

юго-запада на северо-восток. Нынешняя визуальная поэзия несет тот же «пафос освобождения»: подобному стихотворению легче быть не-идеологизированным, нежели традиционному вербальному тексту.

Весьма затруднительно сегодня классифицировать видеопоэзию: счет различных жанрово-видовых форм идет на десятки, причем постоянно становятся известны все новые и новые. Поэты работают со шрифтом и расположением частей стихотворения на странице (Г. Сапгир, Н. Искренко), с «оборотничеством» слова (Д. Авалиани), с иными — помимо бумаги — материалами (А. Вознесенский).

Андрей Вознесенский раньше стал известен широкой публике как автор *видео* — «шпучных» трехмерных композиций, в создании которых участвует и слово. Одни из самых знаменитых — огромные, в несколько метров высотой пасхальные яйца-глобусы. На месте бывшего СССР мы видим пустоту, «выкопленное» место, Индийский океан обозначен как «Идейный», на Африканском континенте красуется знак:

ж
|
ирафрика

В последнее десятилетие на одно из самых заметных мест в видеопоэзии выдвинулся московский поэт Д. Авалиани. Вначале он был известен как палиндромист и анаграмматист, причем палиндромы Авалиани, в отличие от большинства других, — это настоящая поэзия, а не упражнение или локальный эксперимент (как было, скажем, у В. Хлебникова). Это почти всегда — гармоничный и оригинальный образ¹:

Муза, раясь шилом опыта, Коли мили в шагу —
ты помолишься на разум. жди Джугашвили, миллок.
Гашу шаг.

Авалиани не удовлетворяется классическими перевертнями, хотя и блестящего качества. За последние несколько лет он представил широкой публике многочисленные слова-оборотни, которые *написаны* таким образом, что при вертикальном переворачивании образуют другое слово, вступающее в напряженные отношения с первым: игра рынок → монастыри; беседа → драка; пламя → в пурге; идете в магазин → ничего нет там; идеал → розги.

Два вопроса претендуют на роль основного в анализе поэтического произведения: о чем стихотворение? какое оно? Развитие

¹ Образность в палиндромии — чрезвычайно интересное, самостоятельное явление. Образ этого типа — в *таком* сочетании семантики, синтаксиса и звука — может возникнуть лишь в стихе-перевертне, но никак не в «нормальном», однонаправленном.

видеопоэзии все более актуализирует второй вопрос. И, пытаясь заглянуть в будущее русской литературы, в XXI век, мы, скорее всего, станем интересоваться не тем, о чем будут писать поэты, а тем, каким предстанет феномен под названием Поэзия.

ПЕСЕННАЯ ЛИРИКА

Записные книжки Андрея Платонова среди множества оригинальных, даже парадоксальных мыслей о художественной культуре содержат и такую: «Искусство должно умереть, — в том смысле, что его должно заменить нечто обыкновенное, человеческое; человек может хорошо петь и без голоса, если в нем есть особый, сущий энтузиазм жизни». К предмету нашего разговора фраза эта имеет самое непосредственное отношение. Хотя бы потому, что понятие «особый, сущий энтузиазм жизни» вполне может стать одним из определяющих критериев в оценке того, что происходит в последние десятилетия в одном из самых массовых синтетических жанров искусства — песенном.

В самом общем виде этот процесс может быть охарактеризован как сложное сосуществование народной песни, официальной эстрады и жанров, в истоках противоостоявших эстраде. Не вдаваясь пока в суть этого сложного явления, отметим очевидное: с точки зрения развития современной поэзии интересны именно направленные, связанные с андеграундом, в первую очередь авторская (бардовская) песня и рок-поэзия. Предваряя краткий обзор, заметим также, что сколь бы ни были непохожи первые шаги этих двух жанров русской музыкально-поэтической лирики, сейчас, на рубеже веков, степень их взаимной интеграции делает почти невозможным «изолированный» разговор.

АВТОРСКАЯ (БАРДОВСКАЯ) ПЕСНЯ

Ваганты (лат. *vaganis* — бродячие) (голиарды) — в ср.-век. Зап. Европе бродячие студенты, предст. низш. духовенства, школяры. XII—XIII вв. — расцвет вольнодумной, антиаскетич., антицерк. лит-ры В., в осн. песенной. **Менестрель** (фр. *menestrel*) — в XII—XIII вв. проф. певец и музыкант во Франции и Англии.

Скоморохи — странствующие актеры в Др. Руси, выступавшие как певцы, острословы, музыканты, исполнители сенок, дрессировщики, акробаты.

(Из Советского энциклопедического словаря)

...А ведь есть еще трубадуры, миннезингеры, шансонье ... Совершенно очевидно, что мы прикоснемся лишь к одной из самых молодых ветвей древа древнего и неохватного.

Первыми «поющими поэтами» советской эпохи стали М. Анчаров и Б. Окуджава, начавшие в 1940-е, а в 1950-е имевшие уже не только замечательные песни («Кап-кап» — Анчаров, «Надежда, я вернусь тогда» и «До свидания, мальчики» — Окуджава), но и замечательных единомышленников-последователей (в основном из студенческой среды), глотнувших свежего воздуха свободы в начале «оттепели». Н. Матвеева, Ю. Визбор, А. Якушева, Ю. Ким, Е. Клячкин, А. Городницкий, Ю. Кукин — это «первая волна» авторской песни. Впрочем, тогда ее называли еще не авторской, а студенческой или туристской, ориентируясь на преимущественную сферу бытования и тематику. Конец 1950-х годов был этапом «экстенсивного» развития жанра: от «камерного» исполнения, «когда поэт пишет музыку и в узком кругу поет свои стихи под гитару, выражая серьезные настроения» (Б. Окуджава), до многолюдных (чаще, правда, неофициальных) концертов.

1960-е годы характеризуются не только тем, что жанр стал поистине массовым (клубы самодельной песни по всей стране насчитывали 2 млн. человек, проводились грандиозные фестивали под Самарой со стотысячной аудиторией слушателей), но и тем, что с приходом таких ярких творческих индивидуальностей, как В. Высоцкий и А. Галич, независимость и оппозиционность этого движения по отношению к официальному искусству стала особенно явной, а поэтика значительно обогатилась. Вообще 1960-е годы, видимо, можно считать временем окончательного утверждения бардовской песни как самостоятельного течения в отечественном искусстве. Как у всякого исторического явления бывает свое «ядро», период, определяющий судьбу этого явления, так и у авторской песни был такой решающий период — 1960-е годы. Именно на его материале и следует начинать разговор о ее глубинных импульсах и закономерностях.

Авторская песня до сих пор остается предметом непрекращающихся споров. Ее противники заявляют о самоценности поэтического слова и ненужности музыкальных «подпорок» к нему, защитники в ответ предлагают им попробовать добиться такой же гармонии слова и мелодии, как у бардов; противники углубляются в поэтику и обличают упрощенный синтаксис и ослабленную метафоричность авторской песни, защитники углубляются в историю и напоминают об изначальном синкретизме лирики. Заметим, что последняя претензия к бардам становится все менее актуальной: достаточно привести в пример весьма метафоричную и в этом смысле характерную для 1990-х годов поэтику М. Щербакова.

Какое бы место мы ни занимали в этих спорах, здесь самое время вспомнить мысли Платонова о новом искусстве-«неискусстве». И вдуматься в слова современного поэта: «...Лучшие из бардов и не песни-то вовсе писали. И не стихи. И не музыку. Они себя писали. Писали так и теми средствами, какими им было удобней,

сподручней. <...> Нужно говорить о бардах как о явлении абсолютного самостоятельного, внелитературного. Это один из жанров души» (Е. Бершин). Оставив в стороне нефилософичность рассуждения, отметим, что *искренность*, непосредственность, отсутствие актерского начала и есть, действительно, главный, исходный принцип авторской песни и способ ее существования.

Вполне логичен вопрос: а как же «ролевые» песни — даже целые циклы! — Галича, Высоцкого и других? Действительно, Высоцкий пел от лица шофера, спортсмена, психически больного; утонченный интеллигент Галич перевоплощался в недалекого Клима Петровича Колосийцева — профсоюзного активиста... Но, как ни странно на первый взгляд, это даже и не «исключения из правила», а просто иной уровень той же закономерности. Отсутствие актерства на этом уровне есть отсутствие отчужденности. «Я» автора здесь расширяется и приобщается к другому «я», вбирая его и делая частью себя. От внимательного слушателя-читателя не ускользнет тот факт, что и Галич, и Высоцкий *понимают* своих незадачливых героев, *сострадают* им, ощущая общность, по большому счету родство с ними в несвободном и абсурдном мире. Впрочем, анализируемое свойство — общее для всего истинного искусства, просто в авторской песне такое «вбирание другой жизни» в силу законов жанра более резко, более непосредственно ощущается воспринимающим.

В бардовской песне принципиально иное, нежели в эстрадной, значение имеют авторская интонация, манера исполнения — вообще все проявления индивидуального начала. «Я», привнесенное Окуджавой и другими бардами в современную песню впервые, как писал А. Городницкий, «после долгих лет маршевых и лирических песен казарменного «социализма»... Так началась революционная эпоха авторской песни, в которой обрела свой голос интеллигенция». Оттого-то столь важны, столь ревностно лелеются любителями жанра и кажутся принципиально — «этически» — не воспроизводимыми кем-то другим «мелочи» авторской манеры. И неожиданная порой «разговорность» Визбора — даже в самые лиричные моменты, и «яростная» фонетика Высоцкого («Свежий ветер избранных пьянчил...»), и, если заглянуть в сегодня, особая мягкость Олега Митяева — не только в тембре голоса, но и в каком-то «растворяющем» отставании словесной фразы от музыкальной...

Конечно, все это не ощущалось бы так ярко, не будь объединяющего, цементирующего свойства авторской песни, — того, что А. Якушева определила как «результат работы личности над собой». Разумеется, формула эта не выделяет наш жанр из искусства вообще, а лишь заостряет все то же отличие от песни официальной, официозной, которую по аналогии можно было бы определить как результат работы по созданию мира обезличенных, суррогатных чувств («Вода, вода... Кругом — вода...» — известная песенная строчка из 1960-х метафорически выражает эту тенденцию).

Официальная критика поспешила тогда снисходительно назвать новую песню «самодельной», отказав ей тем самым в профессионализме. На самом же деле любое вновь открывшееся пространство в искусстве осваивается, «окультуривается» и профессионалами, и дилетантами совместно. Много дилетантов, замкнувшихся в «подходной» тематике и достаточно примитивной поэтике, дало и движение КСП. Но «территория осваивалась», и лучшие из бардов, талантливо утверждая самоценность человеческой личности и делая это, как правило, максимально демократичными средствами, стали истинными профессионалами. А некоторые из них — Б. Окуджава, Н. Матвеева, А. Галич — были замечательными художниками слова и до вхождения в пространство нового для себя жанра...

Ведущая стихия авторской песни 1960-х, безусловно, не музыкальная, а словесная. Раскрепощение, которое испытывало практически все искусство в годы «оттепели», коснулось в первую очередь художественного слова и происходило в двух направлениях: к слову, несущему правду, и к слову, богатому звуком, образом и смыслом. То, что направления эти не были противоположны друг другу, мы увидим, обратившись к творчеству одного из наиболее значительных бардов того периода.

В тематике авторской песни в 1960-е годы явно обозначились по крайней мере три акцента: лирически-интимный, походно-романтический и социально-критический. В отличие от большинства авторов-исполнителей, **Александр Галич**, о котором пойдет речь, был склонен именно к последней из перечисленных тенденций.

В начале 1960-х Галич поразил всех, кто его знал. Сорокалетний драматург, сценарист и поэт-песенник, чьи произведения подробно перечислялись в «Краткой литературной энциклопедии» (да и как было пройти мимо, скажем, «Вас вызывает Таймыр» или «Верных друзей»!), вдруг с головой ушел в песню. Но вовсе не в ту, что сочинял раньше:

Все, что с детства любим и храним,
Никогда врагу не отдадим!
Лучше сложим головы в бою,
Защищая Родину свою!..

Нет, слово Галича теперь стало совсем другим... Можно, видимо, сказать, что в его судьбе был не один, а два «удара током»: первый, «метафорический», вдохнул в него на рубеже 1960-х новую жизнь; второй, физический, в 1977-м его из жизни увел. Как же несоизмеримы выпреведенные строки, написанные до, с появившимися после и, кажется, содержащими ответ и вызов «тому» себе:

Но оставь, художник, вымысел,
Нас в герои не крои,
Нам не знамя жребий вывесил,
Носовой платок в крови...

Редчайший случай в нашей словесности: благополучный литератор с именем и реталиями перевоплощается в «свободного художника», поэт андеграунда. И вот художественный результат: на месте дежурного ура-патриотизма — оплаченная мучительными раздумьями трагическая ирония, беспроблетно банальные рифмы меняются на счастливо найденные свежие ассонансы и обновленные точные созвучия, стандартный «суповой набор» лозунгов — на богатейшую ассоциациями со-противопоставленную пару «знамя» — «носовой платок в крови»...

Освобождаясь под пером Галича из идейно-эстетической клетки, песенное слово давало голос тем персонажам русской жизни, которые до сих пор были его лишены. Сама по себе «сниженная» песенная стилистика не была абсолютной новостью в аудитории слушателей Галича, однако именно в его песнях (как и в песнях В. Высоцкого) был впервые передан средствами музыкальной лирики абсурд советской жизни.

Вот, например, сквозной герой известной песенной трилогии Клим Петрович Колосийцев — честный работник «коллечпроволюционного цеха» и профсоюзный активист («в зачтениях — мастак», как он сам себя характеризует). Клим Петрович получает листок со «своей» речью и едет выступать в ДК, где уже «идет заутра» | В заутра миру». Но «сучий сын, пижон-порученец, | Перепутал в суматохе бумажки», — и вот с трибуны «неспешно» и «сурово» звучит «речь»:

Израильская, — говорю, — женщина
Известна всему свету!
Как мать, — говорю, — и как женщина
Требую их к ответу!
Который год я вдова —
Все счастье — мимо,
Но я стоять готовая
За дело мира!
Как мать вам заявляю и как женщина!..

Абсурдность ситуации, между тем, не в самом по себе факте перепутанных бумажек. Это — лишь первая ступень. Апофеоз абсурда наступает после того, как Клим («вдова») на мгновение рас-терлся: «Продолжать или кончить?»

В зале вроде ни смешочков, ни вою...
Первый тоже, вижу, рож не корчит,
А кивает мне своей головою!
Ну, и дал я тут галлопом по фразам
(Слава Богу, завсегда все и то же),
А как кончил —
Все захлопали разом,
Первый тоже — лично — свинул ладоши.

Трудно определенно сказать, выполнила ли авторская песня к концу 1960-х свою сверхзадачу — выразить песенным словом правду о человеке своей эпохи, вернуть этому человеку веру в самоценность личности. Как бы то ни было, в 1970-е она уже вступала с новым «партнером» по андеграунду...

РОК-ПОЭЗИЯ

Синтетичность этого жанра проявляется гораздо более ярко, нежели в авторской песне. Рок-композиция и создается, как правило, в расчете на то, что и слова, и мелодия, и аранжировка лишь в момент исполнения производят задуманный художественный эффект. Далеко не последнюю роль при этом играют вокальные данные рок-музыкантов. «Нехитрый» музыкальный инструмент барда, о котором говорил В. Высоцкий, в период становления авторской песни находился в тени стихов, представавших почти в «непосредственном» качестве. Русский рок-текст, напротив, на первых порах приобрел полноценность лишь в связке с зачастую очень «хитрой» инструментальной партией. Более того, в конце 1960-х — начале 1970-х поэзии в этом тексте — за редчайшими исключениями — просто не было.

Да, русская рок-поэзия еще молода, однако и неопытной ее назвать уже нельзя. Тем более — несамостоятельной. Во всяком случае основной вектор ее развития не оставляет сомнений в полноценности и перспективности этого явления. Забегая немного вперед, прочертим этот вектор.

Слово в русском роке с течением времени становится все более русским: от почти полной немоты и языкового бессилия второй половины 1960-х — начала 1970-х, когда у нас воспроизводился или копировался англоязычный западный рок, через безусловные удачи 1970-х, определившие достойное место русской рок-поэзии среди словесных жанров андеграунда, — к мощной и разнообразной поэтической палитре 1980—1990-х, синтезировавшей с собственноручно рок-поэтикой самые различные влияния — от русской классики до авторской песни и городского фольклора XX в. Так, 1980—1990-е явились эпохой, которая закономерно вывела на самое заметное место фигуру рок-барда...

О том, насколько незаметным было русское слово в отечественном роке к началу 1970-х годов, красноречиво свидетельствует в своих воспоминаниях один из пионеров жанра, Андрей Макаревич. «Машина времени» пыталась уже тогда петь по-русски, но голос «терялся» из-за несовершенства аппаратуры. «И вот нам привезли эти самые сверкающие золотом австрийские микрофоны прямо на сцену. Мы запели, и вдруг я увидел изумленные лица людей, повернутые в нашу сторону. Никто не танцевал. Оказывается, они впервые услышали наши голоса и, соответственно, слова песен».

Документальна ли эта анекдотическая ситуация — слушателя не интересовало, хотя его не могла не подкупать способность Галича перевоплощаться, естественность интонации, фонетическая точность («У жене моей спросите, у Даши, | У сестре ее спросите, у Клавки») и т.п. Слушатель чувствовал, как за первым, комическим словом немолчаливо проступает второй — жестко сатирический. Личность в общественном сознании настолько обесценилась, что индивидуальность ее границы неразличимы — не помогает даже половой признак! А главное — совершенно естественно, как ни в чем не бывало, звучит и воспринимается противопоставление «счастье — мимо» и «дело мира», и первое безусловно «компенсируется» вторым.

Песенное слово у Галича раскрепощается не только социально, но и историко-культурно — «растая» в русскую поэзию XX в. и «прорастая» ею. Это, в первую очередь, целый цикл песен, посвященных русским поэтам и писателям: «Снова август» — А. Ахматовой, «На сопках Манчжурии» — М. Зощенко, «Легенда о табаке» — Д. Харму, «Возвращение на Итаку» — О. Мандельштаму, «Памяти Б. Л. Пастернака». Исполнению этих песен на концертах Галич обязательно предпосылал довольно объемное предисловие-эпиграф о личности и судьбе поэта, а сам текст обильно насыщал реминисценциями из его произведений.

Надо сказать, что Галич выражает здесь общую тенденцию «взросления» авторской песни. Она все чаще обращается к серьезной (и по большей части «закрытой» тогда) поэзии; зачастую барды — и в те годы, и позже — пели только чужие стихи (в первой волне — В. Берковский, во второй — С. Никитин) или чужие наравне со своими (самый яркий пример — начавший уже в 1970-е А. Суханов); появились и поэты, только пишущие для бардов-«исполнителей» (Д. Сухарев).

Возвращаясь к Галичу, заметим, что его слово соединялось со словом предшественников не только описанным выше способом. В ряде песен это соединение поразительно органично, и «вызванный» из былого голос не просто оказывается внятным в иное время, но и обозначает новый день как один из дней века:

О, этот серый часокол —
Двадцатый опус,
Где каждый день, как протокол,
А ночь, как обыск,
Где все зазя и все не то,
И все непрочно,
Который час, и то никто
Не знает точно.
Лишь неизменен календарь
В приметах века —
Ночная улица. Фонарь.
Канал. Аптека...

Хотя стихи Макаревича, которому тогда не было еще и двадцати, не отличались изысканностью, они привлекали иным — поиском свежей тематики:

Я слышал, что миллионеры
Для всех на Западе в пример,
Я б тоже был для всех примером,
Когда б я был миллионер.
Жизнь, как сон.
Работы лучше не найду я,
Горит любовь в миллионах глаз.
Куплю я ванну золотую
И изумрудный унитаз.

Молодежная аудитория рок-концертов воспринимала эти и подобные строки как идеологический и эстетический вызов официозу. Но по-русски этот вызов звучал еще крайне редко: Макаревич с «Машиной времени» в Москве, Владимир Рекшан с группой «Санкт-Петербург» в Ленинграде...

Как явление наша рок-поэзия заставила о себе говорить в середине и особенно во второй половине 1970-х годов. Постепенно складывались две школы — московская и ленинградская (третья, свердловская, заявит о себе уже в следующем десятилетии). В Москве интереснее других были все та же «Машина...» и группа с ярко выраженной экзистенциальной поэтикой «Воскресенье» (авторы стихов — А. Романов и К. Никольский). Ленинград же стал настоящим центром рок-поэзии. На смену распавшемуся в 1975 г. «Санкт-Петербургу» пришел утонченный и слегка экзотичный «Аквариум» с Борисом Гребенщиковым, чуть позднее появился Михаил (Майкл) Науменко со своими многословными и раскованно-рискованными жанровыми картинками Ленинграда, а затем и Виктор Цой, Юрий Шевчук, Константин Кинчев.

Наиболее компетентный специалист по отечественной рок-поэзии Алексей Дидуров (сам являющийся автором текстов московской группы «Искусственные дети») совершенно справедливо говорит о «глубокой традиции петербургской поющей поэзии» и «мемуарном мышлении» петербуржцев, о «более декоративном, более мемориальном», нежели московский, песенном языке.

Специфические и общие особенности русской рок-поэзии можно наблюдать, слушая и читая стихи не коренного ленинградца, но безусловно взрослого в петербургскую культуру поэта и композитора, солиста группы «ДДТ» Ю. Шевчука.

«Урбанистичность», городской характер и городское звучание его поэзии очевидны. Можно считать, что много лет складывавшаяся «магистральная» тема Шевчука в последние годы сложилась окончательно — судьба России в судьбе Петербурга. Не слу-

чайно одна из лучших концертных программ группы в 1990-е годы состоит именно из петербурго-российских песен, созданных в разные годы, и называется «Черный пес Петербург» (1994). Мощная энергетика, так свойственная року вообще, подпитывается жесткими ритмами современного города и в сочетании с предельным голосовым напряжением Шевчука делает композиции «ДДТ» максимально экспрессивными («Новые блокадники», «Черный пес Петербург», «Родина» и др.). Здесь нередки стилистические контрасты:

Мы глотаем надежду с толченым стеклом,
Мы лепили любовь — вышла баба с вешлом...

резкие, вызывающие метафоры:

Кардиограммы ночных фонарей,
Всхлипы сердечно-сосудистых грез,
Рыбы скелеты осенних берез
В парандже развращенных восточных дождей...

наконец, бесстрашная готовность рока к року:

Ни шагу назад, только вперед!
Это с тобою нас ночь зовет.
Куда полетим: вверх или вниз —
Это ответит нам наш карниз.

(Эти строчки как будто запечатлели судьбу одного из самых талантливых рок-бардов — Александра Башлачева, показавшего своей гибелью, как порой трагически «рифмуется» строка рока со строкой жизни поэта.)

А вот и петербургская специфика — «мемуарное мышление»:

Черный пес Петербург, ночь стоит у причала.
Скоро в путь. Я не в силах судьбу отыграть.
В этой темной воде отраженья начала
Вижу я и, как он, не хочу умирать.

Здесь необходимо сделать небольшое отступление. Родившись в конце 1960-х, русский рок какое-то время был адекватен своему слушателю — неизменно молодежной аудитории. Рок-музыканты между тем постепенно взрослели, но, как правило, продолжали работать в избранном жанре — уровень произведений лучших из них стал опережать уровень подготовленности все той же молодежной аудитории. Трудно сказать, многие ли слушатели Шевчука услышали в приведенных выше строчках Мандельштама. Маловероятно и то, что адекватно будет воспринято вступление к песне «Новые блокадники» с музыкальными реминисценциями из Шостаковича, очень много значащими в этой композиции. И Шевчук здесь не одинок...

К сожалению, последнее обстоятельство проходит мимо внимания многих музыкальных критиков, которые упорно не замечают резкого роста общего культурного уровня рок-поэзии. Не видят они и того, как возрос потенциал русского рока в последние полтора десятилетия, когда в центре творческого поиска многих талантливых рок-поэтов оказалась национальная проблематика, как изменилось само слово и повлекло за собой изменения, для рока совершенно неожиданные.

Многие рок-поэты вдруг превратились в рок-бардов — безудовно идя навстречу авторской песне...

В последние годы разграничение столь различных понятию жанров стало действительно делом довольно трудным. Очень многие рок-музыканты стали часто выступать перед публикой «наедине с гитарой», т.е. вполне в положении барда. Это и А. Макаревич, и Ю. Шевчук, и К. Никольский, и Ю. Лоза, и А. Романов, и А. Градский, и С. Рыженко...

Но были и такие, кто с самого начала был словно призван судьбой под знаменем «третьего жанра» и не мыслил себя в ином. Самая яркая индивидуальность среди таких рок-бардов по призванию — **Александр Башлачев**.

Начав выступать со своими — чаще домашними — концертами в середине 1980-х и написав около шестидесяти песен и несколько стихотворений, он неожиданно замолчал, когда, казалось бы, стало можно петь обо всем. И не просто замолчал, а уничтожил только что записанный альбом «Вечный пост». И пошел в самоубийство еще дальше — до конца: выбросился из окна 17 февраля 1988 г.

В связи с этим фактом нужно сказать еще об одной важной особенности рок-поэзии и рок-культуры вообще. Ключевым, одухотворяющим ее понятием является протест. Если заряженность на протест каким-либо образом утрачивается — утрачивается, пропадает и сама рок-поэзия, принимая какую-то иную форму. Не каждый поэт, видимо, может примириться с такой утратой.

Рок-критик А. Троицкий очень точно назвал слагаемые творческой личности Башлачева: «У Саши Башлачева было все, и в избытке, — одухотворенность, энергия, владение словом и непохожесть».

Первые два из названных качеств в полной мере можно удостоверить, лишь слушая песни Башлачева (это действительно поражающее своей энергией пение, почти в прямом значении воплощающее пушкинскую формулу «Глаголом жги сердца людей!»).

Язык песен Башлачева поражает не меньше, чем исполнение, создавая стойкое убеждение, что так с русским словом никто из современных рок-поэтов не работал. Обратившись к наиболее концентрированно-национальному в лексике — идиоматическим выражениям — и насыщая ими текст до предела, он с помощью

сложнейших трансформаций этих выражений раскрыл смысл русской исторической судьбы:

И наша правда проста, но ей не хватит креста
Из соломенной веры в «спаси-сохрани».
Ведь святых на Руси — только знай выноси!
В этом высшая мера. Скоси-схорони.

Или — раскрытие судьбы русской поэзии, как в аллюзивно названной песне «На жизнь поэтов», поразительно насыщенной «русскими формулами бытия». Эти формулы (поговорки, пословицы, крылатые выражения) перестают быть «дежурными», т.е. употребляемыми по преимуществу в стандартных контекстных ситуациях. Словно сообщающиеся сосуды, идиомы взаимообогащаются с «оживляющим» их необычным окружением.

Стертое «до смерти любить» вдруг возвращает себе первоначальную полнокровность, а «семь раз отмерь...» вообще зловеще перерабатывается:

Несчастная жизнь! Она до смерти любит поэта.
И за семерых отмеряет. И режет. Эх, раз, еще раз!

Вот еще несколько разрозненных строк из этой песни, достойной специального рассмотрения:

Как вольно им петь. И дышать полной грудью на ладан...
Прорвется к перу то, что долго рубить и рубить топорам...
К ним Бог на порог. Но они верно имут свой срам...
В быту тяжелы. Но, однако, легки на поминках...

Писавшие о Башлачеве отмечали предельную политизированность многих его песен (А. Дидуров). Добавим, что это не просто политика, а политическая история — судьба — России, явленная живой, русской, болящей душе и переплавленная в ней в удивительно емкие, полнокровные образы: «Вытоптали поле, засеяв небо...» («Лихо»), «Если нам не отлили колокол, | Значит, здесь время колокольчиков...» («Время колокольчиков»), «Вся Нева будет петь. И по-прежнему упадать в Колыму...» («Зимняя сказка»).

Одна из лучших песен Башлачева — «Петербургская свадьба», посвященная Т. Кибирову, возвращает нас к упомянутому выше «мемуарному» художественному мышлению. Несколькими годами в северной столице (родом Башлачев из Череповца) позволили поэту соединиться с городом и воспринимать его как свидетеля русской истории XX в. В Петербурге, по Башлачеву, в 1917 г. была сыграна насильственная «свадьба» большевизма с Россией (заметьте, что Россия-«невеста» — традиционный мотив русской поэзии). Историю этого действия автор обозначает уникальными по своей семантической и эмоциональной насыщенности аллюзиями.

Вот первый момент — «свершение»:

Стремясь стать сразу всем, насиливая невесту,
Стреляли наугад и лезли напролом.

Вот его «эхо» — ежегодные празднования:

Под радиоудар московского набата
На брачных простынях, что сохнут по углам,
Развернутая кровь, как символ страстной даты,
Смешается в вине с грехами пополам.

«А свадьба в воронках летела на вокзалы...» И вот — судьба
нежеланных на «празднике» гостей:

Усагое «Ура!» чужой, недоброй воли
Вертело бог Петра в штурвальном колесе.
Искали ветер Невского да в Елисейском поле
И привыкали звать Фонтанкой Енисей.

Всего несколько цитат, но и они дают понять, с какой неповторимой творческой индивидуальностью, с какой пронзительной поэзией мы имеем дело.

...Поэзией. С приставкой «рок-» или без нее — не важно. На этом уровне приставки можно не учитывать. Впрочем, Башлачев, повторим, художник «третьего жанра», выросший «между» и «над» рок-поэзией и авторской песней.

Последняя, кстати, в 1970-е годы, а еще более в 1980-е — начале 1990-х, заметно эволюционирует. Обогащаясь рок-энергетикой (более жесткие гитарные ритмы, большая голосовая экспрессия — вплоть до аффектации), авторы-исполнители приближались к рок-группам и в том, что их творчество перестало быть исключительным сольным: все чаще появляются дуэты (Ивашенко — Васильев, братья Мишуки, братья Радченко; многочисленные дуэты: певец — гитарист, певец — скрипач и т. п.) и даже ансамбли авторской песни (трио клуба им. В. Грушина, «Сельская вода», «Последний шанс» и др.).

Налицо ситуация смешения жанров. Послушав, скажем, выступления А. Градского и ансамбля «Терны и агнцы», весьма трудно непосвященному догадаться, что первый начал именно как рок-музыкант, а последние называют себя ансамблем авторской песни. Это, конечно, не значит, что «чистых» жанров больше вообще нет. Авторская песня, например, продолжает радовать своих поклонников «женскими» городскими романсами В. Долиной, блестящими сатирическими зарисовками Л. Сергеева, прозрачной лирикой А. Дольского и А. Суханова... В свою очередь, многие рок-поэты продолжают работать (и интересно работать!) лишь с группами: И. Кормильцев и В. Бугусов — с «Наутилусом Помпильусом», А. Григорян — с «Крематорием», В. Шахрин — с «Чайф»...

И все же армия рок-бардов постоянно пополняется «с обеих сторон», что служит ярким свидетельством перспективной тенденции. Характерен и интерес этих поэтов к национальной тематике, будь то отклик на сегодняшние события, взгляд в глубь отечественной истории или христианское осмысление русской темы. И хотя поэта уровня Галича, Высоцкого или Башлачева найти среди них, может быть, трудно, такие барды молодого поколения, как В. Третьяков или Г. Курков, тревожась за судьбу страны, создают стихи-песни, внятные каждому неравнодушному россиянину: они предупреждают об опасности забвения собственных истоков:

Рубиновых звезд меркнет свет. Матерясь,
Бежит по России Свобода.
Доносится с мест: долгожданная власть
Дает небывалые всходы.

И смутная весть неспроста завелась
В стенах новозданного храма:
Возносится крест, чтобы снова власть
Под ноги грядущего Хама.

На одном из выступлений осенью 1994 г. Геннадий Курков, автор процитированной песни, выразил надежду на то, что она не долго будет актуальной. Александр Башлачев совсем не так давно тоже пел: «Я хочу дожить, хочу увидеть время, | Когда эти песни будут не нужны»...

«Рок-бард — дитя России» — так назвал одну из глав своей книги А. Дидуров. Хотелось бы верить, что дитя это не останется сиротой.

Литература

- Агеносов В., Анкудинов А. Современные русские поэты. — М., 1998.
Кулаков В. Поэзия как факт: Статьи о стихах. — М., 1999.
Русские поэты XX века. — М., 2003.
Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. — М., 2003.
Зайцев В. История русской поэзии XX века. 1940—1990-е годы. — М., 2001.
Бобринская Е. Русский авангард: Истоки и метаморфозы. — М., 2003.

ОЧЕРКИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ПОЭТОВ

Д. С. САМОЙЛОВ (1920 — 1990)

Давид Самойлов — поэт, чрезвычайно остро реагировавший на любые внешние события. Медленно накапливались жизненные наблюдения и диктовали смену мироощущения, а вслед за тем претерпевала изменения и его поэтика, через звук, слово, метри-