



Роль вербального начала в художественном облике рок-поэзии А. Башлачева

Рассматриваются фоносемантический, словообразовательный, лексический и синтаксический аспекты поэтических текстов рок-поэзии.

Научные споры о причислении рок-текстов к поэзии в определенной степени разрешаются при филологическом анализе стихов таких рок-поэтов, как О. Арефьева, А. Башлачев, Б. Гребенщиков, И. Кормильцев, Ю. Шевчук и др.

При рассмотрении языкового пространства поэтического текста мы придерживаемся пути, обоснованного современными филологами и включающего исследование фоносемантического, словообразовательного, лексического и синтаксического аспектов [Бабенко и др., 2000, 294]. На данном этапе для нас важно рассмотреть те срезы формы, которые наиболее показательны и специфичны для рок-поэзии и в то же время являются веским доказательством поэтической природы рока.

Стихотворение А. Башлачева «Петербургская свадьба» [Башлачев, 2001, 47—49], как и многие другие его произведения, является примером внимания к эстетическим возможностям единиц языковых уровней и речевой пластики текста. Вывод о высокой значимости формы в поэтике Башлачева делает С. Свиридов: «Игра фразеологизмами и паронимами, броский консонантизм или вокализм, речевой жест, перезвон внутрстиховых или даже морфемных рифм — все это делает форму многозначительной, поднимает ее над рациональной семантикой текста. <...> Стиль становится информативнее лексемы, а язык песни приближается к молитвенному бормотанию или экзотической глоссологии» [Свиридов, 1999, 67].

Поэтику Башлачева характеризует расширение или конструирование смысла за счет использования полисемии и метафорического переноса. В «Петербургской свадьбе» мы находим несколько примеров стяжения разных значений многозначного слова в один смысловой конгломерат: *Тебя, мой бедный друг, в тот вечер ослепили // Два черных фонаря под выбитым пенсне* (здесь и далее выделения в цитатах мои. — Ч. Е.). Использование слова *фонарь* во втором значении («синяк под глазом»), имеющем помету «просторечно» [см.: Словарь русского языка, 1988, т. 4, 574], не исключает первого, основного («осветительный фонарь»), формирующего представление о лирическом герое. Фонарь, как символ Петербурга, указывает на тесную связь героя с городом, настолько тесную, как будто бы герой городом и является, а слепящие фонари — деталь городского пейзажа — оказываются синяками под глазами. Герой — это прообраз города, совмещающего разные исторические пласты. Антропоморфизм города представлен на уровне языкового выражения: метафорические связи слов позволяют сопоставить город с человеком. Портрет человека одновременно становится портретом города: *Ты сводишь мост зубов под рыхлой штуртуркой, // Но купол лба трещит от гробовой тоски; // Калечные дворцы простерли к небу плечи. // Из раны бьет Нева. Пустые рукава.*

Для раскрытия темы автор использует возможности других языковых уровней. Изображая время, автор не называет его, но использует модифицированный фразеологизм, решающий проблему номинации. В строках *Там шла борьба за смерть. Они дрались за место // И право наблевать за свадебным столом. // Спеши стать сразу всем, насилуя невесту, // Стреляли наугад и лезли напролом* обнаруживается отсылка к лозунгу начала советской истории («Кто был ничем, тот станет всем»). Указание на советскую эпоху содержится, помимо того, в предыдущей строфе: *Звенели бубенцы. И кони в жарком мыле // Тачанку понесли навстречу целине.* Тачанка символизирует Гражданскую войну, понятие целины также вызывает устойчивые ассоциации с советским периодом истории. Отношение автора к изображаемому времени проявляется в контекстном окружении фразеологизма: на лексическом уровне это выбор грубых, сниженных слов (*наблевать*), слов и словосочетаний с негативными значениями (*борьба за смерть, дрались, насилуя, стреляли наугад, лезли напролом*), это отсутствие табу на использование тех или иных лексических пластов, в том числе и обценной лексики. Сниженная лексика в этой песне, во-первых, является адекватным средством изображения действительности, во-вторых, нацелена на экспрессивную передачу авторской оценки.

Эксперименты с семантической природой фразеологизмов позволяют Башлачеву совмещать разные смысловые зоны, иногда меняя значение исходного материала (фразеологизма, идиомы, закрепленной ассоциации) в счет своего, нового, значения: *Летим сквозь времена, которые согнули страну // в бараний рог // И пили из него. // Все пили за него — и мы с тобой хлебнули // За совесть и за страх // За всех. За тех, кого слизнула языком шершавая блокада. // За тех, кто не успел проститься, уходя.* Фразеологизм *согнуть в бараний рог* имеет значение насилия, применения силы¹, в то время как выражение *пить из рога* не несет негативных ассоциаций. Помимо основного значения — «пить вино из емкости в виде рога (или из рога)» — данное выражение включает глубоко позитивную коннотацию дружбы (кавказские традиции гостеприимства), объединения близких людей за общим столом. У Башлачева же положительный смысл выражения *пить из рога*, совмещаясь с переносным значением слова *выпить* (т. е. лишить кого-либо силы, жизненной энергии; истощить), меняется на противоположный: страна оказывается выпитой, истощенной до предела. Глагол *выпить* в значении «лишить силы» требует не только объекта действия (страна), но и субъекта: *Летим сквозь времена, которые согнули страну // в бараний рог // И пили из него. // Все пили за него — и мы с тобой хлебнули* — под «временами» подразумевается советский период истории. В этих строках концепция стихотворения из исторически-описательного плана прорывается на уровень духовного познания себя (каждым, автором, героем) и принятия своей — непонятно за что — вины, которая, как боль, является общим

знаменателем для судеб отдельной личности, одушевленного города и целой нации.

Раскрытие темы стихотворения — изображение судьбы города и нации — осуществляется и на уровне фонетики: Усагое «ура» чужой, недоброй воли // Вертело бот Петра в штурвальном колесе. // Искали ветер Невского да в **Елисейском** поле // И привыкали звать Фонтанкой — **Енисей**. Игра звуками — Елисейском / Енисей — выражает концептуальную идею объединения в практике советского сознания разноудаленных пространств, так или иначе связанных с понятием Родины. Это может быть пространство зарубежья, в котором вынужденно оказывались русские люди (прежде всего цвет русской интеллигенции — поэты, писатели, философы, ученые): Искали ветер Невского да в **Елисейском** поле. Это может быть пространство ссылок и лагерей: И привыкали звать Фонтанкой — **Енисей**. Мотив перетасовки пространственных координат поддерживается на фоносемантическом уровне: как легко заменяемы (отличаются всего лишь согласным) слова Елисей/Енисей, так же «легко» заменяемы, по чужой, недоброй воле, оказались пространственные координаты: для кого-то Родина поменялась на зарубежье, для кого-то — на Караганду (образ из известной песни А. Галича, перекликающейся с рассматриваемым стихотворением Башлачева) и берега Енисея.

Таким образом, в концепции песни «Петербургская свадьба» план выражения безусловно значим. Это проявляется в различных языковых экспериментах на уровне синтаксиса (автора особенно интересуют возможности фразеологизмов) и лексики.

Языковой уровень стихотворения «Пляши в огне» [см.: Башлачев, 2001, 67—71] мог казаться искусной, изощренной, витиеватой игрой, если бы не серьезность заявленной темы.

На фоносемантическом уровне мы обнаруживаем междометия (*Ой-е-е-ей! Бог с тобой! / Ой-е-е-ей! Бог с тобой!*), роль которых — передача комплекса переживаний: здесь и отчаяние, и прощение, и принятие судьбы, и вера. Семантически нагруженным может быть усиление роли согласных или гласных в тексте произведения. В первом восьмистишии фоносемантический рисунок при помощи гласных строится в основном на чередовании ударного *о* и безударных *а*-образных звуков, редуцированных до [ʌ] или [ɤ] в первой и второй предупредительных позициях: *Ой-е-е-ей! Бо г с то бо й! // О й-е -е -е й! Бо г с то бо й! // Если я с со бо й не в ла ду — что б ей о бо рва ться, струне, // Но раз уж о бъявился в а ду — та к и пляши в о гне! // Раз уже в а ду, та к ты пляши в о гне. // С хо ду про па ду, если нет ни души во мне. // Мне бы со тво рить во ро та у трех до ро г. / Да небо сво ро тит о хо та до sudo ро г.* «Лидером», определяющим звучание, является ударный *о* (14 раз на восьмистишие; ударный *у*, также лабиализованный, встречается 6 раз). В следующем четверостишии вокальный рисунок резко меняется: ударным «лидером» становится звук *а* (10 ударений на четверостишие): *Га да ми ползут времена , где всяк себе голова . // Нынче — Стра шный зуд. На , бери меня, голого! // Нынче — Скуд ный день. Гор е — гор ном, да смех в мех а ! // С пеньем на плетень — горлом — кра снога петуха .* Спустя две строки вокальный рисунок опять возвращается к «оканю»: *Но сей о зно б да бро сь меня в о т. // Како в ло б, тако в и прихо д. // Но дай во схо д, и я его подожду. // Во ля угото вана всем, кому вользо тно . // Мне с моею милою — рай на шабаше. // У меня есть все , что душе уго дно, // Но это то лько то , что уго дно душе.* Выбор того или иного доминирующего гласного отвечает смыслу данного отрывка. Гласный *о* соответствует обращению героя к себе, разговору о своей жизни, о своей душе, о своих ценностях. Доминирование гласного *а* появляется в тех случаях, когда взгляд героя значительно расширяется во временном и пространственном плане: *Га да ми ползут времена , где всяк себе голова .* Иногда это расширение хронотопа прорывается в сферы, недоступные рациональному человеческому пониманию: в «окающем» отрывке мы обнаруживаем резкий переход к «аканью» там, где поэт говорит об аде: *Мне с моею милою — рай на шабаше.*

Аллитерация в стихах Башлачева не только играет орнаментальную роль, но и выполняет смыслоорганизующую функцию. Определенные звуковые повторы подготавливают реципиента текста к восприятию строк той или иной эмоциональной и смысловой направленности. Так, фонетический облик словоформы *люблю* в определенной степени соотносится со звуковым составом словоформы *облака*, одновременно сопровождающей семантику словоформы *люблю* (*облака* — нечто высокое, светлое); к этим звукам *л*, *бл* присоединяются звуки *в*, *с* (*весело, свысока*) и *р-к/ч* (*река, Русь, речь*): *Я тебя любл ю, и в обл ака смотр ю свы сока. // Вес ело ли гр устно, да по Р уси по р усл у р ечет р ека. // Как течет р ека в обл ака.* В поэтике автора этот звуковой комплекс в целом становится выразителем ценностных ориентиров: любовь, Русь, слово (речь). Две предыдущие строки тоже отмечены особой звукописью, усиливающей их эмоциональное воздействие: *Так вей слав янским слов ом, молв а, как все хорошо! // Слав но на земл е, где всяк всему голов а.*

Для изображения других тем и мотивов (метания героя, отсутствие вдохновения, видение ада) используются другие сочетания звуков: *Если я с собой не в ладу — чт об ей оборв аться, стр уне, // Но раз уж объявился в аду — так и пляши в огне! // Раз уже в аду , так ты пляши и в огне. // С ходу пропаду , если нет ни души и во мне. // Мне бы сотвор ить ворот а у трех д ор ог. // Да небо своротит ь охота до судорог . // Гад ами ползут вр емена, где всяк себе голова. // Ны нче — Стр аш ный зуд . На , бери меня, голого! // Ны нче — Скуд ный д ень. Гор е — гор ном, да смех в мех а! // С пеньем на плетень — гор-*

л ом — крас ного петух а. Подбор звуков мотивирован их неблагозвучностью или резкостью: часто встречающиеся заднеязычные согласные *х*, *г*, гласный *у* (5 ударений на данный отрывок), трижды ударный *ы* (*ны нче, ни души*), шипящие (*чт об ей* [штол], *уж* [уш], *пляши и, ни души и, Стр аш ный*), звук *з*, который получает дополнительную акцентированность, поскольку занимает авторской волей «чужое место» (*Страш ный з уд* вместо *Страш ный суд*). Эти звуки, по исследованиям А. Журавлева, являются неприятными для русского слуха [Журавлев, 1991]. Звуковые комплексы *твр*, *врт*, *стр*, *др*, *дрг*, *гр*, *кр* также представляются «агрессивными», так как сконцентрированы на малом текстовом отрезке в словах с негативной коннотацией: *оборват ься, своротит ь, судорог*, *вр емена* (в контексте со сравнением *гад ами* слово *времена* получает дополнительное негативное значение), *Стр аш ный, Гор е — гор ном, горл ом — кр асног о.*

В этих же строках мы обнаруживаем ряд отрицаний, которые на подсознательном уровне способствуют созданию картины негативной тональности: *не в ладу, нет ни души*. Фонетический уровень поддерживает стремление к негации, латентно включая «ложные» отрицания *не* и *ни*: *струне , в огне , во мне , Мне бы, Да не бо.* Через три строфы, в 6-й и 7-й, негация становится ведущим приемом: *Ой, не лей елей, да я не пью, я пою, да нынче мне в седло. // Пей да не жалей, ведь праздни к на моей стороне . // Все бы хорошо, да в одиночку не весело. // Да почему бы нам с тобой не плясать в огне , // Чтобы пятки не жгли угли, да не пекла зола, / Да не рубиться бы в*

рубль, да от зла не искать бы зла. // Я тобой живу, но прости, мне сны — не житье. // И я не согрешу против истины, согрешив за не е.

Словообразование Башлачева пересекается со сферой фразеологии. Устойчивые выражения теряют устойчивость и получают новое выражение и новое (или обновленное, или дополнительное) содержание. Так, Страшный суд звучит как *Страшный зуд*, а Судный день становится *Скудным днем*. В первом случае изменение звукового состава усилило воздействие фоносемантических средств: *зуд* звучит более неприятно и сниженно, чем возвышенное слово *суд*. И в первом, и во втором примерах возникновение фразеологических неологизмов обусловлено смысловой заданностью строфы. Неологизмы *Страшный зуд* и *Скудный день* призваны сбить трагическую возвышенность понятия Страшный суд (Судный день), введя эти события в обыденность, в повседневную жизнь. Жизнь представлена, таким образом, как ад. Эта мысль является лейтмотивом всего стихотворения, звучит в начале, в середине, в конце стихотворения: *Раз уже в аду, так ты пляши в огне; Чтобы пятки не жгли угли, да не пекла зола; Мечется огонь, и мы там с тобой в огне!*

Фразеологизмы используются поэтом как строительный материал для выражения мыслей. Четвертая строфа практически полностью построена на устойчивых выражениях: *С ниточки по миру отдам, значит, сберегу. // С ниточки по миру — да что я еще могу! // Но сбей озноб да брось меня в пот. // Каков лоб, таков и приход. // Но дай восход, и я его подожду*. Строки Башлачева отсылают к русским пословицам: *С миру по нитке — нищему рубаха* и *Каков поп — таков и приход*. Однако народная мудрость получает иное осмысление в границах авторских преобразований. Первый компонент пословицы о продуктивных, конструктивных силах народа (коллектива) — *С миру по нитке*² — подвергается авторской инверсии и в плане выражения, и в плане содержания. *С ниточки по миру отдам* — в этих строках воплощен индивидуализм автора, а не восхваление соборной народной силы, как в пословице. Но индивидуализм также изображается как созидание — *значит, сберегу*, как требование абсолютного использования человеком всех своих возможностей — *да что я еще могу!* Трансформация пословицы *Каков поп, таков и приход*³ также обусловлена вниманием автора к конкретному человеку (а не к общине — приходу, который, по пословице, зависит от одного человека), критическим отношением автора к личности и прежде всего — к себе, без снятия ответственности за поступки (в отличие от концепции пословицы). Лирический герой, чувствуя ответственность за проживаемую жизнь, принимает любые условия, в том числе и болезненное напряжение (*Но сбей озноб да брось меня в пот*), которое соответствует жизни и работе на пределе сил.

Скрытая цитация библейских слов положена в основу авторского фразеологизма *всяк себе голова*⁴. Строки *Гадами ползут времена, где всяк себе голова. // Нынче — Страшный зуд...* отсылают к заключительному стиху Книги Судей⁵. Аллюзии на библейские строки, которые являются объяснением описываемых ранее беззаконий, помогают создать цельный образ страшных времен (*Гадами ползут времена*), современных поэту. Соответственно, закономерны отсылки к библейским образам Страшного суда и Судного дня.

Аллюзия на христианскую пословицу *Вольному воля, спасенному рай*⁶ обнаруживается в стихах: *Воля уготована всем, кому вольготно. // Мне с моею милою — рай на шабаше*. Христианской пословице вторит «светская»: *С милым рай и в шалаше*. Игра пословицами нужна автору для создания множественности смыслов: в двух стихах прослеживаются мотивы личностного выбора, веры, любви. Подмена ожидаемого *в шалаше* на *на шабаше* есть ответ лирического героя, выбор «вольного». Герой выбирает не рай, а ад (возвращая внимание к лейтмотиву стихотворения «Пляши в огне»): *шабаш ассоциируется с ведьмовским началом (шабаш ведьм)*, с адом.

В стихотворении используется прием паронимической аттракции: *Мне бы сотворить ворота у трех дорог // Да небо своротит охота до судорог*. Стяжение слов *сотворить* — *ворота* — *своротит* мотивировано авторским желанием действовать (*сотворить, своротит*) с целью спастись, с целью как-то, например творчеством, обозначить свою душу (*С ходу пропаду, если нет ни души во мне // Мне бы сотворить ворота у трех дорог*). Слово выступает магическим инструментом воздействия: эвфония, усиление определенных звуковых комплексов манифестируют попытки спасения в деле, в творчестве.

В следующем стихе (*Горе — горном, да смех в меха! // С пеньем на плетень — горлом — красного петуха*) в результате взаимодействия фонетически близких слов (*горе и горн; смех и меха*) возникает дополнительная семантика лейтмотива всего стихотворения «Пляши в огне»: и смех, и горе — все оказывается подчиненным пляскам в аду (*горн и меха* — части печи). Второй стих также обращен к общей смысловой линии: «красный петух» — это распространенная метафора пожара. Связанность (за счет звукового состава) словоформы *горлом* с *горе* и *горн* указывает на включенность лирического героя (автора, поэта, человека) в общее пространство ада, горя, плясок в огне. Слова *с пеньем на плетень* являются буквализацией устойчивого выражения *Наводит тень на плетень*⁷. Буквальное понимание метафор и фразеологизмов переносит абстрактную ситуацию в сферу конкретного. В данном стихе буквальная семантизация метафор и устойчивых выражений представляет события стихотворения как нечто приближенное, конкретное.

Фоносемантическая игра сближает слова *лей* и *елей*, *пью* и *пою* в стихе «Ой, не лей елей, да я не пью, я пою». Семантика утешения слова *елей*⁸ не подходит лирическому герою, для которого важно творчество, не мыслимое в состоянии спокойствия: *не пью, я пою*. Закономерно в ряду отвержения елей приглашение «плясать в огне» в конце этой строфы: *Да почему бы нам с тобой не плясать в огне!*

Семантика зла формируется в результате сближения сходных в звуковом отношении слов: *Чтобы пятки не жгли и угл и, да не пекл а зол а, // Да не рубиться бы в рубл и, да от зл а не искать бы зл а*. Зола и зло кажутся этимологическими «родственниками» за счет их аттракции; в слове *зола* актуализируются семы «темный», «перегоревший».


Мы облучены, и я иду на звон струны из твоей косы. // Мы обручены; да по Руси по руслу речет река. // Как течет река в облака. Различие слов определяется всего лишь одним согласным (облучены и обручены), (речет и течет), что сближает их в ассоциативном плане и позволяет взаимно обогащаться, меняться своими «родными» значениями. «Река» становится сопоставима с речью: *речет река* (течение есть общий признак реки и речи). Этот языковой прием позволяет Башлачеву выразить одну из главных мыслей всего своего творчества: слово приближено к Богу, оно наделено высшей силой, неразгаданной человеком. Анализируемая строфа выражает эту мысль, в том числе и зашифровано, при помощи приемов языковой игры (подмена звуков, стяжение близких по звучанию слов).


Языковые средства, использованные в этой песне, не только создают особую звуковую мелодию, но и — прежде всего — строят смысловую линию произведения.


Итак, план выражения оказывается значимым для рок-поэзии. Рок-поэты, в частности Башлачев, внимательны к форме стиха и видят в ней большие возможности для манифестации содержания. Разнообразие, выразительность, богатство языка произведений рока позволяет считать рок-поэзию лингвистически нетривиальной частью национального литературного наследия.


Статья поступила в редакцию 18.06.07.


Примечания


¹ А также значения: принуждать, притеснять, подавлять, добиваться покорности, полного подчинения [см.: Фразеологический словарь..., 1986, 109]. 


² От всех понемногу — и получается нечто значительное [см.: Жуков, 1991, 283]. 


³ Каков начальник, таковы и подчиненные [см.: Жуков, 1991, 140]. 

⁴ «Сам себе голова»: совершенно независимый, самостоятельный человек, который волен поступать так, как ему захочется [см.: Фразеологический словарь..., 1986, 407]. 

⁵ «В те дни не было царя у Израиля; каждый делал то, что ему казалось справедливым» [Книга Судей, 21:25]. 

⁶ Говорится о том, кто поступает по-своему, не слушая советов [см.: Жуков, 1991, 72]. 

⁷ Намеренно вносить неясность в дело [см.: Фразеологический словарь..., 1986, 260]. 

⁸ Оливковое масло в церковном обиходе || перен.: То, что успокаивает; средство утешения [см.: Словарь русского языка, 1988, т. 2, 465]. 

Литература

Бабенко Л. Г., Васильев И. Е., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста: Учебник для вузов по спец. «Филология». Екатеринбург, 2000.

Башлачев А. Стихи, фонография, библиография / Сост. О. А. Горбачев; науч. ред. Ю. В. Доманский. Тверь, 2001. (Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Прил.).

Жуков В. П. Словарь русских пословиц и поговорок. 4-е изд., испр. и доп. М., 1991.

Журавлев А. П. Звук и смысл: Кн. для внеклассного чтения учащихся старших классов. 2-е изд., испр. и доп. М., 1991.

Мень А. Библиологический словарь: В 3 т. Т. 1. М., 2002.

Сеиридов С. В. Имя имен. Концепция слова в поэзии А. Башлачева // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 2. Тверь, 1999.

Словарь русского языка: В 4 т. 3-е изд. М., 1985—1988.

Фразеологический словарь русского языка / Сост. Л. А. Войнова, В. П. Жуков, А. И. Молотков, А. И. Федоров; под ред. А. И. Молоткова. 4-е изд., стереотип. М., 1986.

© Е. Е. Чебыкина, 2007

Чебыкина Е. Е. Роль вербального начала в художественном облике рок-поэзии А. Башлачева / Е. Е. Чебыкина // Известия Уральского государственного университета. – 2007. – № 53. – С. 129-135.

