

с героями баллад Жуковского его можно соотнести по «сложному комплексу душевных переживаний, соотнесенных с тайной жизнью мира», по причастности к «проблемам судьбы, личной ответственности и возмездия»¹².

В простом, примитивном, понятном мире баллады А. Башлачёва вдруг прорывается невероятная сложность бытия, потенциальная мощь и величие человека, страстная тоска по значительной жизни и способность личности на деяния гигантского масштаба, на переживания, не сопоставимые с реальностью. В этих переживаниях сквозит затаенная, из глубин романтической эпохи идущая тоска по недостижимому прекрасному.

¹ Николаев А.И. Словесное и до-словесное в поэзии А. Башлачёва. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.uchcom.botik.ru/az/lit/coll/ontolog1/22_nikola.htm.

² Логачева Т.Е. Тексты русской рок-поэзии и петербургский миф: аспекты традиции в рамках нового поэтического жанра [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.uchcom.botik.ru/az/lit/coll/ontolog1/21_logach.htm.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов. – М., 1978. – С. 170.

⁶ Николаев А.И. Указ. соч.

⁷ Бочаров С.Г. Роман Л. Толстого «Война и мир». – М., 1978. – С. 38.

⁸ Там же. – С. 44

⁹ Манн Т. Избранник: роман и новеллы. – СПб, 2002 – С. 689.

¹⁰ Азбелев С.Н. Русские исторические песни и баллады // Исторические песни. Баллады. – М., 1986. – С. 13.

¹¹ Поспелов Г.Н. Указ. соч. – М., 1978 – С. 188.

¹² Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. – М., 1975. – С. 162.

© Н.К. Данилова

Е.М. ЕРЁМИН

Благовещенск

НОВОЕ О СТАРЫХ СТАКАНАХ, ИЛИ ИЗ ЧЕГО ПЬЮТ РОК-ПОЭТЫ (ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ПЕСЕН Б. ГРЕБЕНЩИКОВА И А. БАШЛАЧЁВА)

*И к нему приходят люди
С чемоданами портвейна,
И проводят время жизни
За сравнительным анализом вина.*
Б. Гребенщиков. «Иванов»

*Не скучно ли долбить толоконные лбы?
Я мету сор новых песен
из старой избы.*
А. Башлачёв. «Спроси, звезда»

Новое – это хорошо забытое старое
Крылатое выражение

*Мы пили воду, мы пили эту чистую воду
И мы никогда не станем старше*
Б. Гребенщиков.
«Мы никогда не станем старше»

...Итак, вернёмся к *нашим* стаканам. В 1983 году, Александр Башлачёв, тогда ещё начинающий рок-поэт, наверное, спустя где-то год после прослушивания альбома «Электричество», группы «Аквариум»¹, пишет песню «О, как ты эффектна при этих свечах», поражающую сходством версификационной поэтики с песней Бориса Гребенщикова «Мне было бы легче петь» из вышеупомянутого альбома.

Обе песни состоят из 32-х строк, каждые 7 и 8-я являются рефреном. И то, и другое стихотворение написаны дольником, в основе своей имеющим трёхсложный метр (у БГ – анапест, у Башлачёва – амфибрахий). Поэтому каждая из них легко ложится на музыку другой. Это легко проверить. Попробуйте. Прямо сейчас.

А теперь серьёзно. В обеих песнях² имеет место быть вино. Для рок-поэзии вещь достаточно воспетая, прямо скажем, не новая. Другое дело – стаканы, в которых оно наличествует. Вот они-то как раз не затёртые, новенькие. И как будто из одного буфета, близнецы-братья. Сравните. У БГ: «Это новые листья меняют свой цвет, Это в *новых* стаканах вино»³. У Башлачёва, новые стаканы, вдобавок ко всему, идут в связке с новой бутылкой вина: «...для *новой* бутылки вина / Нужен *новый* стакан»⁴. И как раз в последнем случае, языковое чутьё читателя / слушателя срабатывает быстрее – в башлачёвской вариации крылатое выражение: «Не вливают молодое вино в мехи старые», более угадываемо.

Оно восходит к библейскому, евангельскому эпизоду, в котором Иисус отвечает книжникам и фарисеям на вопрос, почему он ест и пьёт с мытарями и грешниками, и его ученики не соблюдают пост как требует того Ветхий Завет. Христос даёт понять им, что пришёл не к праведникам, а к грешникам, для которых бремя поста пока не посильно. Исполнение поста человеку внутренне не готовому приносит не пользу, но вред: «Не вливают также вина молодого в мехи ветхие; а иначе прорываются мехи, и вино вытекает, и мехи пропадают; но вино молодое вливают в новые мехи, и сберегается то и другое» (Мат. 9, 17; Мк. 2, 22). Пост не является самоцелью, и нет смысла исполнять его формально, слепо следуя букве.

Но в крылатом выражении этот изначальный смысл редуцировался, и в широком обращении оно обычно употребляется в значении «нельзя создавать что-либо новое, не порвав со старым»⁵ или «новому содержанию нужна новая, адекватная этому содержанию форма»⁶.

А как это работает у Башлачёва?

О, как ты эффектна при этих свечах!

Смотреть на тебя смешно...
Ты слушаешь песни о странных вещах,
А я пью твоё вино.

Я пил слишком быстро. Выпил до дна.
Ты решила, что это обман.
Но пойми – для новой бутылки вина
Нужен новый стакан.

Минуты взрывались, как майский салют.
Я прыгнул в его кольцо.
Разбились часы, и осколки минут
Порезали мне лицо.

Сегодня ты безупречно нежна,
Но в постели спрятан стальной капкан.
Пойми – для новой бутылки вина
Нужен новый стакан.

И я оборвал свой последний аккорд.
Мне нечего делать здесь.
Ты очень похожа на вафельный торт,
Но я не хочу тебя есть.

Сегодня ты чересчур пьяна.
Ну что ж, я тоже бываю пьян.
Когда для новой бутылки вина
Находится новый стакан.

На улице люди смешались в колоду
Помятых таинственных карт.
Но падает снег, и в такую погоду
В игре пропадает азарт.

Наверное, скоро придет весна
В одну из северных стран,
Где для каждой новой бутылки вина
Нужен новый стакан (167–168).

Мы не ставим перед собой цель расшифровать-рассекретить персонажей песни. Кто они, эти «он» и «она», в нашем случае не суть важно. Здесь весьма отчётливо наблюдаются как просто мужчина и женщина (в первых шести строфах), так и поэт и родина⁷, Россия⁸ (в последних двух). Но, думается, что в данном случае более важны не референты, а референции, сама ситуация.

Суть её выражается через рефрен. Тем более что он стоит вдвойне в сильной позиции: собственно как рефрен и как реминисценция (распола-

гающаяся к тому же по принципу прямой градации). «Новая бутылка вина» и «новый стакан» взаимодействуют между собой как новое и старое, активное и пассивное. Несмотря на кажущуюся одинаковость смысла, порождаемого этой фразой во всех четырёх повторах, последний из них по интенции отличается от предыдущих, карнавально переворачивая модальность высказывания.

Во всех восьми строфах оно звучит как утверждение и констатация некоего непреложного закона бытия – необходимости вечного обновления. Но в первых шести оно связано с разрывом, сопряжённым с драматическим осознанием конца любви, а, по большому счёту, её отсутствия⁹: «А я пью твоё вино. / Я пил слишком быстро. Выпил до дна». Героиня здесь не жена героя, а, скорее, нелюбимая женщина, от которой он уходит, «когда выпито вино». Образ её даётся, преимущественно, через прилагательные и наречия (что естественно – она – пассивное начало). Интересны в этом контексте псевдокомплиментарные эпитеты и сравнения, с помощью которых Башлачев изображает её: «О, как ты *эффектна*», «*безупречно нежна*», «*очень* похожа на вафельный торт», «*чересчур* пьяна» (курсив мой – Е.Е.). Все они несут в себе следы отжившего сентиментально-романтического отношения, осмысленного иронически, а также объединены значением «чрезмерности», а значит, избыточности, неполноты.

Образ героя даётся через глаголы (что тоже понятно – он – активное начало). Что же он делает: смеётся над ней (1 строфа), пьёт её вино (1 строфа), выпивает до дна (2 строфа), выпрыгивает из замкнутого пространства и времени (3 строфа), уходит, обрывая свой «последний аккорд» («мне нечего делать здесь»), отказывается от неё («я не хочу тебя есть»).

Нельзя назвать отношения гармоничными. Они скорее драматичны, потому как развиваются в условиях замкнутого пространства («в постели спрятан стальной капкан») и времени («Минуты взрывались, как майский салют. / Я прыгнул в его кольцо. / Разбились часы, и осколки минут / Порезали мне лицо»). Не случайно для изображения их поэт привлекает преимущественно образы телесного ряда и прямо либо косвенно соотносящиеся с ним: «я пью твоё вино», «бутылка», «вафельный торт», «я не хочу тебя есть».

В последней строфе (в сильной позиции) заключительный рефрен, незначительно видоизменяясь (теперь он звучит: «для *каждой* новой бутылки вина / Нужен новый стакан» (курсив мой – Е.Е.)), в то же время радикально меняет предыдущую интенцию. Расширяется поэтический диапазон – герои теперь уже не просто мужчина и женщина. Нелогичное, на первый взгляд, появление здесь образа «северной страны» перекодирует бытовую ситуацию в экзистенциальную, а героев – в поэта и родину, соответственно. Телесный код, карнавально акцентированный в тексте ранее, теперь уходит в подтекст. Читатель / слушатель, отождествляя себя с героем, увлекаемый инерцией поэтической эмоции, нарастающей от строфы

к строфе, в момент полного согласия с главной сентенцией героя, вдруг оказывается обманутым. Шестиstroфный «айсберг» неожиданно нырнув, переворачивается по закону новеллистического пуанта, являя недоумевающему читателю свою подводную, «весеннюю» часть.

Из-за ширмы появляется актёр, на ходу стягивая с рук пальчиковых кукол – «его» и «её» и, как ни в чём не бывало, продолжает игру. Никакой смены речевой маски, никакого акцента софитом, никакой смены темпоритма. Песня от начала до конца исполняется в одном ритме, с одним интонационным рисунком, последний куплет не «отбит» от предыдущего текста, не выделен какими-либо средствами. И это, в контексте толкования крылатой фразы, имеет свою логику. Отсутствует видимый рубеж, отделение одного мироощущения от другого, наличествует плавное эволюционное перерастание. Между строк. То есть при полном сохранении прежней формы появляется новое содержание. Эпилог без предупреждения. Теперь слово – автору. И авторская интенция в корне отлична от интенции героя. Она теряет статус убеждения. Наречие «наверное» расшатывает поэтический синтаксис песни и привносит в него смысловые оттенки вероятности. Таким образом, читатель получает необходимый ему «воздух» для собственного анализа ситуации, получает возможность рефлексировать.

Прежняя сентенция ставится под вопрос. Вернее, её аутентичность в границах бытового любовного сюжета теряет актуальность в новом онтологическом сюжете о поэте и родине. То, что имеет место быть в отношениях, измеряемых временем (что как раз обычно и подразумевается в крылатом выражении), во вневременном контексте, требует иного прочтения. Того самого, на наш взгляд, что есть в Библии.

Здесь выражение «Не вливают также вина молодого в мехи ветхие» (Мат. 9, 17) не означает порывание со старым, уничтожение старого, а напротив – метаморфозу, органичный, неспешный переход из одного состояния в другое. Из старого в новое. «Кто прежде надлежащего времени, говорит Христос, предлагает людям высокое учение, тот и в своё время уже не найдёт их способными следовать ему, навсегда сделав их бесполезными. Это зависит не от вина и не от мехов, в которые оно вливается, но от *неблаговременной поспешности вливающих* (курсив мой – Е.Е.)»¹⁰, – пишет Иоанн Златоуст, толкуя это место в Евангелии.

Но евангельский текст, как подлинный поэтический текст, даёт возможность и антиномичного толкования: «Эти два образа – приставление новой заплатки к ветхой одежде и вливание молодого вина в мехи ветхие – говорят о несовместимости между старым и новым»¹¹. Этот парадокс нашёл отражение в народной мудрости – «Поспешай не торопясь».

Библейский код к прочтению рефрена башлачёвской песни мог бы показаться надуманным, если бы не образ мыслей самого автора: «Ты не можешь внедрить в себя инородное тело, как бы оно тебе ни нравилось. Я бы, может быть, хотел, чтобы у меня вырос хвост. Может быть, мне было

бы удобно отгонять им назойливых мух. Но он у меня не вырастет. Кто-то видимо, рванёт вперёд, кто-то покажет форму новую, естественную. Тут мы не должны форсировать. Понимаешь, истина никогда не лежит между двумя противоположными точками зрения, они всегда истинны. Всегда существуют две противоположные друг другу истины, и каждая из них абсолютно верна по-своему. <...> Утверждая то или иное положение, мы просто должны помнить, что существует контр-истина, которая, безусловно, важна. И когда я говорю, что мы не должны форсировать намеренно, это правильно, но также правильно и то, что мы должны вести постоянный поиск»¹².

На то, что Башлачёв в анализируемой нами песне отталкивается именно от библейского текста, а не от расхожего крылатого выражения, указывает, на наш взгляд, и неоднократное обыгрывание в своём творчестве притчи о молодом винограде и ветхих мехах: «Я мету сор новых песен / из старой избы» («Спроси, звезда» (36)); «Сядем рядом, ляжем ближе / Да прижмёмся белыми заплатами к дырявому мешку» («Сядем рядом...» (145)).

Последняя цитата здесь особенно показательна — она позволяет нам предположить, что башлачёвские образы рождались, скорее всего, в результате непосредственного общения автора с Библией. Выражение о заплате к ветхой одежде, хотя и является контекстуальным синонимом формулы о винограде и мехах, тем не менее, не на слуху и не бытует в обыденном и литературном сознании как крылатое выражение. Позаимствовать его поэт мог, пожалуй, только из Евангелия: «При сём сказал им притчу: никто не приставляет заплат к ветхой одежде, отодрав от новой одежды; а иначе и новую раздерёт, и к старой не подойдет заплата от новой. И никто не вливает молодого вина в мехи ветхие; а иначе молодое вино прорвёт мехи, и само вытечет, и мехи пропадут; но молодое вино должно вливать в мехи новые; тогда сбережётся и то, и другое. И никто, пив старое [вино], не захочет тотчас молодого, ибо говорит: старое лучше» (Лук. 5:36-39).

Итак, наши наблюдения позволяют думать, что актуализация в последней строфе именно библейского, а не клишированного прочтения известного выражения делает возможным переосмысление рефрена и всей песни в целом. Благодаря этому поэтическому ходу, библейское прочтение поднимается на смысловую поверхность и становится очевидной его универсальность.

А теперь о песне БГ «Мне было бы легче петь», связь с которой песни А. Башлачева, нам видится очевидной. Песня строится как диалогизированный внутренний монолог лирического героя, обращённый к двум адресатам — лирической героине (у Башлачёва так же) и к самому себе. Это подкрепляется на всех уровнях композиции песни, в которой все четыре строфы имеют одинаковую конструкцию. Первые четыре строки каждой

из них воспроизводят диалог между героями, а вторые четыре – диалог героя с самим собой. Пятые строки всех строф имеют параллельную конструкцию – все начинаются с союза «и» и замкнуты на «я» лирического героя: «И я знаю, что это чужая игра»; «И когда бы я мог изменить расклад»; «И ни там, ни здесь не осталось скрипок»; «И хотя я благословляю того». И, наконец, каждая строфа имеет кольцевую композицию, завершаясь рефреном: «Но если бы ты могла меня слышать, / Мне было бы легче петь» (48). Последний повторяется в финале песни (пятый раз) видоизменённым ровно настолько, чтобы стать новеллистическим пуантом, перекодированным весь текст: «Если бы ты могла меня слышать, / Мне было бы незачем петь» (49). Но об этом разговор пойдёт дальше.

О поводе возникших между героем и героиней разногласий можно только догадываться. Важно тут одно: лирический герой воспринимает создавшуюся ситуацию как некую «чужую игру» – установленный миропорядок, а героиня, скорее всего, нет. Её «нет» не вербализовано – оно лишь реконструируется из реплик лирического героя. Тогда строки: «Эти новые листья меняют свой цвет, / Это в новых стаканах вино» можно прочесть как метафорический перифраз непрозвучавших в тексте слов героини. Отсюда, от совмещения в одном высказывании двух разнонаправленных точек зрения, возникают логические нестыковки. Так, молодые листья, «по своему усмотрению», игнорируя предусмотренное природой время, меняют цвет, желтеют – взрослеют. И «новые стаканы» так же не «созрели» для старого вина.

Просматриваемое в этом образе библейское выражение о молодом вине и ветхих мехах, как бы зеркально переворачивается. У Гребенщикова, на наш взгляд, старое вино – символ естественного порядка вещей, а новые стаканы, сиречь мехи, соответственно – несвоевременности. Примечательно, что фактически перевёрнутое библейское изречение, у автора работает так же как оригинальное – утверждая логику естественного течения событий: нельзя ускорить или замедлить ход бытия, не нарушив гармонии.

Вскрыть внутреннее смысловое тождество образов «новых листьев» и «новых стаканов» обязывает синтаксический параллелизм. Величиной постоянной здесь является эпитет «новый», а переменной – существительные «листья» и «стаканы». Если с «листьями» всё более или менее понятно, то «стаканы» заслуживают отдельного замечания.

В контексте библейского первоисточника логичнее было бы на их месте предположить бочки или бутылки – современный эквивалент мехов. Но «стаканы» здесь более мотивированы коммуникативной ситуацией и субъектной организацией песни. Образ «стаканов» обращён одновременно и к предполагаемой героине, и к слушателю. Обращаясь к героине, автор использует поверхностный бытовой срез образа. А в плоскости обращения к слушателю, причём ангажированному слушателю, этот образ обогащает-

ся дополнительными смысловыми коннотациями, в нашем случае – библейскими. Это – первое.

А второе – это метонимическое приращение смысла, возникающее в этом образе. Стакан непосредственно связан с человеком и становится как бы его продолжением, метонимическим заместителем. Таким образом, происходит расширение контекста, намечается выход из бытовой ситуации в социальную и далее – в онтологическую. Тогда «стаканы» – не просто люди, но суть носители определённого представления о ходе существования, его маркеры. В основе этого представления – осознание себя автором, а не героем пьесы своей жизни. Отсюда эстетическая установка на авторскую вменяемость и стремление выстраивать жизнь по собственному усмотрению, монтируя её из кажущихся значимыми событий. «Жить быстро, умереть молодым»¹³ – клич этого «стакана». Это представление лирический герой не разделяет. Для него такая жизнь искусственна, выстроена по принципу кинематографического монтажа: «Только время уже не властно над нами, / Мы движемся, словно в кино» (48). В этих строках опять наблюдается совмещение двух точек зрения. Одними и теми же словами выражается и сожаление, и ирония и спокойное знание «что всё в надёжных руках»¹⁴.

Таким образом, во второй строфе точки зрения героя и героини, с одной стороны, максимально разводятся, но с другой – совмещение их в рамках одной фразы заставляет воспринимать их как нечто нераздельное. Эта авторская стратегия получает развитие в третьей строфе.

Здесь как будто продолжается разведение точек зрения: семантические поля лирического героя и героини полярны как сон – явь, розы – трава: «По дощатым полам твоего эдема / Мне не бродить наяву. / Но когда твои руки в крови от роз, / Я режу свои о траву». Однако, это не только противопоставление, но и соединение, потому как есть союз «но». Он указывает на то, что интенция этой фразы противопоставлена интенции предыдущей. Точкой соединения здесь является кровь: каждый из героев, следуя своему мироощущению, приходит к нарушению собственной целостности. Этот образ раскрывается через библейскую реминисценцию. Мироощущение по модели «или трава, или розы, третьего не дано» приводит к тому же, что и наполнение ветхих мехов молодым вином, – нарушению целостности, пролитию крови. Пятая и шестая строки развивают и усиливают эту тему по принципу градации: «И ни там, ни здесь не осталось скрипок, / Не переплавленных в медь».

Синтаксис этой фразы таков, что позволяет предположить наличие скрытого перекрёстного параллелизма¹⁵. В «скрипках», спрятано «серебро» (подсказка языковой памяти – «серебряные струны»), а в меди – медные деньги. Тогда в серебре скрипок может прочитываться драгоценный металл, эквивалент ценности и духовной чистоты¹⁶, а в меди – «медные трубы». Речь идёт об обесценивании неких ценностей, причём с обеих

сторон: «И ни там, ни здесь». И он, и она («там» и «здесь» связаны именно с их семантическими полями) приходят к некому ценностному нулю.

Таким образом, третья строфа является своеобразной композиционно-смысловой границей текста. Кстати, в песне, перед этим куплетом звучит проигрыш, мелодически и по продолжительности равный куплету, который, во-первых, делит песни на две части – две главы, а во-вторых, может быть воспринят как неспетый куплет – фиктивное умолчание (Пушкин это делал, обозначая точками пустые строки и строфы). В том и другом случае – это пауза для читателя и слушателя, во время которой он «входит» во время-пространство песни и проживает её.

В последней строфе, в рефрене, вдруг пропадает союз «но»: «Если бы ты могла меня слышать / Мне было бы легче петь». Противопоставление двух точек зрения снимается. Ситуация вроде бы остаётся прежней, но меняется отношение героев к миру: «Если бы ты могла меня слышать, / Мне было бы *незачем* петь» (курсив мой – Е.Е.).

Инерция рефрена спотыкается здесь о слово «незачем», которым БГ переворачивает смысл припева и всей песни в целом¹⁷. Конфликт разрешается – возникает надежда. Последние строчки – это как бы «новые мехи» – новый старый стакан. По сути дела, БГ в очередной раз рассказывает, то бишь, поёт притчу. Сюжетом её он выбирает, в общем-то, банальную, близкую опыту каждого житейскую ситуацию. Но излагает её языком далеко не бытовым. Стиль его песни – это метафорический стиль притчи, загадки, каламбура. Он-то и выводит слушателя с территории бытового на просторы бытийного. Житейское противоречие и разрешение его обращается в бытийное¹⁸. Этот принцип оказался родственным и Башлачёву, посвятившему реализовавшему его в творчестве.

Рассматриваемые произведения обоих авторов как бы заимствуют логику библейской реминисценции, которая задаёт не только образность, но и внутреннюю интенцию песен. То, что в Библии сжато до размеров поэтической формулы, в песнях реализовано – развёрнуто в сюжет. Библия даёт общий принцип, который в песнях получает индивидуальную, личностную форму – происходит омоложение / осовременивание этого принципа. Новые песни – «новые стаканы» – суть молодое вино.

В обеих песнях эта реминисценция обновляется через поэтическую этимологию, её смысл, заложенный в первоисточнике, реконструируется. Она лишается смысловой спрямлённости и клишированности, приобретает уже поэтический, метафорический смысл, становится многозначной. Происходит символизация – крылатое выражение омолаживается, «оживает». В клише «ветхие мехи» вливается «молодое вино» поэтического самобытного языка. Происходит преображение «ветхого» сакрального через его профанирование, что вообще свойственно контркультурному сознанию¹⁹, носителями которого являются БГ и Башлачёв²⁰.

Что же происходит, каков механизм преобразования? Язык Библии глубоко поэтичен, символичен. Вырываясь из библейского контекста, становясь крылатым, выражение постепенно утрачивает образный потенциал, становится клише, с довольно прямым смыслом. Постепенно связь между ним и первоисточником истончается настолько, что в сознании большинства носителей языка уже не ассоциируется с ним, а значит, и контекст, порождающий многозначность, оказывается закрытым. БГ с Башлачёвым как бы возвращают крылатое выражение в лоно родного контекста, восстанавливая утраченные связи, возвращая поэтическую многомерность.

...Итак, вернёмся к *нашим* стаканам. Благо дело, в тексте можно делать то, о чём лучше бы не мечтать в жизни: «Джонни, сделай мне монтаж!»

Хронология написания проанализированных песен подсказывает, на первый взгляд, единственно возможную модель восприятия – линейную: БГ первым реализует библейскую реминисценцию, Башлачев – вторым. Однако мы имели возможность увидеть, что и тот и другой имели дело с первоисточником, то есть обращение к библейскому слову и способ его введения в текст диктовался в обоих случаях, скорее всего, общим контркультурным контекстом, который данные авторы же и создавали, одновременно «питаясь» им. Каждый из них по-своему играет, их роднят, в первую очередь, не образы и цитаты, а мировосприятие, находящее выражение в литературной игре.

Поэтому здесь вряд ли уместно говорить о заимствовании образов или только о влиянии одного автора на другого, как это делают некоторые авторитетные исследователи²¹. На наш взгляд, точнее было бы говорить об «ауканье» «глубоко в джунглях» или, что ближе к теме нашего разговора, – о «чоканье» стаканами за общим рок-н-рольным столом, «Где пьют так, как пьют, / Потому что иначе ничего не понять» (БГ. «Джунгли», 208).

¹ О том, что А. Башлачев действительно слушал «Электричество», свидетельствуют неоднократные (в песнях «Зимняя сказка» и «Случай в Сибири») аллюзии на песню «Минус 30» из этого альбома, соответственно: «Нынче – славный мороз. Минус тридцать, если Боб нам не врёт» и «Он взял гитару и запел. Пел за Гребенщикова. / Мне было жаль себя, Сибирь, гитару и Бориса. / Тем более, что на Оби мороз всегда за тридцать».

² Перед тем, как начать анализ, хотелось бы оговориться. В обоих случаях: Башлачёва и БГ – есть две песни – одна звучащая, а другая – напечатанная. Между ними существуют принципиальные различия (в одном есть интонация, паузы, темп, громкость, звучание музыкальных инструментов, а в другом ничего этого нет, но есть прописные и строчные буквы, пунктуация, разделение на строфы и т.д.). Но, несмотря на все различия, мы считаем, что за этими двумя песнями стоит одна и та же сущность, что напечатанный текст позволяет лучше понять звучащее и наоборот. Поэтому в процессе анализа по мере необходимости мы будем обращаться к обоим вариантам песен – печатному и звучащему. Обращение к последнему будет специально оговариваться.

³ Гребенщиков Б.Б. Книга Песен БГ. – М.: «ОЛМА Медиа Групп», 2006. – С. 48. Далее текст этой и других песен БГ цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁴ Башлачёв А. Как по лезвию. – М.: Время, 2006. – С. 167. Далее текст этой и других песен Башлачёва цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁵ Аиукин Н.С., Аиукина М.Г. Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. – М.: Худож. лит., 1987. – С. 226.

⁶ Афоризмы [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://letter.com.ua/phrase/index.php?id=2362>

⁷ Это значение формирует не только контекст песни (конкретнее, её последние две строфы), но и контекст творчества поэта в целом. Например, в песнях «Случай в Сибири», «Если баба трезва. Если баба скушна» (2-я часть триптиха «Слыша В.С. Высоцкого»), «Посошок», «Хороший мужик» («Песня о Родине»).

⁸ Словосочетание «северная страна» в творчестве Башлачёва является контекстуальным синонимом топонимов Петербург и шире – Россия. Например: «Под суровой шинелью спит Северная страна» («Осень»).

⁹ Ср. у Цветаевой: «То никогда не начиналось, / Что кончилось» («Минута»).

¹⁰ Иоанн Златоуст. Толкование на святого Матфея Евангелиста. – М.: «Посад», 1993. – С. 335–336.

¹¹ Протоиерей Александр Шаргунов. Толкование Евангелия на каждый день года. Среда 20-й седмицы по Пятидесятнице. Лк., 5, 33-39 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/put/3678.htm>.

¹² Фрагмент интервью, данного А. Башлачёвым весной 1986 года Б. Юхананову и А. Шипенко для спектакля «Наблюдатель» // Башлачёв А. Как по лезвию. – М.: Время, 2006. – С. 206–207.

¹³ БГ «Герои рок-н-ролла (Молодая шпана)» («Синий альбом», 1981).

¹⁴ БГ «Сидя на красивом холме» (альбом «День серебра», 1984).

¹⁵ Иными словами – здесь можно говорить о скрытом хиазме.

¹⁶ Говорить об этом с известной долей уверенности, позволяет контекст творчества БГ, в котором серебро в большинстве случаев контекстуально связано с духовной чистотой: «Я вижу признаки великой весны, / Серебряное пламя в ночном небе» («Партизаны полной луны»); «Серебро Господа моего, Серебро Господа – / Выше слов, выше звезд, вровень с нашей тоской» («Серебро Господа моего»); Мы стали настолько сильны / Что нам уже незачем петь / Настолько популярны, что туши свет / Мы танцуем удивительные танцы / Превращая серебро в медь» («Нами торгуют»); «Но возьми меня в пламя и выжги пустую породу, / И оставь серебро для того, чтобы ночь стала чистой» («Охота на единорогов»).

¹⁷ Подобный композиционно-смысловый принцип можно наблюдать, например, и в песне «Пока не начался джаз» (альбом «День серебра», 1984).

¹⁸ О «балансировании между обобщением и эмпирикой» и «взаимодействии двух полюсов – “бытового” и “бытийного” планов текста» как об одной из характерных примет творчества БГ писала одна из первых исследователей русской рок-поэзии Т.Е. Виноградова (Логачёва). См.: Логачёва Т.Е. Суггестивная лирика БГ: «Дело Мастера Бо» // «XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, В. Набоков, Е. Замятин ... и Б. Гребенщиков» / Сб. науч. трудов. Выпуск I. Под ред. Е.Б. Скороспеловой, Т.Е. Кучиной, Т.Е. Логачёвой. – М.: Русская энциклопедия, Диалог-МГУ, 1996. – С. 119–137.

¹⁹ Конструктура, частью которой являются рок-поэзия и рок-музыка, сегодня выполняет ту же функцию, что и народная, неофициальная культура, описанная М.М. Бахтиным. И БГ, и Башлачёв в своих интервью неоднократно говорили о единой природе рок-н-ролла и фольклора.

²⁰ Есть версия, согласно которой рок относится к контркультуре, но не менее важно учитывать и точку зрения на рок как на субкультуру. Правда же, как это часто и бывает, где-то по середине.

²¹ Например, в одной из самых цитируемых монографий, посвящённых творчеству Гребенщикова в культурно-социальном контексте эпохи, переход БГ к «русской теме» напрямую и достаточно убедительно связывается с влиянием Башлачёва (благо, сам автор дал для этого повод в интервью ТВ «Графоман». РТР, 14.12.1997. – «Башлачёв после смерти переложил ответственность: “А теперь ты”»). См.: Смирнов И. Прекрасный дилетант. Борис Гребенщиков в новейшей истории России. – М.: Изд-во ЛЕАН, 1999. – С. 309–310. С лёгкой руки Ильи

Смирнова эта точка зрения на сегодняшний день стала общим местом в теме «Башлачёв – Гребенщиков».

© Е.М. Ерёмин

З.Г. ХАРИТОНОВА

Казань

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО В. ЦОЯ В ПЕСЕННОЙ ЛИРИКЕ Б. ГРЕБЕНЩИКОВА

Борис Гребенщиков и Виктор Цой. Рок-поэты разной судьбы, во многом непохожих взглядов на мир. Однако в сознании реципиента их имена оказываются прочно слиты воедино. С лёгкой руки А. Троицкого Гребенщиков воспринимается нами как «пасынок Боуи, брат Макаревича и отец Цоя»¹. Известно, что Цой неоднократно называл БГ человеком, фактически приведшим его в мир рока, и автором, чьё творчество было ему глубоко небезразлично². Что касается Гребенщикова, то, выступив своеобразным продюсером первого альбома группы «Кино», он не абстрагировался от судьбы своего младшего современника. Так, даже спустя двадцать лет с момента гибели Цоя Гребенщиков продолжает давать интервью, касающиеся творчества и личности лидера группы «Кино»³. Если личность Цоя так или иначе не стала для БГ фактом, принадлежащим лишь прошлому, то логично предположить, что такого рода причастность Цоя к сегодняшнему дню должна определенным образом влиять и на творчество Гребенщикова. Обратимся с этой целью к поэзии БГ 1990–2008 годов, условно «постцоевского» периода, в котором, на наш взгляд, обнаруживают себя две формы обращения к младшему современнику и другу. Во-первых, Гребенщиков неоднократно упоминает в своих песнях Цоя как личность. Во-вторых, внимание Б. Гребенщикова к личности В. Цоя, как нам представляется, является лишь вершиной айсберга, а его основанием оказывается присутствие в песенной лирике БГ обращений к собственно *творчеству* друга и младшего современника, что подтверждается наличием большого цитатного материала.

При элементарном прочитывании текстов на поверхности оказывается уже тот факт, что в текстах песен Гребенщикова появляется фамилия Цой. Упоминается она лишь дважды – в «Пока несут sake»⁴ (1999) и «Афанасий Никитин буги (Хождение за три моря – 2)»⁵ (2006), но уже это явление позволяет сделать некоторые выводы. Подобно тому, как это происходит с «Биттлз» («Гарсон №2»), «Некоторые женятся» и др.), Миком Джаггером («Молитва в пост»), Брюсом Ли («212-85-06») и рядом других известных личностей второй половины XX века, Цой в этих произведениях называется прямо. Более того, не существует каких-либо отсылок к нему, подразумевающих разночтения: Цой фигурирует в текстах только под своей фа-