихи <...> оканчивались ничем» из-за «боязни редакторов» публиковать «бескомпромиссные» тексты поэта [Троицкий, 1991: 146].

Таким образом, важным представляется вопрос о «теоретическом» включении Башлачева группу «рок-поэтов», а, значит, и его принадлежности к андеграунду. А. Башлачев, не являясь «чистым» рок-поэтом, был введен в эту группу А. Троицким. Поэт в конце творческого пути все сильнее отмежевывался от прежней «среды обитания». Так, в одном из интервью он согласится с тем, что не ощущает себя «внутри <...> “банды” рок-музыкантов» [Наумов, 2014б: 504] и вообще будет отрицать самостоятельность рок-движения:

«Никакой “рок-культуры” просто не существует, и нельзя оправдывать <...> слабость текстов тем, что это якобы “рок-поэзия”, “рок-культура” и вы в этом ничего не понимаете, это совершенно новое искусство. Ничего подобного!» [Там же: 488].

Кроме того, отказывает Башлачеву в принадлежности к «чистому року» также журналист и музыкальный критик А. Троицкий, называя его «явлением плана Владимира Высоцкого» [Троицкий, 1991: 127], у которого, что примечательно, «не было контактов с рок-миром» [Там же: 66].

Однако симптоматично, что имя Башлачева так или иначе звучит во всех материалах, посвященных андеграунду 1980-х и рок-культуре. Например, посвященная истории русского рока книга И. Смирнова [Смирнов, 1994] названа по песне Башлачева «Время колокольчиков» (1984), автор включен в сборники «Кто есть кто в российской рок-музыке?» [Алексеев, 2009] и «Альтернатива. Опыт антологии рок-поэзии» [Альтернатива, 1991].

Для того чтобы определить линии расхождения и совпадения Башлачева с характерными творческими установками рок-среды, следует рассмотреть основные «принципы» ее функционирования в пространстве позднесоветского общества.

Во-первых, центральным термином при описании неофициальных «хабов» эпохи следует считать «внеаходимость», которая была в высшей степени характерна и для рок-культуры. Описывая специфику таких ключевых пространств-кластеров «внеаходимости», как кафе «Сайгон», А. Юрчак отмечает кажущуюся беспорядочность круга чтения его завсегдаев, внутренняя логика которого объясняется так: «все эти тексты имели одну общую черту: их пространственные, временные и тематические параметры ставили их в отношении внеаходимости к авторитетному дискурсу Советского государства. Не будучи антисоветскими, эти тексты — своими образами, идеями, темами, алфавитами (старославянским или иностранными), местом и временем издания и так далее — выпадали из пространства буквального смысла авторитетного дискурса» [Юрчак, 2014: 278]. Тяготение Башлачева к русской, древнерусской, христианской образности (в противовес советскому атеизму), старославянскому языку (ср. «по ми» вместо «пойми» в тексте «В чистом поле – дожди...» (1986)) поэтому также во многом следует рассматривать как яркое отражение присущей ему «внеаходимости» как принципу (жизне)творчества.

Однако следует также обратить внимание, что о «незаинтересованности» в политике, как отмечает А. Юрчак, говорить следует в большей степени применительно к «доперестроечной» субкультуре рок-музыкантов», а границей, когда тексты и их авторы резко «повернулись» в сторону открытой критики современных реалий, следует считать 1986 г. [Там же: 290]. Так, А. Кан вспоминает, что в первой половине 80-х «насмешливость и *полное отсутствие интереса ко всему политическому* (курсив наш – Е.С.) были главными чертами общения в рок-тусовке» [Там же: 294]. Кроме того, «слова песен большинства рок-групп в тот доперестроечный период (в отличие от периода поздней перестройки) были *сильно завуалированы* и не относились к откровенной политической критике» [Там же: 378].

Внутренняя динамика творчества Башлачева в этом контексте во многом может рассматриваться как противоположная описанному. Так, открыто намекают на современные автору политические и культурные реалии преимущественно ранние тексты Башлачева. Интерес же к старославянскому языку и религиозно окрашенные мотивы и образы характерны преимущественно для поздних текстов Башлачева. Они встречаются уже в 1985 г., например, в тексте «Посошок» («Богу, Сыну и Духу – весло в колесо», «В этом высшая мера. Скоси-схорони»), усиливаются, нарастают к 1986 г. (в песне «Перекур» «кто-то ступил по воде», братья получают «по кресту» в тексте «Все будет хорошо», мотив души выступает лейтмотивом «Ванюши») и достигают своеобразной кульминации в стихотворениях «Вечный пост» и «Имя Имён» как квинтэссенции этой тематики и образности у Башлачева.

Кроме того, тексты поэта по мере его творческой эволюции становились все менее «прозрачными» (С.В. Свиридов называет стиль поздних песен Башлачева «темным» [Свиридов, 2000: 62]), включали все больше символов и все больше тяготели к мифу, в то время как общая логика рок-культуры подразумевала иное – уход от возможности противоположных трактовок за счет включения сложных образов в политизированные тексты, которые, очевидно, должны были быть максимально понятны, интерпретироваться только в ключе «несогласия».

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Годы наибольшей творческой активности А. Башлачева, одного из рок-поэтов «последнего советского поколения», совпадают с эпохой «долгих семидесятых» (последние тексты написаны в 1986-87 гг.). Перестроечную рок-культуру и соответствующий ей временной промежуток с легкой руки Башлачева назовут «временем колокольчиков» (ср. песню «Время колокольчиков», 1984).

В то же время, несмотря на эту формальную принадлежность Башлачева к рок-движению и то, что такие определяющие социокультурные процессы того времени, как «перформативный сдвиг» (А. Юрчак), существенно повлияли на проблематику его текстов, направление творческой эволюции Башлачева было иным, во многом противоположным тому, в каком двигалось большинство художников эпохи.

Так, если для раннего творчество поэта характерно введение в тексты конкретных современных ему исторических реалий, ирония, то в поздних стихотворениях рефлексия на тему последнего этапа советского проекта осуществляется иначе. Эта эволюция «приемов» деконструкции «советского» в творчестве Башлачева и будет рассмотрена далее.

ГЛАВА 2. ДЕКОНСТРУКЦИЯ «СОВЕТСКОГО» В ПОЭТИКЕ А. БАШЛАЧЕВА

2.1. Человек «последнего советского поколения», рефлексия знака и проблема формы в творческой концепции А. Башлачева

Специфика творчества А. Башлачева, сегодня традиционно причисляемого в литературоведении к группе рок-поэтов, его (жизне)текста, локализованного преимущественно в переломных 80-х, во многом определяется теми особенностями и процессами, которые были характерны для позднесоветского общества. Исходя из этого, в рамках нашего исследования закономерным является рассмотрение в литературном, социокультурном и историческом контекстах эпохи как текстов самого поэта (интервью, стихотворения), так и привлечение воспоминаний современников А. Башлачева.

Во-первых, у Башлачева отражено восприятие эпохи как переходной, переломной, типичное для человека 80-х. На это обращает внимание С.В. Свиридов: «Лирический герой Башлачева ощущает себя перед неким сакральным рубежом <...> поэт жил и творил на границе культурных формаций, жанров, вер — большевистской и реформенной России, авторской песни и рока, христианства и язычества, андеграунда и шоу-бизнеса» [Свиридов, 1998: 95]. Действительно, лирический герой у Башлачева постоянно находится на границе: в «Тесте» это «овражина-овраг», в стихотворении «Когда мы вместе» — опушка, межа, яма, край. Она может трактоваться (например, в тексте «Пляши в огне») как граница между миром живых и миром мертвых, сакральным пространством, в которое попадает Поэт после исполнения своей миссии и смерти. Стоит также отметить, что, по свидетельствам современников автора, группа, которую хотел собрать Башлачев, должна была называться именно «Граница» [Наумов, 2014а: 265].

Во-вторых, ключевой для описания специфики эпохи принцип перформативного сдвига можно, на наш взгляд, рассматривать как связанный сразу с несколькими характерными особенностями поэтики, творческой позиции А. Башлачева и рок-поэтов вообще.

Так, обращает на себя внимание амбивалентная позиция Башлачева по отношению к антитезе «форма vs. содержание», которая объясняется принципом примата формы над содержанием, свойственным дискурсам 70-80-х. Как стремление уйти от этой тенденции, возразить «пустому», обесмысленному тексту, противопоставить ему суть, исходя из этого, можно рассматривать постоянное акцентирование Башлачевым внимания на смысле, декларативное понижение значения формы и, с одной стороны, «конфликт» с ней, с другой – постоянный ее поиск, стремление найти знак. Так, особое внимание Башлачев уделяет вопросу о соотношении формы («как?») и содержания, цели («зачем?»), однозначно решая его в пользу второго: «”Зачем” – это главный вопрос. На вопрос “как” можно отвечать без конца» [Наумов, 2014б: 487], «Я полагаю, что мы сможем найти свои формы. Главное – понять свое содержание» [Там же: 493], «Тут не нужно заботиться о формах. <...> Формы найдут свое содержание. <...> Бывает наоборот. Бывает пустое...» [Там же: 505].

Кроме того, данной установкой объясняется и отношение Башлачева к «обычному», нормативному синтаксису. Автор так излагал в одном из интервью свою точку зрения на существование самиздатовских сборников его текстов: «Если бы кто-то отнесся к этому творчески <...>, как некий филолог, он просто совершил бы произвольное членение, а любая фиксация, так или иначе, неточна» [Там же: 536]. При обращении к рукописям можно заметить, что в части стихотворений пунктуация «случайно» появляется в конце («Давно погашены огни...»); в других один из знаков препинания намеренно опускается (точки в «Черных дырах» за исключением одного стиха); в третьих расстановка знаков препинания полностью нормативна

(«Галактическая комедия») или же очевидно связана с композицией и идеей (их отсутствие в первой части «Ванюши»).

Во-вторых, такое отношение Башлачева к категориям формы и содержания тесно связано с особым отношением к языку, слову и неприятием всего осмысленного, т.к. форма, по Башлачеву, тождественна рациональному, противопоставляемому душе как иррациональному, «внутреннему»: «Я не придумываю форм, тут поиск-то нерациональный. А рациональный поиск обязательно снова приведет в тупик» [Там же: 494], «Когда-то я думал, что стихи важнее. Я обращался к разуму. А теперь я понял, что нужно обращаться к душе все-таки» [Там же: 526]. Потому отрицается Башлачевым как рациональное и все искусственное («<...> мы чувствуем, что это естество, что это не искусство, что это не придумано» [Там же: 494], «Это – не искусство, это – естество!» [Там же: 507]), и любая система, идеология, и вообще всякая упорядоченность, обусловленность: «Если говорить о программе... Запрограммировано или нет? Детерминировано или нет? Нет, конечно» [Там же: 507].

Отметим, что позиция Башлачева по отношению к рациональному и упорядоченному, как и к категории формы, в значительной степени амбивалентна. Идеологическая, властная структура, сводящаяся к воспроизводству внешней упорядоченности и формы (ср. с «Абсолютным вахтером» Башлачева, который «отлит в ледяную, нейтральную форму», как воплощением системы), в рамках которой живет башлачевский лирический герой, рушась, порождает мир, где все двойится и не равно самому себе, а потому невозможно «разобраться, где храм, а где хлам» («Толоконные лбы»). В текстах Башлачева потому частотен мотив дыма, будто скрывающего истинную сущность вещей и дезориентирующего лирического героя. Например, в раннем тексте «Дым коромыслом» (фразеологизм в названии означает хаос, беспорядок, шум) «сырые спички рядятся в черный дым», беспорядочность и враждебность мира постоянно усиливаются («Через час – бардак. Через два – бедлам. / На рассвете храм разлетится в хлам»), а

лирический герой встречает здесь мистических существ: в «Мельнице» это «Мельник Ветер-Лютый Бес», в стихотворении «Похороны шута» – «дежурные черти» и «слепая старуха» Смерть.

Жизнь понимается Башлачевым как хаос, скрытый смысл которого человек и должен постичь: «Помню, [Башлачев] натыкал на машинке в беспорядке пять строчек букв и подписал: “Кто поймет смысл сего, тому станет ясен и смысл жизни”» [Там же: 325]. С.В. Свиридов пишет об этом: «Он (Башлачев – Е. С.) отрицает “систему” Абсолютного Вахтера – рационального мира и предпочитает первозданный “хаос”» [Свиридов, 1998: 95]. Однако, как видим, понимание Башлачевым «хаоса» также сложно и неоднозначно. С одной стороны, поэт отрицает не только «систему», но и созданный ее распадом «хаос знака», с другой – в беспорядке же ищет выход из хронотопа, в котором находится. Репрезентацией этого искомого хаоса становится у Башлачева пространство фольклора, мифа как пространство иррационального [Гавриков, 2007; Столбов, 2006; Шаулов, 2011].

Уже упомянутая взаимосвязь «перевернутости» времени и пространства с идеей власти, идеологической системы репрезентативно отражена в стихотворении «Рыбный день» (ср. «Сегодня все идет наоборот / Вот-вот нам перекроют кислород»), который следует привести также в качестве примера рефлексии на тему лицемерия позднего этапа советского проекта. В хронотопе, где находится лирический герой текста, неизменно действует негласный «социальный контракт» [Бойм, 2002: 277]: «Похоже, это будет рыбный день / Веселый праздник голубых соплей / День рожденья голых королей». Эпоха перестройки образно предстает как «рыбный день» – время молчания, видимого согласия человека с происходящим посредством исполнения привычных ритуалов, обозначенного А. Юрчаком как феномен “pretense misrecognition” (на русский переведено автором как «видимость непризнания») [Yurchak, 1997].

Кроме того, постоянно переживаемый Башлачевым разрыв между формой (внешним, кажущимся) и содержанием (внутренним, сущностным)

связан с антитезой «мечта vs. реальность», частотной в текстах Башлачева (преимущественно в ранних произведениях, т.е. до 1986 г.). Так, например, в стихотворении «Сегодняшний день ничего не меняет...» (1983) вместо «невиданной птицы» по миру распространяется «резкий удушливый запах», поскольку «где-то протухло большое яйцо», а в тексте «Лихо» этот мотив поддерживается также мотивом дезориентации, потерянности («Позабыв откуда, скачем кто куда. / Ставили на чудо – выпала беда»). Конфликт между ожидаемым и реальным, воплощенным, очевидно, имеет причиной разочарование в возможности осуществления советского проекта и осознанием человеком эпохи сведенности привычного «советского» к пустой (или наполненной иным содержанием) форме.

Осознанием формы как чего-то «вечного» и разочарованием лирического героя в мечте объясняется и постоянный для текстов Башлачева мотив временной и пространственной одинаковости, неизменности мира. Эти мотивы встречаются, например, в тексте «Рыбный день» («Рыбный день» – это «*Всемирный* праздник голубых соплей», «*Один из миллиона* рыбных дней») и в стихотворении «Галактическая комедия», относящемся к раннему творчеству Башлачева, где ключевым является мотив тотального двойничества.

Во Вселенной здесь существуют две абсолютно одинаковые планеты, где люди «совершенно похожи». На одной из них живет лирический герой, на другой – его двойник («У нас с ним одни и те же заботы. / Он носит мой галстук. / Он спорит с моей женой»), ища понимания у которого («Ему точно так же бывает и грустно, и скучно. / Бывает порою, что некому руку подать./ Поэтому нам поскорее с ним встретиться нужно – / Уж мы бы отлично сумели друг друга понять»), первый и отправляется в путешествие по Галактике. Одинаковость хронотопа, его зеркальность дезориентируют лирического героя, и он «плутает» «переулками звездного мира». В трагикомическом финале лирический герой узнает, что его двойник поступил

так же, как и он, а потому выход из «зеркального» хронотопа оказывается невозможным.

Здесь возникает другой ключевой для Башлачева мотив – мотив тупика (ср. также «Здесь тупиком кончается дорога...»), появление которого также связано с психологией человека «последнего советского поколения». Так, Н. Рис, характеризуя позднесоветскую речевую повседневность, отмечает частотность бытовых разговоров о том, что «путь, по которому следует общество, ведет в тупик» [Рис, 2005: 42].

В связи с анализируемыми явлениями специального внимания требует также понимание Башлачевым знака. Характеризуя хронологически близкое рок-поэзии 80-х культурное явление – кинематографическую «чернуху» – А. Зорин пишет: «чернуха <...> заменяет конвенциональный языковой знак иконическим (сценическое слово означает здесь слово в жизни), что должно усиливать необходимое для этой эстетики ощущение “правды”» [Зорин, 1992: 199]. Форма и описываемая реальность, т.е. содержание, при такой эстетической установке максимально сближаются в поисках «правды»: «какова жизнь – таковы и формы» [Липовецкий, 1999].

Описывая эволюцию в понимании слова как знака, С. В. Свиридов утверждает: «Если в ранние годы слово у него (Башлачева – Е. С.) работало как “конвенциональный” знак, в зрелые годы – в метафорической или символической функции, то теперь в поэтическом применении слова Башлачев опирается скорее на его внутреннюю форму» [Свиридов, 2000: 59].

На наш взгляд, эстетика отношения к знаку Башлачева и ее эволюция может быть определена следующим образом: от однозначно трактуемой прозрачной семантики метонимии (иконический знак; ср. «Палата №6») поэт обращается к непрямо воплощающей смыслы метафоре (конвенциональный знак; ср. «Абсолютный вахтер»). Одновременно, в поздних текстах Башлачев делает акцент на обращении «внутри» обозначающего, слова как знака, работает с внутренней формой (ср. «Я за все говорю — спасибо / Ох, спаси меня, спаси Бог!» в тексте «В чистом поле – дожди...»). Таким образом, если

«чернуха», как и рок-культура в целом двигалась в сторону однозначности интерпретации, «упрощения» смысла, в частности, при помощи метонимии, обращения к иконическому знаку, то для Башлачева характерно отчасти противоположное – стремление к неоднозначности, движение к «темному стилю» и, одновременно с этим, внимание к слову, ранее характерно для акмеистов, а до них – футуристам линии Хлебникова. Такая позиция Башлачева с его поиском адекватного обозначаемому обозначающего отражает, следовательно, его стремление уйти от безреферентного знака 80-х и свидетельствует об усилении амбивалентной позиции поэта – сосредоточенности автора на смысле, отрицании категории формы и одновременно внимании к ней.

Кроме того, такая эволюция в понимании знака у Башлачева связана с достижением ощущения полной правдивости текста, искренности его автора как одной из центральных установок рок-культуры. На искренность как на доминанту образа «рок-героя» обращает внимание О. Никитина. По мысли исследователя, то, что «искренность превращается в абсолютную, неотъемлемую добродетель любого рок-поэта» [Никитина, 2011: 137], мотивируется только лишь декларируемой установкой авторов 80-х на продолжение традиций романтизма и Серебряного века в аспекте реализации жизнетворческих стратегий.

На наш взгляд, специфика отношения рок-поэтов, в том числе и Башлачева, к понятиям «жизнь – творчество» так же, как и особенностями рефлексии знака, объясняется их стремлением уйти от лицемерия эпохи перестройки, противопоставив ему тотальную искренность и вернувшись, таким образом, к концепции жизнетворчества как акта слияния «текста жизни» и текста поэтического [Paperno, 1994]: «Ты должен прожить песню. Не просто ее спеть – проживать ее всякий раз. <...> Ты не должен делить себя на песню и на себя. <...> Это должно быть частью тебя» [Наумов, 2014б: 507], «Я стараюсь не врать ни в песнях, ни в жизни <...>» [Там же: 500], «Я бы сказал, что нельзя петь одно, а жить по-другому. Песню надо

“жить”, ее нельзя просто “петь”, ее нужно обязательно прожить. Каждую песню надо оправдать жизнью. <...> Если поешь о своем отношении к обществу, так ты так и живи. А все остальное – это просто спекуляция» [Наумов, 2014б: 488].

Стремясь исполнить предъявляемое себе, своему тексту требование тотальной искренности, правдивости, Башлачев, кроме того, нерационально, творчески переосмысляет форму слова, стремясь обнаружить в ней свой подлинный смысл, избавиться от наносного: «Возьми хотя бы название города – Питер. В моей голове оно читается Пиитер. Постоянно. Помнишь: “Пиитер, я – поэт...”. Но это слово для меня связано не с пиететом, а с корнем “пить”. Это гораздо проще. Я в основном стараюсь идти к старым корням» [Там же: 537], «<...> если говорить о корнях Москвы, то у нее корень “кау” (так же, как и в Каунасе, где на гербе – бык). Москва – корова. Точно так же, как Вологда – от корня “влага”, дословно обозначает “богатырский водохлеб”. Волга – то же самое...» [Там же: 538].

Восприятием языка в эпоху перестройки как продукта властной системы мотивировано недовольство Башлачева не только *поэтической* и/или музыкальной формой, но и более глубокое неудовольствие *языком* как «системой знаков», противоречащей декларируемому рок-поэтами критерию искренности, неадекватной смыслу, замыслу говорящего или пишущего.

Так, многие современники поэта вспоминают о желании Башлачева создать свой алфавит: «Мы говорили о языке, об алфавите, о том, как он это все видит, представляет. Что он разочарован, что это все искусственно дано, какие-то свои предположения и свои исследования по поводу алфавита рассказывал... Но это такое болезненное утверждение» [Наумов, 2014б: 333], «Саша искал для себя новый язык — некое “Имя Имён”, и, видимо, нашел его и понял, что ему больше не с кем разговаривать. Ему было неинтересно разговаривать на нашем языке, а на своем ему было не с кем. Такая вот трагедия коммуникации» [Там же: 307].

Таким образом, специфика творчества Башлачева как феномена 80-х, его «травматичность» являются тесно связанными с характерными особенностями дискурсов эпохи. Феноменом «пустого знака» объясняются формальные особенности текстов поэта (пренебрежение нормативным синтаксисом), творческая философия автора (акцент на содержании в противовес форме, отношение к категориям хаоса и (ир)рационального, рефлексия знака, активная реализация концепции жизнетворчества), проблематика (конфликт «мечта vs. реальность») и хронотоп («перевернутость», топосы границы, тупика), а также образ дезориентированного, потерянного, а потому зачастую трагического лирического героя стихотворений А. Башлачева.

2.2. (Жизне)текст А. Башлачева: «юродское» поведение в эпоху перестройки

2.2.1. Феномен юродства и смежные явления культуры

Одной из ключевых составляющих мифологизированного реципиентами образа А. Башлачева, его биографического мифа является представление о Башлачеве как о «юродивом». Однако следует отметить, что само понятие «юродство» используется в работах исследователей и вне научного контекста в разных значениях, а сам культурным феномен является сложным и многоаспектным, так что его дефиниция может существенно отличаться в работах разных ученых.

Хронологически первыми работами, так или иначе затрагивающими феномен юродства, можно считать труды (статьи, очерки и пр.) публициста, этнографа, историка И. Г. Прыжова («Двадцать шесть московских пророков, юродивых, дур и дураков» (1865)), «Древнерусские жития святых как исторический источник» (1871) В.О. Ключевского, а также написанную

священником Иоанном (Ковалевским) книгу «Юродство о Христе и Христа ради юродивые Восточной и Русской церкви...» (1898) и др.

Отдельно следует рассмотреть понимание юродства Д. С. Лихачевым и А. М. Панченко в книге «Смех в Древней Руси», являющейся одним из фундаментальных исследований в данной области. Феномен юродства здесь через теорию карнавала М. М. Бахтина связывается, в первую очередь, с так называемой «смеховой культурой». Юродивый понимается как актер, действия которого могут вызывать смех: «<...> юродивый провоцирует к смеху аудиторию, перед которой разыгрывает свой спектакль <...> одного актера <...>, но смеяться над ним могут только грешники <...>. Рыдать над смешным – вот благой эффект, к которому стремится юродивый» [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984: 80]. Наедине с собой юродивый, по А. М. Панченко, не юродствует. Очевидной становится, таким образом, «театральность» подобного поведения: «Молится уже не юродивый, а человек, снявший личину безумия» [Там же: 90].

Отрицая игровой характер юродства, критике концепцию Д. С. Лихачева и А. М. Панченко подвергли Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский в статье «Новые аспекты изучения культуры Древней Руси» (1977): «Нарушение приличий и норм – для него (юродивого – Е. С.) норма, а не аномалия» [Лотман, Успенский, 1977: 163]. В то же время юродство трактуется Б. А. Успенским как «антиповедение», т.е. поведение «наоборот», «замена тех или иных регламентированных норм на их противоположность» [Успенский, 1985: 326]. Примечательно, что этот термин, как отмечает С. А. Иванов, коррелирует с термином «антимир», который используется А. М. Панченко и Д. С. Лихачевым [Ростова, 2010: 125].

Другое крупное исследование, посвященное интересующей нас проблематике, – монография С. А. Иванова «Блаженные похабы: Культурная история юродства» (2005). Юродивый определяется в данной работе как «человек, который публично симулирует сумасшествие, прикидывается дураком или шокирует окружающих нарочитой разнузданностью» [Иванов,

2005: 9], причем за таким «монологичным» и «жестко авторитарным» [Там же: 382] поведением окружающие обязательно усматривают иную реальность («божественную» или «психологическую»). Целью юродства С. А. Иванов считает демонстрацию того, что «вроде бы очевидное в действительности обманчиво» [Там же: 9]. Понимая, таким образом, юродство как намеренную игру в безумие, С. А. Иванов в значительной степени разделяет точку зрения Д. С. Лихачева и А. М. Панченко на этот аспект данного культурного явления.

Среди последних исследований по теме нужно особо отметить монографию Н. Ростовой «Человек обратной перспективы (Опыт философского осмысления феномена юродства Христа ради» (2010), где критически оцениваются ключевые положения предшествующих работ. Во-первых, по мнению Н. Ростовой, «юродивый в своем стремлении к Богу находится в режиме незнания своей праведности, достижений своего духа». Этот тезис полемически направлен по отношению к точке зрения С. А. Иванова, который рассматривает юродство как «способ избавиться от поклонения». Кроме того, Н. Ростова, в отличие Д. С. Лихачева, А. М. Панченко и С.А. Иванова, отрицает игровой характер юродства, считает «невозможным применение <...> таких метафор, как мнимое безумие, притворство, актерская игра, ибо последние как раз предполагают это знание», так что их следует определять скорее как «юродствование» [Ростова, 2010: 43].

Цель юродивого, по Н. Ростовой, – «единение с Богом, возвращение не-нагой-наготы» [Там же: 54], осмеяние не людей с их пороками, а мира как такового, своих собственных связей с ним [Там же: 92]. Также подчеркивается, что неправомерно ставить знак равенства между юродством и проявлениями карнавальской культуры (шутовством): в то время как карнавал утверждает относительное и отрицает абсолютное, действия юродивого направлены «из трансцендентной перспективы» и призваны высмеивать «все сущее» [Там же: 113]. Исходя из этого, Н. Ростова также не

принимает использования терминов «антикультура» и «антиповедение» по отношению к феномену юродства.

Кратко освещается Н. Ростовой в параграфе «Юродивый – святой – художник» также проблема соотношения типа юродивого и художника (в том числе художника слова), ведь все чаще «современное искусство тяготеет к человеку перформанса» [Ростова, 2010: 128]. Художник, как отмечает Н. Ростова, находится в сфере означаемого и означающего, знака и референта и «не является тем, что представляет» [Там же]. В творческом акте своими действиями художник *сознательно* выражает идею, в то время как юродивый ненамеренно демонстрирует результат *сверхсознательного* опыта.

Последнее принципиальное различие между фигурой юродивого и художником состоит, по Н. Ростовой, в том, что осуществляющий перформанс неизменно находится в реальном, посюстороннем мире, а юродивый всегда связан с «иным бытием» [Там же: 129]. Таким образом, действия художников, героев литературы и т.п. могут расцениваться лишь как носящие «характер юродства», «частные случаи юродства» [Там же].

Такая реализация поведенческих моделей парадигмы юродства, по мнению многих исследователей, особенно интенсивно актуализуется в период перестройки. С. Кобец отмечает распространенность «юродского» поведения в разных сферах искусства: «Он («поведенческий стиль юродивого» – Е. С.) был задействован писателями, художниками, певцами, режиссерами и поэтами, включая Д. Пригова, Митьков, рок-группу “Звуки Му”, юродствующего Э. Лимонова» [Кобец]. Однако очевидно, что говорить о юродстве в терминологическом значении этого слова здесь нельзя. Так, рассматривая социальный жест неофициальных писателей эпохи оттепели, М. Саббатини обращает внимание на невозможность использования глагола «юродствовать» в прямом значении применительно к культуре ленинградского подполья и вместо этого понимать его как «”намеренное старание казаться юродивым”» и «”бессмысленный, безумный, нелепый поступок, который мог бы совершить только юродивый”» [Саббатини].

Таким образом, говоря об историческом и социокультурном процессах второй половины XX в. и позднего социализма в частности, следует понимать юродство не терминологически, а расширенно. Принимая во внимание также определенную оторванность (при всем тяготении ряда рок-поэтов 80-х к христианской тематике, проблематике и образности) авторов эпохи от церкви как общественного института, а потому их «посюсторонность» (Н. Ростова), нужно отметить тяготение художников к игре, а, значит, скорее «юродствованию», чем «юродству».

2.2.2. Карнавал vs. юродство и рок-культура

Отдельного рассмотрения требует здесь выявление черт рок-культуры 80-х, роднящих ее не только с феноменом юродства, но и карнавалом в связи с одновременно и близостью данных культурных явлений, и наличием ряда принципиальных различий между этими парадигмами.

Частичная омонимия феноменов карнавала в его понимании М. М. Бахтиным и юродства делает необходимым выявление того, в каких своих аспектах русская рок-поэзия, одним из своих источников имеющая западную рок-культуру, тяготеет к западноевропейскому же варианту смехового (карнавалу), а в каких – восточноевропейскому (юродству).

Во-первых, намеренное дистанцирование рок-поэтов от сферы политики, связанное, по А. Юрчаку, с процессом «перформативного сдвига», происходившим в 80-е, в значительной мере сближает отечественный рок-дискурс с карнавалом. Так, одним из ключевых отличий последнего от юродства является «безгосударственность» [Лотман, Успенский, 2002: 688], сходная невниманию ко всему политическому рок-поэтов в первой половине 80-х. Также параллель может быть проведена между «позицией внеаходимости» (А. Юрчак) в рок-культуре как части позднесоветского дискурса и непринадлежностью карнавального миру официальной культуры, отрицанием любой иерархии.

С другой стороны, неоднократные указания А. Башлачева в интервью на «социальность» рок-поэзии («музыка – дело государственное»), оценка современниками бытового поведения Башлачева как протеста (в контексте – против существующего режима, власти, системы) и, наконец, центральное положение конфликта Поэт – власть в стихотворениях автора обнаруживают близость жизнетекста и творчества Башлачева феномену юродства с его ярко выраженным политическим аспектом. Следует отметить здесь также двуплановость пародии в рок-поэзии. Жанрово непосредственно связанная с карнавалом, она в значительной степени направлена против советского дискурса: в таких текстах четко выражена их политическая заостренность, чуждая всему карнавальному. Однако ни социальный жест, бытовое/сценическое поведение, ни поэтические тексты рок-авторов, в основном, как отмечается многими исследователями, например, Д. Карасюком, не направлены против советской системы, и, таким образом, не адресованы *конкретному* «властителю», не имеют целью каким-либо образом ограничить власть (парадигма юродства), осуществить «бунт» или установить альтернативную власть, «короля на час» (парадигма карнавала).

Карнавальная природа очевидно характерна для повседневности рок-культуры: сочетание иронии, язвительных шуток с аполитичностью поэтов сближает ее с принципом карнавала «смешно – значит, не страшно» [Лотман, Успенский, 2000: 687]. В то же время, отмечаемый исследователями амбивалентный трагикомический характер многих текстов Башлачева, сравнение башлачевского смеха с гоголевским «смехом сквозь слезы» соотносятся с присущей юродству формулой «смешно и страшно» [Там же], что обнаруживает двойственность природы смехового в рок-дискурсе.

Другой центральный аспект различения карнавального и юродского в русской рок-поэзии – специфика подразумеваемого адресата и взаимодействия/невзаимодействия с ним. Если юродству присущи четкие и неизменные роли, то карнавал исключает «профессиональные и неподвижные амплуа» [Там же]. Так, чем более возможным является прямое

взаимодействие слушателя с автором-исполнителем, тем ближе данное проявление рок-культуры последнему.

Отечественная рок-культура, таким образом, отчасти тяготеет к юродству с его иерархичной театральностью, закрепленностью статусов, поскольку как реальный адресат (слушатель), так возможный имплицитный адресат («властитель») чаще всего не могут занять место поэта, исполнителя, между ними существует четкая граница. Например, лирический герой-Поэт Башлачева стоит нравственно выше Толпы, ему присущ дидактизм и, таким образом, определенный «статус». В то же время стоит также отметить, что бытовое (не сценическое) поведение рок-поэтов часто являлось чаще карнавальным, поскольку оно не воспринималось как странное, т.к. наблюдающий находился внутри, а не вне данной ситуации.

Таким образом, генетически связанная с предельно «карнавальной» западной традицией рок-поэзии, русская рок-культура имеет черты и западноевропейского варианта смехового, локализованные преимущественно в «повседневности» рок-дискурса, и характерные особенности, присущие феномену юродства, что обуславливает его сложность и многоплановость.

2.2.3. Юродство/юродствование в поведенческой практике А. Башлачева

Несмотря на тяготение рок-культуры одновременно и к юродству, и к карнавалу, (жизне)текст А. Башлачева чаще встраивается именно в восточно-христианский вариант данного культурного феномена, а потому закономерным будет анализ фигуры А. Башлачева с точки зрения проявления в его поведенческой практике черт «юродского» поведения.

При рассмотрении образа А. Башлачева, его восприятия в контексте юродства следует отметить, прежде всего, что такое понимание свойственно, в первую очередь, субъективному и идеализирующему взгляду реципиентов-современников. Однако данная трактовка поведения и текстов автора

встречается и в научных работах, посвященных рок-поэзии в целом или творчеству Башлачева в частности. Так, Башлачев в ряде случаев прямо называется юродивым, при этом такая дефиниция преимущественно имеет отчетливо положительный оттенок. Данная установка характерна для статьи Е. Бердниковой «Князь серебряный», посвященной двадцатисемилетию со дня смерти Башлачева: «Башлачев — не только шут, скоморох, шаман, *юродивый рока*, “колокольчик”, возвестивший приход индивидуалистической эпохи <...>» [Бердникова, 2015]. Поведение Башлачева прочитывается как имеющее черты юродского также современниками, например, С. Рыженко: «<...> он всегда был таким, *с улыбкой своей полуюродивой*. Всегда у него присутствовала некоторая степень закрытой откровенности» [Знак кровоточия: Александр Башлачев глазами современников, 2011: 127].

Следует отметить, что по числу упоминаний Башлачева в контексте феномена юродства научные тексты (преимущественно в русле складывающегося «рок-литературоведения») преобладают над воспоминаниями, статьями и материалами интернет-ресурсов. Так, в статье А. Н. Ильина «Энтелехия юродства в творчестве Александра Башлачева» [Ильин, 2014] стихотворения поэта рассматриваются как подтверждение того, что Башлачев является «ярким юродивым советского периода» [Там же: 56]. А. Н. Ильин отмечает: «несколько примеров <...> могут поведать нам о нахождении его (Башлачева – Е. С.) в *глубоком состоянии юродства* при написании и исполнении данных строк», при этом юродский характер исполнительской манеры Башлачева далее не поясняется. Однако отметим, что внимание на эту башлачевскую особенность обращалось неоднократно.

Например, А. Рясов так же, как и А.Н. Ильин, сближает лирического героя-юродивого и биографического автора именно на основании специфики исполнения: «<...> как у Достоевского или Ремизова, здесь (в произведениях Башлачева – Е. С.), захлебываясь молитвой, *проповедуют юродивые*, слова не поются, а выдираются из горла <...>» [Рясов, 2010]. Л. Дмитриевская в статье «Время собирать камни: евангельские и фольклорные образы в поэзии

А. Башлачева» [Дмитриевская, 2010] пишет: «<...> он (Башлачев – Е. С.) *воет юродивым пророком* в песне “Имя Имен”, требует, умоляет, клянет, клянется, заклинает, бросает вызов в остальных <...> в более поздних вариантах песня звучит с *юродствующими завывающими интонациями* <...> появляются *жутковатые интонации юродивого* <...>» [Там же: 67]. «Юродивые» здесь – это герои «сюжетных» текстов Башлачева и лирический герой (у А. Рясова) или Башлачев как биографический автор, которого сближает с ними юродская манера пения (Л. Дмитриевская), вообще составляющая одну из основных линий, по которым Башлачев отождествляется с юродивым как литературоведами, так и современниками автора (об этом см. ниже).

На «юродское» в жизни Башлачева, характерное для него как биографического автора, а не для его сценического образа или лирического героя его стихотворений, как в предыдущих примерах, обращает внимание С. С. Шаулов [Шаулов, 2011, 2012]: «Юродство для позднего Башлачева оказалось единственно естественной формой поэтического быта <...>» [Шаулов, 2012: 70]. Таким образом, определение Башлачева как юродивого не является последовательным и прямо не соотносится с конкретными особенностями его личности и/или текстов. Выявим и рассмотрим далее поведенческие практики, намеренно или ненамеренно осуществляемые Башлачевым, факты его биографии, так или иначе способствовавшие формированию биографического мифа о нем как о юродивом.

Среди характерно юродских поведенческих жестов в воспоминаниях о Башлачеве существенное место занимает раздевание догола. Такие факты отмечаются преимущественно в рассказах современников о событиях, относящихся к времени работы Башлачева как автора текстов группы «Рок-сентябрь» или до нее, т.е. временам вуза:

«<...> Башлачев выделялся среди нас остротой афоризмов и экстравагантностью поступков. Порой это выходило за все допустимые пределы. Помню, как-то летом он *танцевал голый* на теннисном столе в

присутствии женских глаз, на выходе из молодежного ресторана “Фрегат”. Такое отношение у него было ко всему, так он выражал свой протест» [Знак кровоточия: Александр Башлачев глазами современников, 2011: 47].

«Он (Башлачев – Е.С.) был массовиком-затейником, душой компании. *Оделся сатиром, нацепил простыню, повесил там гроздь винограда <...>*» [Наумов, 2014б: 319].

«Саша был шоуменом! Женщины всегда на него действовали как катализатор. <...> Например: был день рождения у одной нашей знакомой <...> Саша сказал: “Ребята, значит так, сейчас придут дамы. *Давайте разденемся догола!* Оставим только галстуки и бабочки. Сядем за стол, чтоб видно нас было только по пояс, чтобы не шокировать сразу-то”. <...> И вот он (Башлачев – Е. С.) собирается произносить тост, встает, и с него, как бы нечаянно, падают брюки. <...> И когда наконец поняла, она издала просто нечеловеческий крик <...> *Девушка честных правил <...>*» [Знак кровоточия: Александр Башлачев глазами современников, 2011: 51].

«На дворе стояла зима<...> На диван, в самую гущу гостей из мешка я вытряхнул Башлака (прозвище Башлачева времен вуза – Е. С.). *Из одежды на нем был только газовый бантик, повязанный на причинное место. <...>* Как видите, *театр в нашей жизни не прекращался никогда.* Сегодня всех спектаклей не упомнишь» [Там же: 78].

Раздеваясь, Башлачев, таким образом, как и юродивый, провоцирует публику, при этом обращает внимание на театральный характер такого поведения. Примечательно, что «театр» разыгрывался в значительной степени именно перед женщинами и напоминает потому юродский «мотив бесстыдства праведника» [Иванов, 2005: 37]. Кроме того, следует обратить внимание также на время действия в одном из фрагментов, зиму, что усиливает соотнесенность данного жеста с поведенческой практикой юродивого.

Однако данный мотив возникает и в отличной от рассмотренных ситуации, например: «<...> СашБаш (прозвище Башлачева – Е. С.) не мог

работать с техникой, у него сразу же складывались какие-то мистические отношения с приборами. Я помню, как он *раздевался в студии догола, стоял при записи вокала на коленях, ползал на четвереньках*, – словом, пробовал все способы борьбы с микрофоном. Он не мог петь в пустоту, в абстракцию, ему была необходима хотя бы одна девушка в аудитории, хотя бы одна...» [Наумов, 2014б: 303]. Здесь раздевание Башлачев осуществляет не потому, что ему, как юродивому, нужно спровоцировать публику (и, как и юродивому, в особенности женскую), а наоборот – потому, что публика отсутствует и нужно каким-то иным образом ввести себя в состояние, обычно переживаемое при исполнении произведений.

Отметим, что как юродское может быть истолковано не только раздевание догола, но и то, что Башлачев «ползал на четвереньках», т.е. очевидно выходящее за рамки «нормальности» поведение. Данный жест у Башлачева, таким образом, реализуется с различными целями: это как юродская провокация путем «сексуальной агрессии» [Иванов, 2005: 111] так и юродская форма протеста, вообще близкого рок-культуре. Кроме того, раздевание Башлачева может быть прочитано как характерная юродская жестикуляция, осуществляемая им, вопреки Д. С. Лихачеву и А. М. Панченко, не только на публике, но и практически наедине с самим собой (или при «недостаточной» публике), что соответствует поведению юродивого в его понимании Ю. Лотмана, Б. Успенского, Н. Ростовской.

Как юродская провокация также может восприниматься загадочное, странное поведение: «Откровенно он (Башлачев. – *Е.С.*) со мной не говорил, но постоянно задавал очень интересные вопросы, немножко *провокационные*. И он запутывал их *как-то странно*: то обо мне спросит, то еще о ком-то, то вдруг включает вопросы на отвлеченные темы. <...> Запутывал, словом» [Знак кровоточия: Александр Башлачев глазами современников, 2011: 48]; «<...> я помню эту Санину манеру: ни с того ни с сего вдруг ляпнуть что-то, совершенно не в тему. И голова чуть набок, и глаза в глаза, *словно провоцирует...*» [Там же].

Для Башлачева, таким образом, была характерна не только «агрессивная» провокация публики, но и казавшееся странным, загадочным поведение, не столь «активное», как «разоблачение юродивого» [Ростова, 2010: 54]. Юродская манера разговора практикуется, вероятнее всего, с целью дальнейшего обличения/критики поведения или убеждений собеседника. Примечательно, что воспоминания о данной особенности Башлачева принадлежат участниками группы «Рок-сентябрь», свое участие в которой автор позже оценивал критически.

Другая лейтмотивно возникающая в воспоминаниях современников черта Башлачева, имеющая сходство с характерно юродской особенностью, – физическое и психическое нездоровье. Так, как симуляцию безумия, сумасшествия юродивого можно рассматривать приписывание Башлачевым себе диагноза «маниакально-депрессивный психоз». В реальности это имело, очевидно, весьма прагматические причины – уклонение от военных сборов в 1983 г.

Однако нужно отметить, что современники не единодушны в толковании данного факта биографии автора: «Саша как-то проговорился мне, что в четырехлетнем возрасте его водили к психиатру по причине того, что он в уме перемножал большие цифры и получал правильный результат. Да и я сам начал замечать у него симптомы МДП, маниакально-депрессивного психоза, то есть резкую смену эйфории и депрессии, что, по-видимому, было следствием ночного образа жизни, который он тогда (во времена вуза. – *Е.С.*) вел» [Знак кровотечения: Александр Башлачев глазами современников, 2011: 97]; «Он не добился житейского благополучия, школы мужества в армии не прошел, отмазавшись от нее через психдиспансер <...>» [Там же: 387]. Таким образом, одни современники считают, что Башлачев действительно не был вполне психически здоров, другие связывают его диагноз с чистой симуляцией.

Внешность Башлачева, в описании современников человека физически слабого, нездорового, также может быть воспринята как характерно

юродская: «Невысокий, худой, умеренно длинноволосый, с плохими, как у большинства обделенных витаминами северян, зубами и светлыми, восторженными глазами» [Там же: 394]; «Очень стройный, худенький, тонкая косточка, невысокого роста <...>» [Там же: 95]; «<...> В этом маленьком, щедушном тельце такое огромное содержание...» [Там же: 66], «В углу комнаты сидел невзрачный, плохо вымытый, щедушный человек» [Там же: 307]. Отметим также, что сознательно психическое и физическое нездоровье Башлачева с юродством реципиентами не соотносится, что в то же время не противоречит тому, что данный факт биографии поэта со временем подвергся мифологизации, способствовал формированию соответствующего образа Башлачева.

Находит отражение в поведенческой практике Башлачева и юродское «самоизвольное мученичество» [Панченко, 1984: 78] в нескольких своих репрезентациях. Так, неоднократные в научной литературе указания на аскетизм, неприятие богатства, материальной устроенности как на один из ведущих принципов поведения в рок-культуре можно соотнести с аскетизмом как основой подвига юродства.

Такое отрицание материальных ценностей прямо озвучивалось самим Башлачевым в интервью: «<...> дезертиры-коммерсанты пусть отсиживаются в своих землянках, все равно за шелестом червонцев они уже ничего не слышат» [Наумов, 2014б: 484]; «<...> Поэтому уважаю принципы питерской рок-школы. Она, на мой взгляд, учит главному: отрицанию золотой купели <...>» [Там же: 492]; «Я не говорю о том, чтобы сделать деньги, тут масса поводов для спекуляции <...>» [Там же: 524]. Единодушны в признании за Башлачевым этой черты также современники: «Он (Башлачев – *Е.С.*) это по-другому воспринимал: свою славу, всеобщее восхищение. И говорил, что не хочет заниматься шоу-бизнесом, это не его абсолютно, он не хочет разбираться с деньгами, со всей этой ерундой... <...> Конечно, ему нужны были деньги. Тем не менее, о деньгах он думать не любил, не умел, не хотел. СашБаш не мог пойти купить чего-то там. Он ходил только в том, что

ему подарят. Или купят. Он просто об этом не думал. <...> Он к деньгам относился очень боязливо» [Соколов]; «Представить себе Башлачева сейчас в качестве звезды, которая строит себе дом на тысячу квадратных метров или торгуется из-за гонораров в десятки тысяч долларов, я не могу. А в других наших рок-звездах это уживалось наряду с их маргинальностью» [Липницкий].

Лишения в жизни Башлачева, как и юродивого, непосредственно связываются с характерным для образа жизни принадлежащих к рок-дискурсу авторов скитальничеством и, кроме того, бытовой неустроенностью, отсутствием стабильности и нежеланием выстроить какие-либо постоянные связи: «<...> он предпочёл журналистской карьере трудную, опасную и свободную жизнь бродячего певца “из города в город, из дома в дом, по квартирам чужих друзей”» [Градский]; «Вот так и жил тусовочной жизнью бродячего музыканта, на копейки. <...> В нем не было такой крестьянской жилки, он не строил никакого фундамента – ни семьи, ни дома. Он просто принимал все как есть. Жил как жил, как ветер дует» [Знак кровоточия: Александр Башлачев глазами современников, 2011: 265]; «Сашка несколько лет скитался по друзьям, ночевал, где придется. Денег ни на что не хватало» [Там же].

Еще одна характерно юродская черта Башлачева – подчеркнутое и намеренное выпадение, выключенность его из реальности, социума, соответствующие такой особенности юродивого, как иномирность, которая рассматривается исследователями как одна из форм протеста юродивого [Панченко, 1984: 128]. Так, современник Башлачева пишет: «Как-то он (Башлачев – Е.С.) рассказывал мне о том, что *вышел из социума* и никогда туда не вернется. <...> Все, что было в прошлом, *связывало его* и мешало делать то, что он делал. Для этого *ему необходимо было быть вне социума, вне законов, вне правил*» [Знак кровоточия: Александр Башлачев глазами современников, 2011: 268].

По Башлачеву, такой образ жизни является единственно возможным для него как для поэта, а включенность в социум, члены которого руководствуются в жизни и/или творчестве иными принципами, и отождествление с ними автор (преимущественно в период позднего творчества) отрицает. Аскетизм, бродячую жизнь Башлачева, его неприспособленность к быту, иномирность, таким образом, можно связывать с мотивировкой, аналогичной той, которая движет, по Н. Ростовою, юродивым. Он «должен скинуть на своем подвижническом пути человеческий ум и земную мудрость» [Ростова, 2014: 63] и «умереть для мира», чтобы прийти к Богу (у Башлачева – «честному» творческому акту) через это незнание [Там же: 69].

Данные факты биографии Башлачева можно прочесть в связи с юродским желанием страдания (как душевного, так и физического), являющегося основой его концепции творчества: «Всё только через страдание. Когда душа болит, значит, она работает» [Наумов, 2014а: 511], «Жить нужно так, будто в соседней комнате умирает твой ребенок» [Наумов, 2014б: 63]. Так же, как и для юродивого, спокойствие, «утихание боли» [Иванов, 2005: 382] для Башлачева означает молчание, а значит, и лицемерное примирение с существующим миром. Только добровольное страдание дает право Башлачеву, как и юродивому [Панченко, 1984: 78], на творчество и, следовательно, на обличение, критику.

Другой поведенческий мотив, своей основой имеющий желание страдания, – самоистязание юродивого. Как его буквальная реализация может рассматриваться особая манера Башлачева игры на гитаре и исполнения им своих текстов. Современники поэта абсолютно единодушны при ее определении: «Он совершенно забывался, как и все мы, кто его слушал, и лишь когда заканчивалась песня, видели, что вся гитара в брызгах крови. Он раздирал пальцы» [Знак кровоточия: Александр Башлачев глазами современников, 2011: 400]; «Это было нечто совершенно из ряда вон выходящее: петь не музыкально, а просто кричать, когда горлом кровь идёт,

орать, разрывать, рвать стоном <...>» [Наумов, 2014а: 345]; «<...> он становился сумасшедшим, когда дорывался до гитары. <...> по дороге до общежития Саша даже не пел – орал песни. Он сорвал горло – я видел розоватую пену на губах. Все уже устали, а он все орал <...> Глаза у него выкатились, по лицу тек пот, а он все орал и орал наши дурацкие студенческие зонги. <...> указательный на правой руке превратился в кровавую культяшку <...>» [Знак кровотечения: Александр Башлачев глазами современников, 2011: 385]; «Пальцы в кровь сбивал на каждом концерте.<...> Неподготовленные слушатели побаивались... Конечно, тяжело было на него смотреть, потому что периодически он впадал в такой раж, что уже ничего вокруг не замечал. Для многих его концерты были серьезным потрясением» [Там же: 346]; «<...> он настолько заходил в этой своей неистовой манере исполнения – кровь с пальцев! В общем, слушатели уходили с его концертов совершенно ошарашенными, это был эмоциональный шок, катарсис» [Там же: 307].

Здесь выделяется, кроме уже отмеченной юродской манеры исполнения, доходящей до самоистязания, постоянный акцент на предельном эмоциональном потрясении слушателей. Поведение Башлачева, как и поведение юродивого, вызывает, таким образом, наряду со смехом, и страх у аудитории, к которой оно обращено [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984: 3].

Говоря об изменении данных поведенческих доминант Башлачева, следует отметить, что в целом его можно сопоставить с эволюцией фигуры русского похаба: «активное» и агрессивное юродство вытесняется со временем похабством как формой общественного протеста, самоистязанием, мученичеством, профетизмом («пассивным» юродством) [Иванов, 2005: 376]. Так, во-первых, общественный протест, «антиидеологический пафос» рок-культуры [Бубырь, 2005: 202], по мнению А. Юрчака [Юрчак, 2014], в целом более характерны для второй половины 80-х, т.е. времени, совпадающего со зрелым творчеством Башлачева. Во-вторых, упоминание современниками такой «активной» формы юродства, как раздевания догола, относится

преимущественно к периоду раннего творчества автора, в то время как юродская манера исполнения произведений как форма «самоистязания» в большей степени характерна для позднего творчества Башлачева.

Следует рассмотреть также моменты несовпадения поведения Башлачева с практиками, осуществляемыми другими «юродивыми» рок-авторами 80-х. Так, Н. В. Бубырь отмечает «карнавальность», эпатажность поведения рок-поэтов на сцене как часть их сценического имиджа и творческого амплуа [Бубырь, 2005: 202], что в целом нельзя назвать характерным для Башлачева, т.к. упоминания агрессивных способов эпатирования публики (раздевание на сцене, надписи оскорбительного характера на одежде и т.п.), в воспоминаниях реципиентов-современников отсутствуют.

Более того, к подобным действиям других авторов сам Башлачев относился крайне отрицательно: «Гор (московский музыкант и художник. – Е.С.) где-то набрал сырого мяса, говядины, и разбрасывал ее по сцене, со сцены <...> Вот это на Сашу произвело гнетущее впечатление. Он был совершенно возмущен. Он говорил, что это невозможно, на это тошно смотреть, как можно так делать, чтобы людей тошнило» [Наумов, 2014б: 350]. Примечательно, что вызывающее неприятие Башлачева поведение в данном случае является буквальной «цитатой»: этот жест демонстрировал псковский юродивый Николай Салос, встретивший Ивана Грозного с сырым мясом, тем самым намекая на кровь, которую намерен был пролить царь.

Другая линия несовпадения Башлачева с типичным образом юродивого рок-поэта – характер взаимоотношений с аудиторией. По Н. В. Бубырю, рок-поэт-«актер» провоцирует ее аморальными действиями, а зритель «вместо почитания святости юродивого начинает его осмеивать и избивать» [Бубырь, 2005: 2004], намеренно реализуя таким образом близкий к конфликту юродивого и толпы традиционный для поэтической традиции конфликт Поэт – Толпа [Никитина, 2006: 74]. В противоположность этому, современники отмечают практически полное принятие аудиторией Башлачева, а случаи

проявления слушателями агрессии в воспоминаниях вовсе отсутствуют. В то же время конфликт Поэт – Толпа занимает ведущее место в поэзии Башлачева.

Кроме того, неоднократно сравнения современниками его со святым, праведником, пророком (ср. с образом поэта-пророка в лирике Башлачева), встречаются сближения с Кришной [Знак кровотечения: Александр Башлачев глазами современников, 2011: 266]; и «эльфом» [Там же: 263]. Такое восприятие поэта можно соотнести с одним из главных оснований для рассмотрения той или иной фигуры в контексте юродства. Им является, по С.А. Иванову, то, что в ее поведении усматривают «особую мотивацию», «иную реальность» (божественную в православной и психологическую в светской культуре) [Иванов, 2005: 9].

В случае с Башлачевым фигура автора рассматривается как неординарная, доходящая в своем знании, текстах-откровениях до святости и/или практически обожествляется (как и ряд других рок-поэтов, например, Б. Гребенщиков [Никитина, 2006]), в то время как феномен юродства предлагает не обожествление фигуры юродивого аудитории, а конфликт с ней. Основным аспектом несовпадения Башлачева с фигурой юродивого, таким образом, является характер взаимодействия, взаимоотношений поэта с публикой, одновременно и характерный (обожествление), и нехарактерный (отсутствие агрессивной провокации) для рок-культуры 80-х.

Другая особенность понимания образов рок-авторов современниками и самоидентификации рок-поэтов – нечеткое понимание и/или неразграничение таких понятий, как «шут», «сумасшедший» «скоморох», «юродивый», «трикстер» [Бубырь, 2004, 2005], [Маслова, 2013]. В случае с Башлачевым это находит отражение как в произведениях (ср. стихотворение «Похороны шута» и тексты «Лихо», «Когда мы вместе», в которых фигурирует юродивый), так и в том, что ряд фактов биографии и черт сценического образа Башлачева может быть соотнесен не только с феноменом юродства, но и с шутством или скоморошеством.

Так, Башлачев как скоморох имеет «музыкальный инвентарь» – гитару, как шут – соответствующий атрибут – колокольчики [Бубырь, 2005: 199], которые он носил на руке и груди. Н. В. Бубырь, рассматривая наследование рокерами традиций шутовства, скоморошества, юродства, соотносит Башлачева с шутом (в противовес скомороху) [Там же: 204]. Сходство/отличие поведенческих стратегий Башлачева от юродских вовсе не рассматривается, в то время как Я. Дягилева ставится в ряд «юродивых» рок-авторов. В качестве основных отличий шута от юродивого С.А. Иванов рассматривает характер отношений с аудиторией: шут – часть толпы и потому диалогичен, юродивый всегда один, его речь монологична. Кроме того, «шут погружен в праздничное время, а юродивый вне времени; шутовство сродни искусству, а юродство искусству чуждо» [Иванов, 2005: 16].

Башлачев, с одной стороны, как юродивый одинок, выключен из рок-среды, с другой – сродни шуту (в отличие от большинства рок-поэтов [Никитина, 2006: 75]) не дистанцируется от аудитории: «[Башлачев] хотел говорить со слушателями, хотел быть понятым. Некоторые музыканты, например, играют с закрытыми глазами, все в себе, им трудно находиться рядом с публикой, а Башлачев никогда не закрывал глаза, *всегда смотрел на нас. <...> Абсолютно личностный посыл!*» [Знак кровоточия: Александр Башлачев глазами современников, 2011: 245]. Такой взгляд на взаимодействие с аудиторией озвучивался Башлачевым в интервью: «В Англии и Америке рок-н-ролл – это дерзкий удел одиночки, а русский рок-н-ролл предполагает партнера» [Наумов, 2014б: 535].

Если юродивый обращается главным образом к толпе, которая не хочет слышать его и, что уже отмечалось, настроена по отношению к нему враждебно, то Башлачев ориентируется главным образом на реципиента-единомышленника, понимающего слушателя: «Я не играю в залах, я не играю больших концертов, я играю тем, кто хочет меня слышать» [Там же: 521], «Понимают не все. Значит, я пою для себя и для тех, кто мне близок»

[Наумов, 2014б: 523]. Как рок-поэт, музыкант Башлачев сближается с шутством в его связи с искусством, но в то же время автором в интервью неоднократно делался акцент на свое неприятие игрового характера рок-музыки и самого понятия «искусство» в противовес «естеству», «живому» [Там же: 488]. Башлачев, как и юродивый, изображает себя: «Зачем играть в другого человека, когда ты можешь играть в себя?!» [Там же: 509].

В мифологизированном образе Башлачева, таким образом, можно отметить не только черты, сближающие его с юродивым, но и ряд особенностей, на основании которых фигура поэта может рассматриваться также в контексте шутства и скоморошества. Кроме того, очевидно, что одни поведенческие практики осуществлялись Башлачевым намеренно, другие же, вероятнее всего, не осознавались им как характерно юродские и уже с течением времени стали основой для формирования представления о Башлачеве как о «юродивом» в его светском понимании.

Специального внимания при рассмотрении «юродского» жеста Башлачева заслуживает обусловленность такой поведенческой практики теми ключевыми особенностями культурной ситуации эпохи, которые были проанализированы нами в первой главе.

Принципиально важно отметить, что «классический» юродивый на Руси, как его описывают историки культуры, антропологи и философы находился в «нормальном» хронотопе. Знак здесь упорядочен, встроен в систему и имеет стабильный референт, что делает возможным его травестирование, создание «антимира». Смысл древнерусских пародий (равно как и юродства) заключался в том, чтобы «разрушить значение и упорядоченность знаков, обесмыслить их, дать им неожиданное и неупорядоченное значение, создать неупорядоченный мир, мир без системы, мир нелепый, дурацкий» [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984: 8].

Такое объяснение механизма функционирования «юродского» поведения художников в период позднего социализма невозможно уже потому, что знак здесь не является собственно знаком: он безреферентен,

обозначающее есть симулякр. Само понятие «нормальности», ранее говорящее об упорядоченности мира, скрывает «отсутствие реальности» как таковой, «равносильно молчанию» [Медведев, 1996] и является знаком-симулякром.

Взаимосвязь сложного отношения Башлачева к категориям формы и содержания, сущности знака, усиленное внимание к смыслу, поиск способа его воплощения, т.е. стремление обнаружить/создать обозначающее, адекватное обозначаемому с внутренней философской логикой его «юродского» поведения становится, таким образом, безусловной.

Жест Башлачева здесь сходен с постмодернисткой «деконструкцией деконструкции» – процессу, в котором «реальность, вытесненная авторитарными знаками <...>, возвращается вместе с принципом репрезентации: коды и символы уступают место <...> референтным знакам» [Там же]. Примечательно здесь, что, говоря о постмодернисткой деконструкции у, например, Вен. Ерофеева, С. Медведев называет «смеховую парадигму», «смеховой язык» как «язык скоморохов, лубка и анекдота» и «язык юродивых», противостоящий второму из существующих языков русской традиции – «языку священных знаков» (сюда же будет относиться и авторитетный дискурс 80-х), одной из возможных ее основ [Там же].

Юродство в современной культуре, как отмечает Т. Горичева, – предельный случай «неконвенционального поведения»: «Симуляции, зеркалам, отражениям и ничего не значащим знакам <...> юродивый противопоставляет ужасный реализм тайны» [Горичева, 1991: 59]. Юродское поведение Башлачева также высвечивает отсутствия реально существующей «нормы» мира. Так, призыв ходить голым юродивого XVI-XVII вв. мог «перевернуть» существующую систему знаковых конвенций, данная практика закономерно расценивалась как «антиповедение». Таким образом, символический жест, осуществляемый Башлачевым, не является «антижестом» юродивого в терминологическом смысле: он лишь стремится

своей парадоксальностью обнаружить внутреннюю пустоту знака, уже деконструированного внутренней логикой эпохи.

2.3. Метаморфозы «общих мест» советской культуры и их типология в поэзии А. Башлачева

2.3.1. Советские «сюжеты», топосы, мифологемы

Осмысление позднесоветской эпохи и таких характерных для нее феноменов, как творчество А. Башлачева, невозможно без внимания к претерпевшим особого рода «трансформацию» «обломкам» предыдущих этапов развития советского проекта, «общим местам» советской культуры, присущим ей мифологемам.

Последние не раз становились объектом исследований в рамках культурной антропологии, а также в связи с исследованиями «неофольклора» [Богданов, 2011]. Так, Р. Бартом миф был определен как вторичная «коммуникативная система», он «создается на основе некоторой последовательности знаков, которая существует до него». Миф «одновременно обозначает и оповещает, внушает и предписывает» [Барт, 1989: 74–80]. Применительно к советским дискурсам А.И. Куляпин и О.А.Скубач понимают мифы как «порожденные культурной средой и составлявшие основу ментальности среднестатистического советского человека – современника сталинской эпохи» представления [Куляпин, Скубач: 10]. Кроме того, учеными утверждается связь мифологизма мышления советского человека и режима: «<...> политический тоталитаризм неотделим от *тоталитаризма семиотического* (курсив наш. – Е.С.). Человек сталинского времени буквально одержим поиском знаков и символов» [Куляпин, Скубач: 225]. Очевидна также и корреляция между идеологией и мифом, ассимиляция последним культурных особенностей страны,

высвечивающая сущность ее повседневности. В то же время, как отмечает С. Бойм, «миф не – не символ, он не дает четкой иконографии, а скорее предлагает “сюжетный ход”» [Бойм, 2002: 12]. Именно на рассмотрении этих «сюжетных ходов», видоизменении и деконструкции мифологем мы остановимся далее при анализе произведений А. Башлачева.

Можно выделить, по крайней мере, три типа «общих мест», которые так или иначе осмысляются в текстах поэта и далее будут нами последовательно рассмотрены: 1) положительно утверждавшиеся авторитетным дискурсом («сверху») ценности, присущие советской культуре; 2) оцениваемые отрицательно проявления общественной жизни, связанные во многом с феноменом «негативной идентичности» и образом «врага» (Л. Гудков); 3) идеологемы и топосы, не присутствовавшие в официальной риторике эксплицитно, но подразумевавшиеся ею и активно творчески осмыслявшиеся художниками.

Одним из ключевых мифологических представлений о советском пространстве было его понимание как **«страны чудес», «сказочного» мира** и неотделимые от этого представления утопические мотивы. У Башлачева разочарованность лирического героя в «совершенной» действительности заметна уже в ранних, ученических текстах: «Любого цвета флаг повесьте на сарай – / В нем все равно и пыльно, и убого. / Здесь скучно. Самого занюханного бога / Не привлечет *наш неказистый рай*» («Ах, до чего ж веселенькая дата!..», 1980). В то же время, разочарование еще сочетается здесь с полу-ироничной верой в возможность лучшего (которая, тем не менее, также оборачивается крахом), например, в стихотворении «Гаснут восковые свечи...» (1982): «Встану у замерзшего окна / И в узоре чистых линий / *Нынче мне особенно счастливой / Видится далекая страна <...>* В марте за моим окном / Будет и тепло и *пусто*». Уже здесь появляется частотный у раннего Башлачева утопический **мотив дворца/замка**, который предстает то хрупким ледяным и готовым разрушиться в любой момент, то сосредоточием всего «советского» – коммуналкой (о коммунальном

характере советского быта см. ниже): «По мостам бегут кареты / Мимо *ледяных дворцов*» («Гаснут восковые свечи...», 1982); «Кто-то звонит / И королева готова / Принять незваных гостей. / И во *дворце коммунальном* / Вечный сквозняк» (Королева бутербродов, 1983). В хронологически последнем тексте, включающем данный мотив («Черные дыры», 1984), миражность прежних представлений о действительности («Мы *строили замок*, а выстроили сортир») осознается лирическим героем уже окончательно. Ключевым «тезисом» эпохи сталинизма, которая определена Б. Гройсом как «высшая степень *победившего утопизма*» [Гройс, 2013: 108], являлось указание на отсутствие изменений и потрясений, стабильность и нерушимость всего «советского»: здесь невозможны «новости», «тем более, сенсации», а демонстрации проходят по расписанию – «два раза в год» («Слет-симпозиум», 1984). Именно это представление о невозможности изменений вынесено в заглавие монографии А. Юрчака «*Это было навсегда* (курсив наш – Е.С.), пока не кончилось. Последнее советское поколение» (2014).

Другая ключевая идеологема – представление о Стране Советов как о единой «**большой семье**», которое присутствует, например, в песне на слова Е. Евтушенко «Я – гражданин Советского Союза» (1971): «Мы – *большая семья*. <...> Я хочу, чтобы мой подрастающий сын / Себя чувствовал *сыном* всех наших *народов*». Ироничное акцентирование этого взгляда на всех советских людей как на членов *одной большой семьи* присутствует и в текстах Башлачева (преимущественно в ранних с юмористической окраской). В «Разлюли-малине» (1978) как семья рассматриваются студенты, живущие в одном общежитии, а в буффонадном тексте «Слет-симпозиум» это представление («А, впрочем, *мы одна семья – единая, здоровая*») артикулируется наказавшими «вредителя» Шиши «товарищами».

Стоит отметить, что вопрос «величины» являлся одним из центральных в советской риторике и касался, прежде всего, **размера страны** и был тесно связан с мифологизацией **географических представлений**: она, с одной

стороны, представлялась как огромная, с другой, согласно выводам Г. Гусейнова, должна была, несмотря на это, «быть несколько тесна для ее жителей, как бы широко ни раскинулись ее границы» [Гусейнов, 2005: 33]. Пространство, таким образом, сжимается: «далекое превращается в близкое» [Куляпин, Скубач, 2013: 23]. Во многом такое видение объясняется спецификой тоталитарной культуры и формирующейся ее модели «центр – везде» [Там же].

Мифологизированные советские представления о географии ярко отражены в прецедентных текстах эпохи, фрагменты которых встраивает, иронически обыгрывая, в свои творческие опыты Башлачев. Лирический герой стихотворения «Я целых семь часов сюда летел...» (1981), третий стих которого является прямой цитатой из ключевой песни сталинской эпохи «Песня о Родине» (1936) на слова В. Лебедева-Кумача, воспринимает все советское пространство как, прежде всего, одинаковое, неизменное: «Я целых семь часов сюда летел. / Теперь я совершенно точно знаю, / *Как широка страна моя родная, / Да толку нету в этой ширине*». В позднем тексте «Имя Имен» (1986) находим измененные слова политрука В.Г. Ключкова, с которыми он обратился к солдатам 316-й стрелковой дивизии («Велика Россия, а отступать некуда, – позади Москва») [Серов]. Пространство страны у Башлачева выступает как место, где потеряно божественное начало, волхвы не могут найти «Имя Имен»; лирический герой восклицает: «Выше шаги! *Велика ты, Россия, да наступать некуда*». Частотными для советской риторики являлись сопоставления площади СССР/советского колхоза с размерами «вражеских» европейских стран, причем «географические представления советских людей оказывались при этом тем сильнее мифологизированными, так как реальных возможностей попасть в ту же Францию и Бельгию у подавляющего большинства советских граждан не было» [Богданов, 2009: 171]. Этой мифологемой начинается пронизанный иронией «Слет-симпозиум», определенный автором в устном

«предисловии» как «репортаж» «со слета районных городов одной области»¹, «масштабы» которой поистине «исполинские»: она вмещает в себя «четыре Франции, семь Бельгий и Тибет».

Абсолютными ценностями для советского человека традиционно выступали **труд, патриотизм и подвиг**. Ирония над первым, присутствующая еще в первых текстах Башлачева (упоминание толпы, которая «нетерпеливо переминалась с ноги на ногу, почесывая на руках *трудовые мозоли*» в датированном 1978 г. стихотворении «Разлюли-малина»), отчетливее всего видна в более поздних юмористической «зарисовке» «Слет-симпозиум» (1984), где обыгрывается представление о необходимости непрекращающейся даже ради завтрака трудовой деятельности («Лишь досугу бездельному у нас тут места нет», «Никто из нас не завтракал! Дела для нас важней!»). В соединяющей прецедентные тексты советской и дореволюционной русской культур песни «Не позволяй душе лениться...» (1984) поэтом отмечается абсурдность призывов к труду исключительно *физическому*: *внутренняя* работа души, *обязанной буквально* «трудиться на производстве кирпича», невозможна, поскольку ей больше «некогда ни думать, ни страдать».

Идеологизированность концепта «подвиг» в советском дискурсе и его связь с другими мифологемами эпохи высвечивается Башлачевым в стихотворении «Подвиг разведчика» (1984). Ролевым лирическим героем здесь выступает живущий в коммуналке, представляющейся ему «клеткой», пьяница, который после прочтения газет, просмотра «экрана» и прослушивания радио (т.е. традиционных каналов трансляции авторитетного дискурса) укрепляется в своем желании в одиночку (поскольку соседям, конечно, доверять нельзя) «выйти в логово врага», поскольку «ничего страшней угрозы нет». Пьяный бред «патриота» достигает кульминации в предпоследней строфе, где упоминаются доведенные до абсурда основные

¹ Фонограмма от 22.01.1986 г., запись А. Зачесова в Театре на Таганке в Москве [Башлачев, 2001: 94].

клишированные представления о подвиге советского человека, «воспринятые из идеологизированных текстов соцреализма» [Столбов, 2004: 38–39]:

Хочу с гранатой прыгнуть под колеса,
Но знамя части проглотить успеть.
Потом молчать на пытках и допросах,
А перед смертью – про Катюшу спеть.

Такого рода гиперболизированный патриотизм видится автору как, во-первых, обусловленный коммунальным бытом, одним из выходов из которого является воображаемый бессмысленный подвиг алкоголика, во-вторых, – связанный с **идеологемой «врага»**, ключевой для советской риторики и системно описанной Л. Гудковым [Гудков, 2005], которым она определяется как ключевой фактор «формирования советской идентичности» [Там же: 43]. Главная функция образа «врага» – «нести представления о том, что является угрозой самому существованию группы» и, кроме того, мобилизовать «всех членов общества к солидарности и сплочению вокруг власти или группового авторитета, который гарантирует условия безопасности и избавления от угрозы» [Там же: 15]. Само присутствие в сознании постоянного представления о «враге» ведет, во-первых, к постоянной подозрительности, недоверию, т.е. «бдительности как принципу социальной организации», во-вторых, – задает «“горизонт” сознания “наши”» как «не-враги» [Там же: 16] (vs. «чужие», «враги»); мышление становится максимально полярным, не допускающим середины.

Наиболее «крупным» и частотным в позднесоветской риторики врагом является, по типологии Л. Гудкова, враг внешний, т.е. «мировая буржуазия, империализм, Запад, после войны — американцы» [Там же: 58], упоминания о котором у Башлачева находим в рассмотренном ранее «Подвиге разведчика» (1984), где само слово «враг» повторяется несколько раз («Мне не с кем выйти в *логово врага*», «Уйти – в чем есть – в *глубокий тыл врага*» и

т.п.). В тексте упомянуты Лех Валенса, Рейган, «капиталисты», НАТО, ЦРУ и Пентагон как воплощение абсолютной угрозы для «обманутых рабочих и крестьян», локализованное «в хвалёных джунглях западной свободы». Представление о Европе как «враге» является центральным также для юмористического стихотворения «Слет-симпозиум» (1984). Западным странам, персонализированным в образе «тетушки Ойропы», здесь противопоставлены «районные города» и «солидные райцентры». Вражескими происками представляются предложения первой позавтракать и пообедать, а голод и «процесс пищеварения» объявлены «предательскими» и «упадочными».

В ином ключе проблема «Россия – Запад» решается Башлачевым в тексте «Некому березу заломати / Окно в Европу» (1984), знаменующем в рамках осмысления поэтом идеологемы «врага» переход на новый творческий этап. Произведение построено на антитезах, противопоставлении «мы – вы», маркирующем, однако, уже не специфически советскую черту, сформированную под влиянием пропагандистских текстов, а особенность идентичности русского народа, который, с одной стороны, носит «шапку терновую», с другой – печет «ватрушку без теста», сочетая «редкую силу сердечную» с «дурью <...> злой-заповедной». Миры Запада и России, «седой лесной стороны», предстают как *параллельные* и во времени, и в пространстве, а связь между ними возможна только через петровское «окно».

К этому тексту, очевидно, тематически относится и рисунок Башлачева (см. рисунок 1), на котором Россия занимает срединное положение между Европой и Азией, определяющее ее самобытность и «оторванность» от обоих полюсов:



Рисунок 1. А. Башлачев «Азия-Европа»

Отдельное место в сознании советского человека занимал особый тип «врага» – **враг внутренний** – «скрытый, сознательный вредитель, убежденный противник советской власти» [Там же: 60]. Такой «вредитель», например, – «приспешник предательского голода» и «диссидент» «маленький город Шиши» из стихотворения «Слет-симпозиум» (1984), объявленный «матерым, подсознательным врагом» за предпочтение «буржуйских харчей», предложенных «тетушкой Ойропой», докладам и «прениям».

Кроме того, этот тип «врага» тесно связан с **феноменом коммунальности**. Замкнутое пространство коммунальной квартиры порождает у жильцов навязчивые мысли о том, что их соседи непременно являются шпионами, врагами их и страны в целом: «<...> какие бы ни были враги у всего советского народа в целом, у отдельного советского человека тоже был враг — глубоко интимный, систематический, который портил ему повседневную — а оттого и всякую другую — жизнь» [Утехин, 2005: 30]. Применительно к произведениям Башлачева также можно говорить о «**параноидах жилья**» (термин предложен для обозначения психического расстройства, характерного преимущественно для жителей коммунальных квартир) [Утехин, 2004: 307], [Медведев, 1990] как «героях» текстов. Это и лирический герой любовной лирики Башлачева, уверенный в ненависти

соседей к нему и его возлюбленной «за то, что всю ночь звенит / Ложечка в чашке чая» («Влажный блеск наших глаз», 1984), и ролевой лирический герой текста «Подвиг разведчика», который, несмотря на постоянное нахождение в окружении соседей в «мирке хрущевки-коммуналки», не только чувствует себя одиноким («Я – одинок. И никому не верю»), но и не видит вокруг никого («Я здесь ни с кем бы не пошел в разведку»), кто мог бы вместе с ним «выйти в логово врага». Отметим, что коммуналка как «место действия» вообще частотна как для ранних («дворец коммунальный» в «Королеве бутербродов» (1983)), так и для некоторых поздних текстов Башлачева (лирический герой «Верки, Надьки, Любки» (1986)) «жил в небольшой коммунальной квартире»).

Особое место среди произведений на «коммунальные темы» занимает в творчестве Башлачева текст «Галактическая комедия» (1983). Ролевой лирический герой «построил ракету», чтобы отправиться в путешествие по Галактике, найти там планету-двойник Земли и, что важнее, *своего* двойника, ведь они бы «отлично сумели друг друга понять», избежав коммунального одиночества (уже знакомого нам по стихотворению «Подвиг разведчика»). Фабульная канва абсурдных в своей наивности полетов в космос развивалась в 80-е не только Башлачевым. Это, например, работа художника-концептуалиста Ильи Кабакова «Человек, который улетел в космос из своей комнаты» (см. рисунок 2), задуманная в 1982 г. и законченная к 1986 г.:



Рисунок 2. И. Кабаков «Человек, который улетел в космос из своей комнаты», 1986

Герой инсталляции Кабакова «вырвался из коммуналки» [Кабаков, Тупицын] при помощи катапульты. По словам самого художника, здесь «человек <...> как бы отлетает посредством им самим придуманного аппарата, посредством катапульты на тот свет – причем, в *им самим изобретенный космос*», поскольку «*в этом мире жить нельзя*. Из него надо улететь. И надо улететь всем. Преобразовать жизнь нельзя, потому что из этого все равно ничего не выйдет». [Кабаков, Гройс, 2010: 86]. Таким образом, герой Кабакова, «с одной стороны, воплотил советскую мечту о покорении космоса, а с другой — избежал унижительного существования в коммунальной квартире» [Кабаков – о коммунальном мире].

При всем сходстве этих двух сюжетов (побег в космос из коммунального мира одинокого героя), нельзя не отметить также и их глубокое различие. Если у Кабакова герой, улетая в космос, ищет *другого* мира, в корне отличного от окружающего его, то у Башлачева путешествие по Галактике предпринимается с уверенностью, что где-то «найдется планета, *похожая* с нашей детально». Человек у Башлачева, таким образом, обречен на существование в пространстве тотальной коммунальности (шире

– мире «советского» вообще): в отличие от жильца коммуналки у Кабакова, он не ставит целью уйти от своей повседневности, а лишь *ищет понимания* у своего двойника. В трагикомическом финале и это оборачивается недостижимой мечтой: герой узнает, что его двойник поступил так же, как и он; сюжет образует абсурдное кольцо.

Следует сказать, что, несмотря на обилие имплицитных и эксплицитных указаний на советские идеологемы, мифологемы, тексты Башлачева нельзя назвать *антисоветскими*. При обращении к подобного рода произведениям нужно помнить о «внезаходимости как образе жизни» [Юрчак, 2014: 255], характерной для большинства авторов андеграунда (шире – практически любого человека) в позднесоветское время. Это одновременное существование «*внутри* дискурсивных и ритуальных форм системы и *за пределами* ее буквальных смыслов» [Там же: 290], при котором «участие в контрдискурсе, организованном как критика советской политической системы, было занятием <...> “неинтересным”» [Там же]. Занимающие такую позицию по отношению к авторитетному дискурсу рок-музыканты воспринимали свое творчество как выражение «*истины*», «*базовых основ человеческого бытия*», а не адресно направленную конкретную критику современности, подразумевающую поиск «*правды*» (в противовес «*истине*») [Cushman, 1995: 107–108].

Лишь немногие тексты («Подвиг разведчика» и «Слет-симпозиум», образующие своеобразный микроцикл [Ярко, 2007: 109], «Петербургская свадьба» и, по воспоминаниям современников, наиболее «опасный» для исполнения текст Башлачева – «Абсолютный вахтер») из всего небольшого творческого наследия поэта могут прочитываться *в первую очередь* как реакция на политический и культурный контекст эпохи. Однако даже эти произведения следует, думается, интерпретировать шире: осуждаются не конкретные действия конкретных лиц/партий/государств, а любой тоталитарный режим, посягательство на свободу, пропаганда. Так, в «Случае в Сибири» (1986) герой Башлачева, который, очевидно, предельно близок к

самому поэту (на это указывают, в частности, автобиографические детали, например, «три звонких колокольца», который лирический субъект носит на груди), говорит о России («Да разве ж можно не любить, да разве ж можно хаять?») и себе:

Не говорил ему за строй – ведь *сам я не в строю*.

<...>

Я – не герой. Ты – не слепой. *Возьми страну свою*.

[Наумов, 2014: 138]

Мировоззрение героя можно охарактеризовать как внеидеологическое, тесно связанное с упомянутой выше «внеаходимостью». Потому и рассмотренные в данном разделе иронические, сатирически направленные, на первый взгляд, исключительно по отношению к Советскому Союзу, тексты, во-первых, имеют объектом скорее любую враждебную человеку систему вообще, во-вторых, – часто содержат и выпад в сторону рядового «*homo soveticusa*», для которого существует только прямая и поверхностная критика советских реалий.

Эта мировоззренческая, социальная позиция «внеаходимости», кроме того, во многом объединяет лирического героя Башлачева и его самого (см. главу 1), делая их максимально близкими.

Итак, многие тексты Башлачева («неролевые»), оказываются написанными с позиций «нормального» советского человека, который «не является ни активистом», принимающим как форму, так и содержание окружающего его культурного поля («Слет-симпозиум»), ни диссидентом [Юрчак, 2014: 16], а потому занимает, как во многом и сам Башлачев, «позицию внеаходимости», стремясь уйти от бинарной логики системы («либо за, либо против») [Там же: 79]. Специфика такого мировоззрения советского человека выражена в текстах Башлачева также и на чисто лексическом уровне – путем включения в произведения советских клише, штампов и игры с ними, которая и будет подробнее рассмотрена далее.

2.3.2. Советский «язык»: штампы и клише

Проблема цитирования, работы с конкретными примерами языковых клише в произведениях А. Башлачева с фокусировкой на разных текстах-источниках в науке хорошо известны. Так, впервые на данный аспект творчества поэта внимание обратил О.В. Палий [Палий, 1998], релевантность анализа механизмов цитации применительно к творчеству рок-поэтов в целом обосновала Е.А. Козицкая [Козицкая, 1997]; отметить также следует работы Ю.В. Доманского [Доманский, 2010], В.И. Столбова [Столбов, 2004] и др.

«Аксиомой» среди литературоведов, занимающихся песенной поэзией 80-х, стало сегодня утверждение о высокой доле в них «чужого слова», на основе чего рок-поэты включаются в постмодернистскую «традицию», где цитирование/аллюзия играет ключевую, зачастую текстообразующую роль. Кроме того, тексты рок-поэзии сближаются, с одной стороны, с произведениями «высокой» культуры, т.к., «эксплуатируя жанры массовой культуры, рок обращает их в элитарное искусство» [Доманский, 2010: 6]; с другой стороны, по утверждению Е.А. Козицкой и В.И. Столбова, – с образцами массовой культуры на основе того, что в обоих так или иначе с большой долей вероятности присутствуют «структурные элементы “усредненного сознания”» [Столбов, 2004: 42], т.е. разного рода культурные и языковые клише, штампы.

В то же время можно говорить о специфике «чужого слова» у Башлачева, которая так определяется Ю.В. Доманским: «<...> своеобразие цитирования у Башлачева в том, что он обращается *не к конкретному тексту, а системе* (курсив наш – Е.С.) общепринятых представлений, соотносимых с целым рядом источников» [Доманский, 2010: 33]. Всего можно выделить, как отмечает О.В. Палий, как минимум четыре вида заимствований в текстах поэта: «русская и советская поэзия, сказки и мифы, песенная традиция, кинематограф» [Палий, 1998: 73]. Кроме того, внутри

этих типов исследователями определены некоторые направления работы с языковым и идеологическим штампом у Башлачева. Это, например, включение в текст цитат из «массовых» советских песен и романсов, при котором их источник не скрывается, как это было характерно для Кибирова, Парщикова и Жданова, а акцентируется за счет предельной степени «тиражированности» концепта, идеи [Столбов, 2004: 42], [Свиридов, 1999: 167]. Цитирование у Башлачева может играть *текстообразующую* функцию (ср. переключки между песнями М. Исаковского «Враги сожгли родную хату» и «Хозяйкой» Башлачева, юмористическим башлачевским произведением-контaminaцией цитат «Не позволяй душе лениться» и текстами Пушкина) [Палий, 1998].

Особое место среди текстов Башлачева занимают произведения, в которые включены не собственно цитаты, авторство которых возможно точно атрибутировать, но прецедентные тексты, бытовавшие в советской культуре как клише и штампы, фактически составлявшие культурный фон эпохи и определявшие ее идеологическую, культурную и лингвистическую специфику.

Ироническое осмысление «советского» у Башлачева во многом связано с акцентированием внимания на абсурдности авторитетного языка, который, как справедливо отметил В.И. Столбов, тем сильнее деконструируется в его текстах, что поэт был связан с языком газеты профессионально, будучи журналистом по образованию [Столбов, 2004: 43]. Так, уже в ученическом тексте «Разлюли-малина» (1978) Башлачев нагромождает языковые клише в рамках одного предложения, достигая их максимальной «концентрации»: «Директор *долго ораторствовал* и наконец завершил свое выступление такими словами: “Вселяйтесь, товарищи студенты и живите, *т.ск.*, дружной *где-то*, в некотором роде семьей”», «*Товарищи! Считаю открытым посвященное открытию заседание!*».

В хронологически следующих текстах Башлачев проблематизирует языковую абсурдность советских дискурсов. Так, в песне «Слет-симпозиум»

(1984) наряду с реальными названиями населенных пунктов (Чагода, Грязовец, Усть-Тимоница) встречаются «солидные райцентры» «Сморкаль», «Верхний Самосер», «Малые Прыщи» и т.д., включение которых в текст во многом, на наш взгляд, связано с обращением к вопросу о «идеологизированности» топонимов. Как отмечает Г. Ч. Гусейнов, практика переименования такого рода «неприличных» станций, городов, сел, деревень в СССР была крайне распространена и носила характер «борьбы с неконтролируемым подтекстом или померещившейся непристойностью» [Гусейнов, 2004: 78]. Таким образом, в данном тексте, с одной стороны, сохранены такие «неприличные» географические названия, что противоречит советской практике, с другой, – нагромождены культурные и языковые штампы эпохи.

Особого внимания при рассмотрении проблемы «чужого слова» (клише, штампа, прецедентного текста) в творчестве Башлачева заслуживает обусловленность его введения в тексты ключевыми социокультурными особенностями советской системы.

Рассматривая специфику позднесоветской эпохи и ее отражение в огромном массиве разного рода текстов, А. Юрчак использует термин М.М. Бахтина [Бахтин, 1975: 150] «авторитетное слово» («авторитетный дискурс»), понимая его как дискурс, который «организован вокруг некой внешней, не поддающейся сомнению идеи абсолюта или догмы», «кодируется в специфической форме (особым языком или шрифтом) и поэтому резко отличается по форме от всех других видов дискурса, которые с ним сосуществуют» [Юрчак, 2014: 53]. Кроме того, остальные виды дискурса при этом являются «вторичными» по отношению к авторитетному слову, а потому «должны постоянно ссылаться на него, цитировать его, использовать его и так далее, но при этом не могут критиковать его, вмешиваться в него или ставить его под сомнение» [Там же].

Процесс нарастания стандартизованности, нормализации, клишированности языка объясняется А. Юрчаком тем, что со смертью

Сталина, носителя «авторитетного слова», уверенность в «правильности» того или иного высказывания обеспечена только ориентацией на стратегию «постоянного цитирования и копирования» других авторов [Юрчак, 2014: 75]. Следовательно, любой говорящий «занимал позицию *ретранслятора* (курсив А. Юрчака. – Е.С.) уже существующего идеологического высказывания, а не *производителя* нового» [Там же: 111]. Такой сдвиг категории автора (в широком смысле) делал роль, личный вклад в текст последнего менее заметной, а потому уменьшал ответственность говорящего/пишущего за конкретное высказывание [Там же: 145].

Обратимся далее к основным особенностям авторитетного дискурса, связанным с рассмотренным выше фундаментальным сдвигом «советского языка» и примерам их отражения в текстах А. Башлачева.

1) Изменение в структуре предложения, связанное с увеличением их длины, сокращением числа глаголов и одновременным ростом доли существительных, образующих номинативные фразы-цепочки, затрудняющие понимание [Там же: 115]. Кроме того, для рассматриваемого типа дискурса характерно нагромождение определений (особенно часто – в превосходной степени) внутри номинативных фраз [Там же]. Так, в ироническом «репортаже» «Слет-симпозиум» настойчиво акцентируется, подвергаясь гиперболизации, превосходство всего «советского», предложения подчеркнуто номинативны: «Привольны *исполинские масштабы* нашей области», «Эх, сумма показателей с *высокими процентами!* Уверенные лидеры. Опора и пример», «И вновь пошли нацеливать на новые *свершения*».

2) «Использование ограниченного числа однотипных определений для характеристики конкретных понятий» [Там же: 143]. Как показала К. Хамфри, «успех» и «труд» обыкновенно определялись как «творческие», «помощь» была «братской», а «участие» – «активным» [Humphrey, 1989: 159]. Обыгрывание этой особенности авторитетного дискурса особенно заметно в практически полностью состоящем из

видоизмененных цитат и клише тексте «Не позволяй душе лениться», где народ определяется как «трудовой», Иван Кузьмич – «ответственный работник», а труд непременно является «свободным».

3) «Сдвиг темпоральности в сторону прошлого», в результате которого «любая новая информация кодировалась <...> как <...> уже известная из прошлых высказываний» [Юрчак, 2014: 136]. Показательной иллюстрацией этой черты авторитетного дискурса служит текст «Подвиг разведчика», в котором из трех основных его (авторитетного слова) источников – «экрана», радио и газеты – ролевой герой слышит постоянно повторяющуюся информацию («В “Труде” – сенсационная заметка / О том, что до сих пор шумит тайга»), которая не является (и не может являться) принципиально новой.

4) Любое высказывание/текст (в широком смысле) должно так или иначе (путем включения вербальной или визуальной «цитаты») связываться с символическим единым и неделимым «господствующим означающим» – «Ленин-партия-коммунизм» [Юрчак, 2014: 155–156]. Это «условие», обыгрываясь, соблюдается практически во всех ранних сатирических текстах Башлачева. Например, в песне «Не позволяй душе лениться...» Ленин заменяет собой Медного всадника: «Он был глашатай поколений. / Куда бы он ни убежал, / За ним повсюду бедный Ленин / С тяжелой кепкою шагал».

Таким образом, игра с клише массового сознания в текстах Башлачева во многом ориентирована не только и не столько на высмеивание советского «обывателя», но и на обнаружение внутренней логики советского дискурса, скрытого механизма его функционирования.

2.3.3. Трансформация («фальш»-/фольклорного) жанра: баллада, былина, частушка

Существенное место среди произведений А. Башлачева занимают тексты, представляющие собой обновленные варианты канонических литературных и/или фольклорных жанров, путем работы с которыми, их видоизменения, контаминации и деконструкции высвечиваются ключевые для советской (и шире – русской) культуры мифологемы, осмысляются социокультурные процессы эпох. В творчестве А. Башлачева можно выделить, по крайней мере, три таких текста: «Баллада о Степане» (1983), «Егоркина былина» (1985) и «Ванюша» (1986). Они, в отличие от ранних песен, полностью построенных на обыгрывании разного рода советских «общих мест» на уровне языковых клише, штампов и характерно советских сюжетных «схем» (см. стихотворение «Хозяйка»), маркируют собой три «периода», вехи недолгого творческого пути Башлачева².

Во всех указанных текстах выбор (квази)жанра нельзя считать мотивированным только настойчивым акцентированием Башлачевым внимания на необходимости «русской» тематики, формы и образности: «Может, <...> оглянуться, поискать <...> девку нашей российской песенной традиции?» [Наумов, 2014б: 484], «Мы живем на русской земле, и мы должны искать корень свой, русский» [Там же: 520]). Такое авторское определение жанра, присутствующее не в метатекстовых фрагментах, что характерно для Башлачева, а в названии, объясняется, на наш взгляд, рефлексией автора на тему советского «фальшлора» / «фейклора» (fakelore), как это явление было обозначено Ричардом Дорсоном [Dorson, 1976], и жанрового канона вообще.

Так, в относящейся к раннему периоду творчества А. Башлачева «Балладе о Степане» (1983) жанровая принадлежность текста заявлена уже в заглавии³. Однако стоит отметить, что в «печатном» авторском варианте оно

² По С.В. Свиридову, в творческой эволюции Башлачева можно выделить три (под)периода: до осени 1984 («Баллада о Степане», 1983), с осени 1984 по весну 1985 («Егоркина былина», сентябрь 1985) и далее до написанного в мае 1986 стихотворения «Вишня» («Ванюша», 1986) [Свиридов, 2000: 5].

³ Как баллада М. В. Жигачевой определяется также «Абсолютный вахтер» А. Башлачева [Жигачева, 1994: 14].

было иным – «Грибоедовский вальс»⁴. Эксплицируемым же преимущественно устно вариантом названия текста «Баллада о Степане» Башлачев, очевидно, актуализирует память жанра, намекая⁵, как справедливо отметила А.Н. Ярко, во-первых, на сюжетность текста⁶, а, во-вторых, задавая ракурс его прочтения, определяющийся связью с балладой⁷ – одновременно и литературной, восходящей к Жуковскому, и «фольклорной». На наш взгляд, ориентация на последнюю в контексте характерной для Башлачева установки на «русское», а значит народное и «фольклорное», очевидна. Потому здесь нельзя согласиться с тем, что «жанровое» заглавие текста ориентировано исключительно на его «бытовое восприятие», подразумевающее понимание баллады как произведения «высокой» литературы с романтической тематикой» и задающее тем самым ироническую тональность всему тексту [Ярко, 2008: 19]. Кроме того, романтизм, активно задействовавший фольклорно-этнографический материал, которого предшествовавший ему классицизм сторонился, ликвидировал антитезу «высокое-низкое» в эстетическом локусе народной культуры. Потому сам жанр баллады после «Людмилы» и «Светланы» (которая уже фольклоризована) Жуковского маркируется широким читательским восприятием как «народный» текст (примечательны здесь знаменитые полемические выпады П.А. Катенина против Жуковского). Здесь же отметим, что само слово «баллада» частотно для жанрового определения в бардовской песне (см. «Балладу о любви», «Балладу о брошенном корабле» Высоцкого и многочисленные баллады Галича).

Как уже отмечалось, башлачевская «баллада» совмещает в себе конститутивные признаки нескольких ее жанровых вариаций. В числе

⁴ Подробнее о вариантах названия этой песни и специфике их употребления Башлачевым см. Ярко А.Н. Название песни в контексте концерта А. Башлачева // Филологические штудии: Сборник научных трудов. 2011. Вып.11. С. 116–129.

⁵ См. устное предисловие, которое Башлачев предпосылает тексту на записи от 22.01.1986: «... следующая песня... сюжетная песня... “Грибоедовский вальс” я ее называю» [Башлачев, 2001: 108].

⁶ Примечательно, что все «жанровые» произведения Башлачева («Баллада о Степане», «Егоркина былина» и «Ванюша») являются сюжетными текстами с заданным уже в названии главным «героем».

⁷ См. устное предисловие Башлачева на записи от 17-19.09.1984: «следующая песня – из разряда баллад. Называется “Баллада о Степане”».

актуализируемых в тексте черт русской народной баллады [Малкина, 2008: 106] можно назвать, во-первых, песенную форму произведения и его «повествовательность», во-вторых, – отсутствие ярко выраженного (однако в тексте песни трижды повторяется последний в каждой из строф стих «Водовоз Грибоедов Степан») рефрена. Кроме того, на уровне инерции рецептивного механизма или негласных правил ассоциативного поля заглавие «Баллада о Степане» воспринимается (до знакомства с содержанием) как текст, посвященный Степану Разину, песни о котором, что примечательно, включены в сборник русских народных баллад под редакцией Д. М. Балашова (М., 1963).

Обратимся к чертам поэтики литературной романтической баллады XIX в. в анализируемом тексте. Ориентация поэта на балладный канон обнаруживается, во-первых, на интертекстуальном уровне. Так, исследователями уже отмечалось [Данилова, 2011: 55], что в «балладе» Башлачева в облике Степана Грибоедова присутствуют те же детали, что и в облике Наполеона в «Воздушном корабле» Лермонтова (здесь и далее курсив наш – *Е.С.*):

Лермонтов

На нем *треугольная шляпа*

И *серый походный сюртук*

<...>

И *капают* горькие слезы

Из глаз на холодный песок

<...>

Стоит император один

<...>

Стоит он и тяжело вздыхает

Башлачев

Он смотрел голубыми *глазами*

Треуголка упала из рук.

И на нем был *залитый* слезами

Императорский *серый сюртук*.

На заплеванной сцене райклуба

Он *стоял*, как *стоял* до сих пор

<...>

<...>

Однако, несмотря на то, что стихотворение Лермонтова называется прямым литературным источником произведения Башлачева, из вида исследователями ранее упускалось, что преемственность между данными текстами прослеживается не только на образном и мотивном уровнях, но и в жанровом аспекте: «Воздушный корабль» – вольное переложением баллады Цедлица (примечательно, что другую балладу Цедлица, в которой присутствует образ Наполеона – «Ночной смотр», перевел Жуковский, с именем которого, в первую очередь, и связана традиция русской романтической баллады).

Ее ключевой особенностью, согласно сложившейся в 1970-е гг. точке зрения, является поэтика «чудесного» как основа жанра. Под «чудесным», как отмечает Р.В. Иезуитова, следует понимать не только «фантастическое, сверхъестественное или “ирреальное”», а вообще все исключительное, то, что можно охарактеризовать как «”предельный” случай» возможного [Иезуитова, 1987: 153–155]. Таким «чудесным» в тексте Башлачева выступает, в первую очередь, необыкновенное, неожиданное появление гипнотизера. Примечательно, что автором акцентируется именно мистическая составляющая данного образа: если в первой редакции текста гипнотизёр в деревню «приехал», то в последующих он в ней «случился», чтобы творить «чудеса». Кроме того, к категории «чудесного» в тексте можно отнести и видение, навеянное гипнотизером центральному «персонажу» текста, Степану:

И поплыли знакомые лица.

И приснился *невиданный* сон.

Видит он небо Аустерлица.

Он не Стёпка, а Наполеон [Наумов, 2014б: 41].

Примечательно, что «запах картечи» Степану «чудился», а в ранней редакции связь этого видения с «чудесным» была дополнительно эксплицитно выражена соответствующим эпитетом: «Покачнулся Степан Грибоедов / И слетела чудесная блажь» (в более поздней редакции – «минутная»).

Текст Башлачева обнаруживает связь с жанром баллады и далее – на уровне сюжетики. В модифицированной башлачевской балладе при этом трансформируется исходный жанр: во-первых, совмещаются сюжетный инвариант баллады и идиллические мотивы, во-вторых, видоизменяется традиционная расстановка персонажей внутри соответствующей балладной схемы.

Как было показано В. И. Тюпой, баллада и идиллия образуют две грани единого жанрового комплекса, соотносятся как «теза» и «антитеза». Так, идиллии присущ «перформатив покоя», в котором «позитивно все повторяющееся, соответствующее привычному укладу жизни», дискурс идиллического «успокоения» центростремителен [Тюпа, 2013: 129]. Баллада на этом фоне предстает художественным осмыслением распада идиллического мира под воздействием некоей таинственной и потому враждебной внешней силы. «Своим» миром в тексте Башлачева выступает в начале сюжета мир *отдаленной* деревни, и неслучайным здесь представляется топоним «райклуб» – привычное пространство сниженного, советского *квазирая*, далекого от замысленной когда-то утопии рая на земле, но в функциональном смысле все-таки именно рай, стартовая точка трагически разворачивающейся далее человеческой судьбы.

Степан описывается как «человек обычный», идиллическая фигура, позиционирующаяся, прежде всего, как «экзистенциальный повтор», такое же «я», как и все другие, слитое в «родовую общность персонажей» [Там же: 131–134]. Степан – «в ряду»⁸, что неслучайно: в сюжетах, в которых фигурируют Разин или Ермак, важной является одновременно и

⁸ Кроме того, в последней редакции ряд обозначен как «последний» (изначально – «девятый»), что высвечивает идущий от Евангелия культурный архетип о «последних», которые станут «первыми».

изначальная социальная слитость героя со «всеми». В то же время, важна маргинальность героя, заключающаяся в его способности к «перерождению» (из всех встает только Степан). Описанное являет собой локализованную в образе героя очередную черту балладной поэтики: так Людмила Жуковского, становится трагической индивидуальностью, переставая быть «как все».

Таким образом, уже здесь Башлачев трансформирует традиционную романтическую балладу, соединяя со-противопоставленные жанры. Если в канонических балладных текстах ориентированный на идиллию сюжетный узел либо отсутствует, либо предельно редуцирован или вынесен за пределы текста, то здесь он относительно объема всего произведения подчеркнуто «растянут».

Далее сюжет произведения целиком переходит в ведение главного жанра. Пространство «сцены», «эстрады» воспринимается как устойчивый балладный замкнутый локус, являющийся «местом действия inferнальных сил» [Гостева, 2013: 58], в роли которых в данном тексте, очевидно, выступает наделенный демоническими чертами (ср. «*скалил желтые зубы*») гипнотизер. С вторжением в идиллическое пространство этой иноприродной силы (гипнотизера) связан главный мотив балладного сюжета – взаимодействие «своего» и «чужого» миров, «размыкание» первого и «вторжение» иного. [Там же: 130–133]. Активностью наделен именно гипнотизер, который уносит Степана («пациенса» в координатах сюжетных ролей) в онейрическое пространство. Мотив отчетливо отсылает к балладным «мертвым женихам», у Жуковского уносившим героиню в иной мир, метонимией которого в итоге оказывался гроб.

Во внутреннем же сюжете сна субъектно-объектная структура модифицирована: ролевой статус Степана меняется с пациента (объект воздействия гипнотизера) на «агенса» – Наполеона. Это дополнительно акцентируется совмещением фигур Наполеона и князя Андрея Болконского как они даны в мотиве видения неба у Толстого, к роману которого отсылает текст Башлачева («Видит он *небо Аустерлица*, / Он не Степка, а Наполеон!»).

Так, в «Войне и мире» небо Аустерлица видит раненый Андрей (пациент), а Наполеон, взирающий на него (Андрея) сверху, – нет. У Башлачева же фигуры Андрея и Наполеона не то меняются местами, не то накладываются друг на друга, равно как в обрамляющем сюжете Степан совмещается с Наполеоном. Подобное изменение ролей героев невозможно в канонической балладе, где их «функции», рассуждая в терминах В.Я. Проппа, четко закреплены, а одним из самых «активных» героев является Светлана, молящаяся, чтобы спастись от мертвого жениха.

Кроме того, трагический финал, predetermined уже в третьей строфе («Так и щупал бы баб до сих пор. / Но случился в деревне с сеансом / Выдающийся гипнотизер») диктуется и жанровой инерцией баллады с ее инвариантной «катастрофической», по В.И. Тюпе, самоактуализацией лирического субъекта, где сверхъестественные силы (у Башлачева – гипнотизер), «избирая жертву, разобщают субъектов повествования» [Тюпа, 2013: 134]. Так, у Башлачева «родовая общность» также разрушается: переход Степана на позицию активного героя делает его «обреченным “я”» [Там же], и о нем вспоминают «только в среду». Это «я» в балладе двойственно, «внутренне шире своих ролевых границ», а значит, соответствует «трагической модальности эстетического переживания» [Там же]. Башлачевский балладный герой также двойственен. Неслучайной представляется аллюзия к Андрею Болконскому: здесь угадывается возможность отождествления Степана во сне с толстовским героем как *русского, своего* героя-искателя, рефлексика, жертвы. Примечательно здесь и имя, однозначно ассоциируемое в данном контексте со Степаном Разиным как специфически *национальным* героем, символом стремления к правде, народному бунту. Однако Степан у Башлачева, изменяя свой ролевой статус, делается «другим», Наполеоном, функциональным двойником которого в поюстороннем пространстве является гипнотизер. Наполеон-агнец у Башлачева (т.е. и гипнотизер, вторгшийся в деревню подобно Наполеону – в Россию в 1812 г.) побеждает. Потому неслучаен и выбор онейрического

хронотопа: вместо Бородина (топос победы над враждебной силой) автор выбирает Аустерлиц (топос поражения от нее).

Кроме того, Наполеон здесь, как и в балладах «Воздушный корабль» Лермонтова и, что особенно примечательно, в балладе «Ночной смотр» Жуковского (и балладном инварианте первой половины XIX в. вообще), являет собой *новое* – новый тип человека и власти. Степан у Башлачева потому проверяет не «обман» советской власти, а надежду на полное изменение в будущем всей социокультурной ситуации, вестником чего является гипнотизер. Примечательно здесь, что каноническая баллада также обращена в будущее: героиня гадает *на будущее*, героиня хочет соединиться (*в будущем*) с женихом, а сон при этом понимается как (потенциально) вещей:

«Ах! Ужасный, грозный сон!

Не добро вещает он –

Горькую судьбину;

Тайный мрак *грядущих дней*,

Что сулишь душе моей,

Радость иль кручину?» [Жуковский, 2008: 37]

Следует также обратить внимание, что воздействие гипноза симптоматично обозначено в тексте как «сон». В русской балладной традиции «ужасное» обыкновенно связывается со сном, а возвращение к реальности приносит герою спасение [Теория литературы, 2004: 331]. Так, например, в «Светлане» Жуковского: «Здесь несчастье – лживый сон, / Счастье – пробужденье» [Жуковский, 2008: 38]. В варианте Башлачева же наоборот – сон дарует герою спасение от обыденной «страшной» действительности «заплеванной» сцены «райклуба», а возвращение в реальность оборачивается личной трагедией и самоубийством. Степан, почувствовав себя «неистовым <...> Бонапартом», не может больше жить как

«человек обычный», существующий, как отмечает Д. И. Иванов, лишь как нечто утилитарное, вторичное по отношению к ЗИЛу [Иванов, 2005: 137]:

В отдаленном совхозе «Победа»
Был потрепанный старенький «ЗИЛ».
А при нем был Степан Грибоедов,
И на «ЗИЛе» он воду возил [Наумов, 2014б: 40].

Однако два пространства – райклуба и «наполеоновского» сна – не абсолютно полярны, а скорее со-противопоставлены. Так, в тексте сцена дважды (до действий гипнотизера и после пробуждения Степана) определяется как *«заплеванная»*, в то время как Степан-Наполеон «в пламени битвы» *«плевался* словами молитвы / Незнакомым французским богам». Таким образом, даже «идеальный» хронотоп сна у Башлачева несет в себе контекстуальные маркеры «советского». Кроме того, сон, атрибутировавшийся в советской мифологии как явление неподконтрольное, становится управляемым (равно как и тот, кому этот сон навеян), а фигура гипнотизера, как уже отмечалось, несмотря на очевидную связь образа с личностью А. Кашпировского⁹, прочитываться шире, чем связанный исключительно с личностью А. Кашпировского образ – как новый вариант контроля, власти.

Примечательно, что введение фигуры Наполеона в текст обнаруживает также и точность Башлачева в жанровом отношении: хронотоп сна Степана, отсылающий к Наполеоновским войнам, тем значительнее, что канонические образцы баллады как жанра возникают в русской поэзии именно в эпоху войн с армиями французского императора.

⁹ Как отмечает Л. Наумов, «Баллада о Степане» была написана вскоре после выступления в Череповце, на родине А. Башлачева, Анатолия Кашпировского [Наумов, 2014: 41]. В образе башлачевского гипнотизера акцентирована существенные черт «имиджа» Кашпировского – особый взгляд, который обычно характеризуется как «тяжелый» и «неморгающий» [Богданов, 2015: 87]: Степан Грибоедов поражен его «гипнотическим опытным взглядом, / Словно финским точным ножом». Инфернальность гипнотизера у Башлачева тем более примечательна, что Кашпировский с его атлетическим телосложением и «дemonической» аурой мага и волшебника», в отличие, например, от Чумака, воспринимался именно в этом («инфернальном») ключе [Там же]. О Кашпировском см. подробнее: [Там же].

Говоря о трансформации балладного канона в XX в., И. Кукулин делает вывод: «балладность <...> активизируется в истории [русской] литературы всякий раз *через несколько лет после* (курсив наш. – Е.С.) масштабных социальных катаклизмов. В 1810-х годах – сразу же по окончании Отечественной войны <...>» [Кукулин, 2008]. И. Кукулин прав, связывая моменты актуализации жанра с переломными историческими периодами, однако нередко активизация баллады происходит не после, а в докризисное время. Жуковский, открывая жанр для России, переводит «Ленору» Бюргера под названием «Людмила» в 1808 г., в период, исполненный катастрофических предчувствий, производных от самого появления Наполеона на европейской культурно-политической арене. В этой связи можно сказать, что становление русской стихотворной баллады XIX в. происходило в органичном для ее поэтики контексте. О сходном соотношении между, с одной стороны, историко-культурной и политической ситуациями, а с другой – эволюцией балладного жанра, можно, как кажется, говорить, имея в виду предкризисное положение в СССР начала 80-х гг. Баллада Башлачева написана в 1983 г., когда многим наблюдателям всё яснее становилась мнимая незыблемость советского проекта, построенного, согласно официальной риторике «навсегда», однако именно в это время необратимо и всё ускоряясь двинувшегося к своему концу. А. Юрчак афористично назвал главенствующее историческое ощущение 1980-х: «Это было навсегда, пока не кончилось» [Юрчак, 2014]. Таким образом, существенное преобразование Башлачевым мотивного устройства классической баллады в значительной степени обусловлено историко-культурным контекстом эпохи, а также историософскими прозрениями поэта.

Кроме того, башлачевская баллада с ее драмой перехода персонажа-пациенса на активную позицию маркирует данный сюжетный ход как характерный для современной автору культуры. Пассивный персонаж здесь воплощает собой типичного «человека терпения» советской эпохи, который в момент социоисторического слома идет по пути превращения в

(квази)агенса, «человека действия». Схожий внутренний сюжет обнаруживается в чуть более поздней, чем рассматриваемый текст Башлачева, драматургии Коляды с ее воспроизведением уже *постсоветского* быта. Инвариантная сюжетная ситуация его пьес – «пограничная» – предполагает «персональный, личный апокалипсис» [Лейдерман, 2002: 14]. Н. Лейдерман выделяет несколько типов героев в драматургии Коляды: «блаженные», «клоуны» и «артисты». Первые, «оставаясь физически в мире “чернухи”, душою с ним порвали и в противовес серой, уродливой реальности создали в своем воображении иной, праздничный, красивый мир. Чаще всего такую модель поведения Коляда мотивирует тривиально – “сдвигом по фазе”» [Там же: 17].

В приведенной цитате примечательны как минимум два момента, очевидно рифмующиеся с художественным миром «Баллады о Степана» и поэзии Башлачева вообще. Во-первых, это определение пространства, в которое погружены герои, как «чернушного»: эстетика отношения Башлачева к знаку во многом близка поэтике текстов этого типа¹⁰. Во-вторых, общим для текстов Коляды и Башлачева становится тип героя: Степан здесь соотносится с «блаженными» Коляды (в типологии Лейдермана). Примечательны здесь способ попадания в иную реальность (гипнотический сон Степана здесь близок сумасшествию героев Коляды) и, как у Коляды, мотив самоубийства, выступающего одним из вариантов бегства в «лучший» мир наряду с уходом героя в онейрическое пространство [Липовецкий, Боймерс, 2012: 235]. По сути, трагический исход в балладе Башлачева внутренне мотивирован теми же причинами, что и эскапистские сценарии у Коляды – «мир реальности и мир сна несовместимы», причем знание о существовании второго не отменяет, а только оттеняет ужас действительности [Там же: 236–237].

¹⁰ Подробнее см.: Ступакова Е.Ю. Творчество А. Башлачева как феномен позднесоветской эпохи: рефлексия художественного знака, проблема формы и психология человека "последнего советского поколения" // *Siberia_Lingua*. 2017. №2. С. 164–174.

Хронологически следующим текстом, в котором Башлачев обыгрывает «советский» вариант «фольклорного» жанра, является «Егоркина былина» (1985).

Широко распространившиеся в сталинскую эпоху тексты, формально относящиеся к жанру былины, прославляли современную жизнь народа, новых, реально существующих героев, ведь сама действительность, повседневность представлялась героической и поэтической [Богданов, 2009: 137]. Такие «новины», как отмечает К. Богданов, эксплуатировали арсенал традиционных для былины приемов – гиперболизацию, параллелизм, ассонансы и аллитерации, устойчивую характерную метафорику, антитетичность и т.д. [Там же: 17] Советская культура, таким образом, через псевдо-, квазибылинный жанр репрезентировалась как эпическая «культура фольклорных традиций» [Там же: 178], связанная, в первую очередь, с представлениями о «коллективности, преемственности и устойчивости» [Там же: 166].

Обращаясь к «Егоркиной былине», отметим, во-первых, соблюдение здесь большинства формальных жанровых критериев. В области метрики это преимущественно традиционно тонический стих с первым в строке ударением на третий слог от начала и последним – на третий от конца («Как сидИт Егор в светлом тЕреме», «проплывЕт луна в черном мАслице», «РаспустИла ночь черны вОлосы» и проч.). На языковом уровне отмечается обилие синтаксических параллелизмов («То не просто рвань, не фуфаечка, то душа моя несуразная <...> Да то не просто дрань, не ушаночка, то судьба моя лопоухая <...>», «Заплясали вдруг тени легкие / заскрипели вдруг петли ржавые»), повторы по типу характерно былинных синонимических повторов типа «дани-пошлины» («несуразная-лопоухая», «драки-пьяночки», «полтоптун», «стол-шатун» и т.п.), а также использование уменьшительно-ласкательных форм слов применительно к тому, что так или иначе связано с героем былины, например, «праздничек», «фуфаечка», «ушаночка», «портяночки», «Егорушка».

Трехчастная композиция, подразумевающая запев (первые две строфы), зачин (основные события – получение «обмундирования» и появление «Снежны Бабушки»), концовку (исчезновение дара цыганки, смерть и воскресение Егора) и другие структурные элементы также типичны для заглавного жанра. К последним можно отнести, во-первых, «пир» на празднике Егора как былинного героя и, во-вторых, усиливающееся градацией троекратное повторение ключевого в рамках рассматриваемого текста действия – Егор три раза, как ему приказывает Снежна Бабушка, дует «в печь угарную»: «*дунул в первый раз – и исчез мундир / генеральский чин, ватой стеганый*», «*дунул во второй – и исчез картуз с модным козырем лакированным*», «*Дунул в третий раз – как умел, как мог / и воскрес один яркий уголек, / и прожесг насквозь расписную шаль / всю расшитую мелким крестиком*». Однако анализируемый текст только формально совпадает с каноническим былинным жанром. Далее возможно выделить несколько «уровней» его деконструкции.

Первый – ироничное следование традиции советских новин, их переосмысление. «Егоркина былина» описывает не героические исторические события, а бытовленную современность советского человека, что акцентируется введением прецедентных имен и текстов, характерных реалий времени. Так, например, в «светлом тереме» появляется «яркая люстра электрическая» (об этом далее), вместо богатыря или князя главным героем у Башлачева становится, как и в «фальшлоре», рядовой «*homo soveticus*» – подчеркивается пьянство Егора («то грехи мои драки-пьяночки», «Он, собака, пьет год без месяца. / Утром мается, к ночи бесится/ Да не впервой ему <...>»), а вместо соседей в песне фигурирует «*ровным счетом двор / ровным счетом двор да три улицы*» «гостей».

Кроме того, это сниженные эмблемы, символы советской власти, например, «*кройка кумача с паутиною*», прямо отсылающая к большевистскому красному флагу, знаменам, которые делались из этого материала. Деконструкции через введение в качестве «гостей» Егора

«космонавтов» и конкретнее – Терешковой подвергается их (космонавтов) советский (космонавтов) культ. Традиционно «высокий» поэтический образ звезды у Башлачева через соотнесение с «честной звездочкой» как знаком «генеральского чина», обещанного Егору цыганкой, идеологизируется и снижается: звезда то ли обретает локальную привязку, то ли становится частью государственного аппарата – «звездой участковой», призванной на службу, чтобы «надзирать и наказывать».

В тексте «былины» Башлачева обнаруживается характерная для XIX в. связка «любовь – кутеж – гусары – барышни нетяжелого поведения – цыгане» [Богданов, 2012: 374]. Место «любви» в «Егоркиной былине» занимает «любовь гражданская», кутежом может быть назван «пир» в «зачине», а «барышнями» – «популярные актрисы». В рамках данного семантического ряда в русской культуре устойчивы упоминания шампанского. Эта ключевая для СССР реалья – «Советское шампанское» – возникает в последней строфе, т.е. в очевидно «сильной» позиции. Хотя у Башлачева название алкогольного напитка не конкретизировано, другим оно быть не могло, а его идеологическое начало не вызывает сомнений:

Мы сидим, не спим. Пьем шампанское.

Пьем мы за любовь

за любовь свою за гражданскую.

Именно «Советское шампанское» становится в сталинскую эпоху, как отмечает К. Богданов, «атрибутом <...> партийно-гарантированной радости» [Там же: 371]. Место частного повода распития шампанского занимает у Башлачева, как и в советской культуре вообще, нечто такое «коллективное» и ритуализованное [Там же: 376], как, например, «любовь гражданская». Частное, интимное чувство здесь *сливается* с общенародным, а каждый глоток шампанского призван демонстрировать, подтверждать «советскость» рядового гражданина [Богданов, 2012: 376], которым «сказитель» в

башлачевской «былине» и является, описывая события «изнутри» окружающей его повседневности.

Еще больше подчеркнуть в советском человеке соответствующее начало здесь призван мотив бодрствования, обыгрывающий одну из ключевых советских мифологем. Согласно ей, сон, связанный с личным, интимным, т.е. тем, что в советской культуре оценивается однозначно отрицательно, также в определенной степени негласно табуирован или, по крайней мере, ограничен. Отсюда – и «звезда участковая», контролирующая спящего, «а значит переставшего быть homo soveticusom» человека [Куляпин, Скубач, 2013: 136]. Потому «снобоязнь» [Там же: 128], отказ от сна так же, как и распитие «государственного» напитка (примечательна здесь контаминация этих мотивов), будет являться еще одним четким маркером «советскости» в башлачевской «былине».

Примечательна в тексте «цыганская тема». Традиционно ассоциируемый со свободой, кочевничеством, не связанный с собственностью, а потому противостоящий всему бюрократическому [Лотман, Минц], мир цыган у Башлачева предстает иначе. Романтическая частная свобода уступает место государственному, а неприятие социальных условностей – славе:

тут и вышел хор да с цыганкою
знаменитый хор Дома радио
и Центрального телевидения
под гуманным встал управлением

Кроме уже указанных советских мифологем, которые встречаются в тексте Башлачева, следует в заключение отметить отдельные вкрапления маркеров «советского» в произведении. Это, в первую очередь, языковые клише, штампы, игра которыми особенно характерна для творчества Башлачева 1983-1985 годов: «в светлом тереме с занавесками / да с

достоинством ждет гостей Егор», «- С превеликим *Вас Вашим* праздничком / И желаем *Вам* самочувствия, / *Дорогой* Егор Ермолаевич!» и т.п. Кроме того, здесь присутствуют также частотные у Башлачева отсылки к текстам, произведениям или «героям» идеологизированной, массовой культуры, являющиеся еще одним своеобразным показателем «советскости» персонажа и действительности, в которую он погружен. В «Егоркиной былине» такими эмблемами советской культуры становятся «Марш гвардейцев-минометчиков» (1943) С. Чернецкого и популярный романс «Очи черные», к которым отсылают слова героя, обращенные к цыганскому хору:

-А вы сыграйте мне песню звонкую!

Разверните марш минометчиков!

А погадай ты мне, тварь певучая

очи черные, очи жгучие

<...>

Мы сидим, не спим. Пьем шампанское.

Пьем мы за любовь

за любовь свою за гражданскую¹¹

Таким образом, так же, как и в более ранней «Балладе о Степане», в «Егоркиной былине» переосмысление советского мифа в целом и его отдельных составляющих осуществляется Башлачевым через использование и трансформацию как «исходного» варианта жанра (здесь – фольклорной былины), так и его советской модификации.

Жанровая принадлежность песни «**Ванюша**» (1986), относящейся к позднему творчеству А. Башлачева, в отличие от рассмотренных ранее «Баллады о Степане» и «Егоркиной былины», в заглавии или устных вариантах названия текста прямо не заявлена. Это, очевидно, объясняется тем, что строфы, представляющие собой авторскую модификацию жанра

¹¹ Данная строфа – пародийное «переписывание» одного из вариантов романса «Очи черные» (ср. «Все цыгане спят непробудным сном, / Лишь один не спит, пьет шампанское / За любовь свою, за цыганскую»).

частушки, по объему занимают не более четверти всего текста. Однако примечательно, что в материалах, посвященных творчеству А. Башлачева, данный текст настойчиво определяется как «былина»:

«<...> *былина* “Ванюша” приводила слушателей в ступор, показывая вывернутую наизнанку русскую душу со всеми ее противоречиями, рваными краями, уродством и красотой» [Башлачев Александр Николаевич].

«<...> “Ванюша”, *opus magnum* Башлачева. Это песня, точнее, *маленькая былина*, не столь эффектная с точки зрения стихосложения, но наделенная исключительной силой. Её воздействие на слушателей точно определяется словом “катарсис”» [Троицкий, 1989: 20].

Или «баллада:

«В другой своей *песне-балладе* поэт-бард показывает шутовской образ Ваньки-дурака, восходящий к русским сказкам» [Светашева].

Такое разнообразие жанровых определений связано, с одной стороны, с нечетким пониманием авторами приведенных цитат своеобразия каждого из жанров, во-вторых, – со сложностью жанровой природы анализируемого произведения (в равной мере это касается и определения жанра «Егоркиной былины» и ряда других текстов поэта).

В анализируемом фрагменте соблюдены формальные жанровые критерии: четверостишия (за исключением одной строфы), четырехстопный хорей с перекрестной и парной рифмовками, наиболее характерными для частушечного стиха [Гаспаров, 1997: 287]. «Частушки» написаны от лица «коллектива», с которым «гуляет» центральный персонаж текста, Ванюша, три из них – от имени женщин(ы). «Номо soveticus» здесь предстает как житель периферии, деревни («Привезите в женихи / Городского клоуна»), а женщина занимает в советском мире новое общественное положение,

изображается (в русле «традиции» перестроечных частушек) «в более оптимистическом ключе», чем социально пассивный мужчина [Краюшкина, 2016: 168]:

Агронома *взяла мужем,*
Да сама на тракторе,
А я ничуть его не хуже
В социальном факторе.

В частушках автором настойчиво акцентируется контраст между «старым» и «новым», советским временем. Первое связывается с сакральным, духовным, второе – с профанным: «Одна *теперь* живем. / Непрописанную душу / Одним махом оторвем», «Нет *у* рая, нет *у* ада, / Никуда *теперь* не надо», «Мы с душой *нонче* врозь. / *Пережиток*, в опчем». Поскольку характерным для всех частушек является «ориентация на общие места, <...> узнаваемые основной массой адресатов как аксиоматические суждения» [Ухов, 1959: 179], Башлачевым в текст вводятся многочисленные клише и языковые («острота момента», «социальный фактор»), идеологические советские штампы: душа должна быть «прописана» и определяется как «пережиток»; абсурдно установление жить «пока не помер», которое регулируют «дата, подпись и печать». Ведущее место в новой реальности отводится «коллективу» («Нет *у* мотива без коллектива. / А какой коллектив, / Такой выходит и мотив»), совершающему действия как некое безличное «мы» (все частушки, за исключением трех «женских», написаны от лица «мы», коллектива).

Говоря о цели введения авторских частушек в анализируемый текст, нужно отметить, что так же, как и «канонические» раннесоветские новины («былины») и «баллады» 1920-х годов, частушка ставилась на службу идеологии, служила средством легитимации власти. По мнению Н. Скрадоль, особенность данной модификации фольклорного жанра состояла в том, что

здесь «смех, направленный “вовнутрь”, имел политическую и воспитательную функцию, важность которой была в полной мере оценена режимом» [Скрадоль, 2011]. Так, если уже рассмотренные нами «крупные» жанры были связаны преимущественно с воспеванием в героических образах «чудесного» и героического советского настоящего (линия оды), то политическая цель сталинской частушки состоит в высмеивании всего *несоветского*, того, что противоречит идеалу счастливого советского будущего, т.к. «единственным допустимым контекстом, в котором отклонения от нормы могли присутствовать, была именно сфера смешного и осмеиваемого» [Там же] (установка сатиры).

Юмор в частушке, таким образом, присутствует изначально, в то время как в новину ирония над советскими реалиями привносится Башлачевым. Кроме того, выбор частушки здесь особенно примечателен, поскольку многие сталинские частушки «можно прочитать и как политически корректные, и как антисоветские» [Там же], что дает основание определить частушки в «Ванюше» как двунаправленные. С одной стороны, они выражают просоветскую точку зрения «коллектива», с другой – прочитываются как деконструкция «советского».

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Несмотря на декларировавшуюся большинством рок-поэтов «аполитичность», практически все тексты А. Башлачева так или иначе проблематизируют сущность дискурсов (поздне)советской эпохи.

Лирический герой Башлачева – типичный представитель «последнего советского поколения», часто предельно близкий по своему мироощущению Башлачеву как биографическому автору (ср. «Случай в Сибири», 1986). Ключевыми особенностями миро- и самовосприятия человека эпохи объясняются специфика хронотопа («перевернутость», топосы границы, тупика), проблематика (конфликт «мечта vs. реальность») стихотворений Башлачева, феноменом гипернормализации авторитетного дискурса (А. Юрчак), недоверия к языку – формальные особенности текстов поэта (пренебрежение нормативным синтаксисом) и творческая философия автора (акцент на содержании в противовес форме, отношение к категориям хаоса и (ир)рационального, рефлексия знака, активная реализация концепции жизнотворчества).

Кроме того, «советский миф» осмыслялся Башлачевым в ранних текстах и в позднем творчестве по-разному. Так, если для первых в целом более характерно эксплицитное «переворачивание» ключевых мифологем эпохи, игра с языковыми клише и штампами, то в своих более поздних текстах Башлачев деконструирует «советское» на уровне жанра (параграф 2.2.3). Важно отметить, что игра с клише массового сознания в ранних текстах поэта ориентирована скорее не на высмеивание типичного «*homo soveticusa*», а на высвечивание абсурдности советского проекта и, как следствие, дискурса.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ключевой тенденцией эпохи позднего социализма, усилившейся в 80-е, время творчества А. Башлачева, является нарастание рассогласованности фундаментальных категорий формы и содержания. Именно процесс «перформативного сдвига» (А. Юрчак), переживание «обесмысленности смысла», осознание тотальной безреферентности любого знака обусловили своеобразную травму человека «последнего советского поколения» и, следовательно, характерные черты текстов и биографического мифа А. Башлачева как феноменов эпохи.

Вопреки внутренним закономерностям дискурсов, Башлачев утверждает примат содержания над формой, но в то же время постоянно возвращается к последней: этим мотивирована активная работа с внутренней формой слова и жанрами, игра с советскими клише и штампами, пренебрежение нормативным синтаксисом. Социокультурными особенностями эпохи объясняется также специфика хронотопа лирики Башлачева, заключающаяся в актуализации топосов границы, тупика, в неизменности и «перевернутости» мира, невозможности для лирического героя выйти из враждебного хронотопа.

Феномен «пустого знака», представление об окружающем мире как симулякре актуализуют в период перестройки «юродскую» жестикуляцию, юродствование как поведенческую модель, активно реализовавшуюся рок-поэтами. Нами выделены следующие символические жесты и особенности «юродивого», осуществлявшиеся Башлачевым и позднее сформировавшие соответствующий миф о поэте: раздевание догола, словесная провокация, физическое и психическое нездоровье, аскетизм, намеренное «выключение» из реальности, самоистязание и т.д. В то же время поведение Башлачева не совпадает с характерным для фигуры юродивого. Основным аспектом здесь является, на наш взгляд, тип взаимоотношений с публикой, и характерный

(обожествление Башлачева как «эльфа», «пророка», «Кришны»), и нехарактерный (отсутствие агрессивной провокации) для рок-культуры 80-х.

Существенную роль в поэтике текстов (преимущественно относящихся к раннему творчеству) Башлачева играет деконструкция «общих мест» советской культуры, клише, штампов, которая осуществляется несколькими способами. Во-первых, в текстах могут обыгрываться идеологические мифы советской эпохи, например, представление о гражданах СССР как «большой семье», мифологизация географии, подвига, специфика «образа врага», феномен «коммунальности» и т.п. Во-вторых, скорее на формальном, а не содержательном уровне «советское» трансформируется Башлачевым на материале языковых клише. Важно отметить, что последняя ориентирована не только и не столько на высмеивание типичного «*homo soveticusa*», сколько на высвечивание внутренней логики движущейся к распаду системы. Это иллюстрируется, к примеру, работой поэта с такими чертами авторитетного дискурса, как «сдвиг темпоральности в сторону прошлого» (А. Юрчак), устойчивые определения, настойчивая гиперболизация и т.п.

В-третьих, социокультурная ситуация 80-х осмысляется Башлачевым путем работы с жанром – (квази)фольклорным и литературным. Видоизменные, обновленные жанры баллады («Баллада о Степане»), былины/новины («Егоркина былина») и частушки (составляют примерно одну четвертую текста песни «Ванюша») высвечивают и ключевые мифологемы советской (шире – русской) культуры, и историософскую позицию Башлачева. Так, в «Балладе о Степане» пространство совхоза маркировано как квазиидиллическое, а приход в него (так же, как в канонической балладе) «нового» (гипнотизера) оборачивается для «простого советского человека» Степана трансформацией (буквально превращением из пациенса в агенса, Наполеона, изобретением власти, голоса в онейрическом пространстве), личной трагедией и самоубийством.

Кроме того, говоря о (не)включенности Башлачева в пространство рок-культуры, стоит отметить, что несмотря на ряд особенностей, объединяющих

поэта с другими художниками андеграунда, например, «внеаходимости», проявлявшейся в его тяготении к христианской, древнерусской образности, старославянскому языку, можно выделить некоторые линии несовпадения Башлачева с принципами функционирования рок-среды. В то время как общая логика последней подразумевала движение от тотальной аполитичности и сложных текстов к однозначно трактуемым политизированным текстам, Башлачев двигался в отчасти противоположном направлении – к 1986 г. они все больше тяготели к мифу, их стиль становился все более «темным» (С.В. Свиридов), в них отсутствуют намеки на конкретные исторические события и современные культурные реалии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александр Башлачев. Стихи. М.: Х.Г.С., 1997. 192 с.
2. Александр Башлачев: Стихи, фонография, библиография. Сост. О.А. Горбачев., науч. ред. Ю.В. Доманский. Тверь: Тверской государственный университет, 2001. 222 с.
3. Алексеев А.А. Кто есть кто в российской рок-музыке? М.: АСТ, 2009. 560 с.
4. Альтернатива. Опыт антологии рок-поэзии / сост. П. Бехтин. М.: Объединение «Всесоюзный молодежный книжный центр», 1991. 238 с.
5. Балашов Д.М. Русские народные баллады. М.: Советский писатель, 1963. 446 с.
6. Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
7. Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С.72–233.
8. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
9. Башлачев Александр Николаевич // Чтобы помнили [Электронный ресурс]. URL: <http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=525> (дата обращения: 18.11.2017).
10. Бердникова Е. Князь серебряный [Электронный ресурс]. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2015/02/18/63104-knyaz-serebryanu> (дата обращения: 19.11.2016).
11. Богданов К.А. Банка Чумака, взгляд Кашпировского: О роли неподвижных предметов в социальном воображении // Новое литературное обозрение. 2015. № 6 (136). С. 85–98.

12. Богданов К.А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб.: «Искусство – СПб», 2001. 438 с.
13. Богданов К.А. Советское шампанское: праздничная история // Антропологический форум. 2012. № 16. С. 367–378.
14. Богданов К.А. Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 368 с.
15. Бойков А.И. Башлачев и Высоцкий: языковые механизмы цитирования // Ярославский педагогический вестник. 2011. № 3. С. 238–242.
16. Бойм С. Общие места: Мифология повседневной жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 320 с.
17. Бубырь Н.В. Маски русского рока: трикстер // Литературоведческий сборник. 2004. № 19. С. 157–164.
18. Бубырь Н.В. Маски русского рока: шут, скоморох, юродивый // Литературоведческий сборник. 2005. № 23–24. С. 196–206.
19. Верина У.Ю. Обновление жанра баллады в русской поэзии рубежа XX–XXI вв. // Вестник Удмуртского университета. 2017. Т. 27., вып. 2. С. 229–239.
20. Воспоминания // Александр Башлачев [Электронный ресурс]. URL: <http://www.booksite.ru/bashlatchev/4.html> (дата обращения: 01.12.2016).
21. Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева. Брянск: Ладомир, 2007. 292 с.
22. Гаспаров М.Л. Избранные труды, Т. 3: О стихе. М.: «Языки русской культуры», 1997. 608 с.
23. Горичева Т. Православие и постмодернизм. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1991. 64 с.
24. Гостева А.В. «Клаустрофобная» поэтика русской романтической баллады // Филологические науки: Вопросы теории и практики. 2013. № 11 (29), ч.1. С. 58–60.

25. Градский А. Судьба скомороха // Юность, 1988 [Электронный ресурс]. URL: http://www.gradsky.com/publication/s88_03.shtml (дата обращения: 15.06.2018).
26. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 168 с.
27. Гудков Л. Идеологема «врага»: «Враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интергации // Образ врага / сост. Л. Гудков. М.: ОГИ, 2005. С. 7–80.
28. Гусейнов Г.Ч. Советские идеологемы в русском дискурсе 1990-х. М.: Три квадрата, 2004. 272 с.
29. Гусейнов Г.Ч. Карта нашей родины: идеологема между словом и телом. М.: ОГИ, 2005. 214 с.
30. Данилова Н.К. «Грибоедовский вальс» А. Башлачева в контексте литературы // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2011. № 12. С. 53–58.
31. Дмитриевская Л. Время собирать камни: евангельские и фольклорные образы в поэзии А. Башлачева // Александр Башлачев. Исследования творчества / сост.: Л.Н. Дмитриевская. М.: «Русская школа», 2010. С. 65–84.
32. Доманский Ю., Зорин А. Перестройка, рок и соц-арт: выход культуры из андеграунда // Arzamas [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1552> (дата обращения: 07.05.18).
33. Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. М.: Intrada – Издательство Кулагиной, 2010. 230 с.
34. Жигачева М.В. Эволюция жанра баллады в русской поэзии 60-х–80-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. М., 1994. 16 с.
35. Житенев А.А. Поэзия неомодернизма. СПб.: ИНА-ПРЕСС, 2012. 480 с.
36. Жуковский В.А. Полн. собр. Соч. и писем: в 20 т. / гл. ред. А.С. Янушкевич. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2008. 456 с.

37. Заец Д. Современное искусство: осторожно, юродивые!? [Электронный ресурс]. URL: <http://artukraine.com.ua/a/sovremennoe-iskusstvo-ostorozhno-yurodivye/#.WQmdGRdSDIX> (дата обращения: 03.05.2017).
38. Знак кровотечения. Александр Башлачев глазами современников. СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2011. 468 с.
39. Зорин А. Круче, круче, круче... История победы: чернуха в культуре последних лет // Знамя. 1992. № 12. С. 199–204.
40. Иванов С.А. Блаженные похабы: Культурная история юродства. М.: Языки славянских культур, 2005. 448 с.
41. Иванов Д.И. А. Башлачев «Грибоедовский вальс» (опыт анализа поэтического текста) // Филологические штудии. 2005. Вып. 9. С. 134–145.
42. Иезуитова Р.В. Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л.: Наука. 1978. С. 153–155.
43. Ильин А.Н. Энтелехия юродства в творчестве Александра Башлачева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 8. С. 56–58.
44. Кабаков – о коммунальном мире // Arzamas [Электронный ресурс]. URL: <http://arzamas.academy/materials/592> (дата обращения: 11.01.2018).
45. Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. 346 с.
46. Кабаков И., Тупицын В. Разговор о коммунальности // Московский концептуализм [Электронный ресурс]. URL: <http://conceptualism.letov.ru/Viktor-Tupitsyn-Ilya-Kabakov-okommunalnosti.html> (дата обращения: 14.01.2018).
47. Карасюк Д. История Свердловского рока. 1961–1991: От «Эльмашевских битлов» до «Смысловых галлюцинаций». М.: Кабинетный ученый, 2016. 520 с. URL: <http://diletant.media/articles/31740632/> (дата обращения: 02.01.2016).

48. Ключевский В.О. Древнерусские жития святых как исторических исторический источник. М.: Наука, 1989. 512 с.
49. Кобец С. Юродство и юродствование в пост-советском кино: Покаяние (1986) Абуладзе, Такси-Блюз (1990) и Остров Лунгина // Toronto Slavic Quarterly [Электронный ресурс]. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/28/kobez28.shtml> (дата обращения: 03.05.2017).
50. Ковалевский И. Юродство о Христе и Христа ради юродивые Восточной и Русской церкви. М.: РППО «Союзбланкоиздат», 1991. 288 с.
51. Козицкая Е.А. «Чужое слово» в поэтике русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып.1. Тверь, 1997. С. 49–56.
52. Краюшкина Т.В. Человек эпохи перестройки: частушка как средство трансляции народного сознания // Россия и АТР. 2016. № 1(91). С. 153–169.
53. Кукулин И.В. От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ku16.html> (дата обращения: 26.11.2017).
54. Куляпин А.И., Скубач О.А. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи: монография / Отв. ред. И.В. Силантьев. М.: Языки славянской культуры, 2013. 240 с.
55. Кураев А.В. Рок и миссионерство: беседы с богословом. М.: ЭКСМО, 2004. 382 с.
56. Лебедева О.Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII – первой трети XIX веков. М.: Языки славянской культуры, 2014. 472 с.
57. Лейдерман Н.Л. Драматургия Николая Коляды. 2-е изд. Екатеринбург: Словесник, 2002. 160 с.
58. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т. 2. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 688 с.

59. Липницкий А. «Представить себе Башлачева, торгующегося из-за гонораров, я не могу» // Александр Башлачев [Электронный ресурс]. URL: https://www.booksite.ru/bashlatchev/4_7.html (дата обращения: 15.06.2018).
60. Липовецкий М. Растратные стратегии, или Метаморфозы «чернухи» [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/11/lipowez.html (дата обращения: 09.04.2017).
61. Липовецкий М.Н., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 374 с.
62. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 295 с.
63. Лотман М.Ю., Минц З.Г. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока // Лотман М.Ю. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 246–293.
64. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: «Искусство–СПб», 2002. 768 с.
65. Малкина В.Я. Жанр баллады в творчестве А. Галича // Новый филологический вестник. 2008. № 2 (7). С. 104–108.
66. Маслова Ю.В. Лингвокультурема «дурак» в англоязычной и русскоязычной рок-поэзии // В мире научных открытий. Проблемы науки и образования. 2013. № 11 (47). С. 236–249
67. Медведев А.В. Бредовые и галлюцинаторные расстройства при поздних психозах, протекающих с картиной «параноид жилья» // Журнал невропатологии и психиатрии. 1990. № 9. С. 62–66.
68. Медведев С. СССР: деконструкция текста (К 77-летию советского дискурса) [Электронный ресурс]. URL: <http://old.russ.ru/antolog/inoe/medved.htm/medved.htm> (дата обращения: 09.05.2017).

69. Наумов Л. Александр Башлачев. СПб.: ЗАО «Торгово-издательский дом “Амфора”», 2014б. 95 с.
70. Наумов Л. Александр Башлачев: человек поющий / Л. Наумов. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: ЗАО «Торгово-издательский дом “Амфора”», 2014а. 543 с.
71. Наумов Л. Александр Башлачев: человек поющий / Л. Наумов. 3-е изд., испр. и доп. М.: Выргород, 2017. 608 с.
72. Никитина О.Э. Биографические мифы о русских рок-поэтах. СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия», 2011. 350 с.
73. Никитина О.Э. Биографический миф как литературоведческая проблема (на материале русского рока): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Тверь, 2006. 309 с.
74. Палий О.В. «Рок-н-ролл» – славное язычество (источники интертекста в поэзии А. Башлачева) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 2. Тверь, 1998. С. 67–73.
75. Панченко А.П. Смех как зрелище // Лихачев Д.С., Панченко А.П., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 72–153.
76. Переломные восьмидесятые в неофициальном советском искусстве / сост. Г. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 688 с.
77. Прыжов Н. Двадцать шесть московских пророков, юродивых, дур и дураков. М.: Тип. Семена, 1864. 158 с.
78. Рис Н. «Русские разговоры»: Культура и речевая повседневность эпохи перестройки. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 368 с.
79. Ростова Н. Человек обратной перспективы (Опыт философского осмысления феномена юродства Христа ради). М.: МГИУ, 2010. 140 с.
80. Рясов А. О поэтической речи Александра Башлачева // Перемены. Толстый веб-журнал [Электронный ресурс]. URL: <http://www.peremenu.ru/blog/14249> (дата обращения: 19.11.2016).

81. Саббатини М. Пафос юродства в ленинградском подполье // Toronto Slavic Quarterly [Электронный ресурс]. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/28/sabbatini28.shtml> (дата обращения: 03.05.2017).
82. Савицкий С. Андеграунд. История и мифы неофициальной литературы. М.: Новое литературное обозрение. 2002. 153 с.
83. Светашева Т.А. Фольклорная традиция в поэзии А. Башлачева [Электронный ресурс]. URL: <https://goo.gl/2q2pVh> (дата обращения: 18.11.2017).
84. Свиридов С. В. Поэзия А. Башлачева: 1984–1985 // Рок-поэзия как социокультурный феномен. Череповец, 2000. С. 5–18.
85. Свиридов С.В. А. Башлачев. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2001. № 5. С. 93–106.
86. Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год // Русская рок-поэзия. Текст и контекст. 2000. № 4. С. 57–69.
87. Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 год // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. № 4. С. 59–69.
88. Свиридов С.В. Мистическая песнь человека: Эсхатология Александра Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 1998. С. 94–107.
89. Свиридов С.В. Поэзия А. Башлачева: 1983-1984 гг. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 3. Тверь, 1999. С. 162–172.
90. Серов В.В. Энциклопедический словарь слов и выражений. [Электронный ресурс]. М.: «Локид Пресс». 2004. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords/354/%D0%92%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0 (дата обращения: 11.01.18).
91. Скрадоль Н. «Жить стало веселее»: сталинская частушка и производство «идеального советского субъекта». [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2011. № 108. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2408> (дата обращения: 19.11.2017).

92. Смирнов И. Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока. М.: Издательство «ИНТО», 1994. 263 с.
93. Соколов А. СашБаш: «Я не кочегар, я просто сумасшедший поэт» // Александр Башлачев [Электронный ресурс]. URL: https://www.booksite.ru/bashlatchev/4_4.html (дата обращения: 15.06.2018).
94. Столбов В.И. Мифопоэтический аспект рок-лирики (на примере творчества А. Башлачева) // Поэтический мир славянства. Общие тенденции и творческие индивидуальности: Исследования по славянской поэзии. 2006. С. 280–286.
95. Столбов В.И. Отражение массового сознания в поэзии А.Н. Башлачева // Ярославский педагогический вестник. 2004. № 1–2 (37–38). С. 42–47.
96. Темиршина О.Р. Поэтическая типология лирики Летова и Маяковского: от модели мира к языку // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 49. С. 187–208.
97. Темиршина О.Р. Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии: случай Б. Гребенщикова. М.: Издательство МНЭПУ, 2009. 180 с.
98. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1: Бройтман С.Н., В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 512 с.
99. Троицкий А. Один из нас // Огонек. 1989. № 20. С. 19–21.
100. Троицкий А. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е. М.: Искусство, 1991. 207 с.
101. Тюпа В.И. Идиллия. Баллада // Дискурс. Жанр. М.: Intrada, 2013. С. 129–135.
102. Успенский Б.А. Антиповедение в культуре Древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. М.: Наука, 1985. С. 326–336.

103. Утехин И. К семиотике страстей коммунального человека // Wiener Slavistischer Almanach. 2004. № 54. С. 291–308.
104. Утехин И. Происки «постороннего» (из материалов по жилищному вопросу) // Образ врага / сост. Л. Гудков. М.: ОГИ, 2005. С. 230–248.
105. Ухов П. Кто и как сочиняет частушки в советское время? // Вопросы литературы. 1959. № 12. С. 170–179.
106. Шаулов С.С. Поэзия А. Н. Башлачева: в поисках «основного мифа». Уфа: Издательство БГПУ, 2011. 80 с.
107. Шаулов С.С. Ф. М. Достоевский и А. Башлачев: классика в неклассическом отражении // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 72. С. 67–71.
108. Шендрик А.И. Социология культуры. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012. 495 с.
109. Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: эссе, интервью, воспоминания / сост. Г. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 431 с.
110. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.
111. Ярко А.Н. Способы вариантообразования в русском роке («Слёт-симпозиум» и «Подвиг разведчика» Александра Башлачёва) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2007. № 9. С. 105–139.
112. Ярко А.Н. Название песни в контексте концерта А. Башлачева // Филологические штудии: Сборник научных трудов. 2008. Вып. 11. С. 116–129.
113. Cushman Th. Notes From Underground: Rock Music Counterculture in Russia. Albany: State University of New York Press, 1995. 403 p.
114. Dorson R.M. Folklore and fakelore: Essay toward a Discipline of Folk Studies. Harvard University Press, 1976. 391 p.

115. Homo Cantans – человек поющий [Электронный ресурс]. URL: <http://bashlachev.spb.ru/index.html> (дата обращения: 21.03.2017).
116. Humphrey C. «Janus-Faced Signs» – the Political Language of a Soviet Minority Before Glasnost' // *Social Anthropology and the Politics of Language*. New York: Routledge, 1989. P. 145–175.
117. Paperno I. The Meaning of Art. Symbolist Theories // *Creating life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford University Press, 1994. P. 13–23.
118. Qualin A. The Messianic Skomorokh: From Cathartic Laughter to the Transcendent Word in the works of Alexander Bashlachev // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. 2007. № 9. С. 140–148.
119. Urban M. From Chernenko to Gorbachev: A Repoliticization of Official Soviet Discourse? // *Soviet Union/Union Sovietique*. 1986. № 13 (2). P. 131–161.
120. Yurchak A. The Cynical Reason of Late Socialism: Power, Pretense, and the Anekdot // *Public Culture*. 1997. Vol. 9. № 2. P. 161–188.

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации
45.03.01 Филология

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой РЯЛиРК
И.В. Евсева



2018 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**ТВОРЧЕСТВО А. БАШЛАЧЕВА КАК ФЕНОМЕН
АНДЕГРАУНДНОЙ КУЛЬТУРЫ ПОЗДНЕСОВЕТСКОЙ
ЭПОХИ**

Выпускник

Е.Ю. Ступакова

Научный руководитель

д-р филол. наук,
проф. К.В. Анисимов

Нормоконтролер

А.А. Чуруксаева

Красноярск 2018