

современный сюжет возводится в конечном счете к единственному универсальному сюжету о борьбе хаоса и гармонии, правды и кривды, зла и добра, Ада и Рая, Верха и Низа, Бога и Дьявола. И спасение героя означает, вернее, моделирует в этом грандиозном сюжете спасение Человека и Человечества или их падение в небытие. Вот почему поэзия Высоцкого есть представление «действия» о жизни, смерти, бессмертии человека перед лицом сверхреальных сил.

В целом для поэтического мира Высоцкого характерно то, что он сопрягает три, а не две сферы бытия. Первая сфера — предметный мир, т.е. мир физический, вторая — мир духовный, мир идей, открывающийся человеческому уму и сознанию, и третья — ненаблюдаемая реальность, в которой оба мира — материальный и духовный — каким-то странным путем объединены. Поэтому у Высоцкого устойчив мотив не только связанности двух миров (земного и небесного), их взаимозависимости, взаимопроницаемости, но и способности созерцать внутренним духовным зрением третью, ненаблюдаемую реальность. Отсюда «фантастический реализм», гротеск, сюрреализм, экзистенциально-метафизические трансформации образного мышления поэта. Отсюда же и притчевая многозначность образного сознания В. Высоцкого.

Вообще существующие сегодня точки зрения о принципиальной нерелигиозности В. Высоцкого (М. Влади), о непреодоленном будто бы поэтом язычестве (М. Кудимова), о неосознанной вере (А. Шнитке) не могут считаться окончательными. Думается, мы имеем здесь дело с типичной для ментальности отечественной культуры ситуацией. Во всяком случае подобно тому, как это делают Пушкин, Гоголь, Достоевский, Булгаков, Гумилев, Цветаева, Высоцкий предпочитает воплощать в своем творчестве вечную дилемму веры и безверия. Этот диалог между религиозной верой и безверием и есть то трагическое экзистенциальное состояние, которое стремится преодолеть личность в поэтическом мире В. Высоцкого. С одной стороны, живые и мертвые, святые и грешные, смертные и бессмертные — все действуют в присутствии и Бога и Дьявола в разных его воплощениях (сравните: «Купола в России кроют чистым золотом./ Чтобы чаще Господь замечал...»; «Но я попрошу Бога, Духа и Сына,/ Чтоб выполнил волю мою...»; «Спасите наши души!..»; Мы Бога попросим:/ «Впиши нас с другом/ В какой-нибудь ангельский полк...»; «Справа — бесы, слева — бесы...»; «Французские Бесы,/ такие балбесы,/ Но тоже умеют кружить...» и т.д.)². Это то «ощущение и слышание Бога»³, о котором писал еще поэт В. Жуковский в письме Н. Гоголю. Вот почему для В. Высоцкого характерно представление о том, что человеческая (и его личная, прежде всего творческая) судьба, деятельность соединяется с конечными целями мироздания, и поэтому осмысливалась им самим как отчет перед Богом и перед Вечностью. Конечное обоснование своего труда осуществляется, таким образом, только перед лицом Высшего Творца (сравните: «Я спокоен: Он все мне поведал...» или «Мне есть, что спеть, представ перед Всевышним,/ Мне есть, чем оправдаться перед Ним...»⁴).

И в этом смысловом контексте творчество Высоц-

кого — процесс напряженного самопознания, в котором он стремится к выявлению сущностного плана собственной личности. На этом пути он обращается к христианской символике, обнаруживая в ней отражение собственного «я». Таков смысл многих его текстов (например, «Кто кончил жизнь трагически», «Мне судьба до последней черты, до креста...», «Я из дела ушел»), где история, современность, культура, библейский миф становятся личным опытом поэта на его пути к самоидентификации.

Другая сторона этой экзистенциальной ситуации в осмыслении идеи Бога связана у Высоцкого с его критической оценкой истории и современности, известных идеологических утопий. В известной мере его необходимо поставить в один ряд с русскими писателями, тяготевшими к жанру антиутопии (Достоевский, Салтыков-Щедрин, Булгаков, Хармс и т.д.). Апокалипсическое видение предполагает иронию, скепсис по отношению к оптимистическим прогнозам исторических и эсхатологических судеб человечества. Особенно интересен в этом смысле жанр сновидения в русской литературе. У Высоцкого сам жанр антиутопии, сновидения своей фантастической стилистикой обеспечивает ощущение неземной райской благодати, блаженства, либо катастрофы, вселенского безобразия. Интересно с этой точки зрения обратиться к его текстам «Был побег — на рывок», Банька побелому», «Сон мне: желтые огни», «Что за дом притих...», «Райские яблоки», где высокое и низкое, верх и низ, Рай и Ад связаны подвижно и диалектично благодаря амбивалентному смеху, вообще амбивалентному отношению автора к миру, сознанию трагической относительности всего сущего.

Сформулированные нами подходы позволяют увидеть взаимосвязь творчества В. Высоцкого с мировой и отечественной культурой.

¹ Топоров В. К происхождению некоторых поэтических символов (Палеолитическая эпоха) // «Ранние формы искусства». М., 1972. С. 96.

² Высоцкий В. Сочинения: В 2 т. М., 2003. Т. 2. Стихотворения. С. 128, 50, 70, 51, 200, 205.

³ В.А. Жуковский — критик. М., 1984. С. 180.

⁴ Высоцкий В. Указ. соч. С. 207, 209.

Г.Ш. Нугманова (Казань)

ОБРАЗ СЛОВА В ПЕСНЕ

А. БАШЛАЧЕВА «ТЕСТО»

Заявленная в названии нашей статьи тема — лишь небольшой аспект проблемы восприятия христианства А. Башлачевым. О противоречивости и неоднозначности этой проблемы уже было сказано в статьях С. Свиридова¹. Однако нам кажется, что их автор воспринимает христианство несколько извне, не исторически, не учитывая тот факт, что русская литература своим возникновением и развитием обязана христианству, и те «вечные» проблемы и «проклятые» вопросы, позволяющие возводить русскую литературу в разряд великой, которые связаны с христианским мировоззрением. Подобный подход, на наш взгляд, не дает возможности раскрыть сущность трагедии чело-

века и поэта в творчестве А. Башлачева, отразившего в своих песнях кризис постсоветского антропоцентрического мировоззрения.

Образ Слова — центральный образ в поэзии А. Башлачева, с которым связаны все основные темы, мотивы, образы, основной «концепт» его творчества. Безусловно, основной источник данного образа, во многом по своему содержанию сходного с первоисточником, — Библия, христианское представление о Боге-Слове, отразившееся в православных молитвах и песнопениях. Постараемся на примере анализа нескольких символических образов наметить основные черты взаимоотношения образа Слова в поэзии А. Башлачева и Евангелия.

Основополагающие мировоззренческие концепты — представления А. Башлачева о творчестве, жизни, любви, смерти — ярче всего выражены в парадигме образов «колос — зерно — семя — тесто» и др. В нашей статье «Фольклорные образы-символы в творчестве А. Башлачева»² мы уже писали о типологической близости этих образов к фольклору и отмечали, что «колос»-поэт соотносится с Богом, зерна — с творением и т.д. Однако подобный подход позволил выявить лишь архетипическое значение, что, на наш сегодняшний взгляд, является недостаточным для понимания смысла данных образов. Тем более что данная символика широко представлена и в Библии.

В данной статье мы обратимся к песне «Тесто», поскольку здесь ярче всего выражено значение образа Слова, связанное именно с христианским пониманием жизни, любви и творчества. Прежде всего стоит отметить, что сам символ теста у А. Башлачева имеет, по меньшей мере, два источника. Во-первых, фразеологическое значение в словосочетаниях «из какого теста», «из другого теста», «из одного теста».

Во-вторых, заставляет вспомнить Евангелие, слова Иисуса Христа о закваске фарисейской, причем именно из этого отрывка видно, что это новообразованная поэтическая метафора (если только таким языком можно говорить о словах Христа), а не заимствование из фольклора: «Переправившись на другую сторону, ученики Его забыли взять хлеб. Иисус сказал им: смотрите, берегитесь закваски фарисейской и саддукейской. Они же помышляли в себе и говорили: это значит, что хлеб мы не взяли... Как не разумеете, что не о хлебе сказал Я вам: берегитесь закваски фарисейской и саддукейской? Тогда они поняли, что Он говорил им беречься не закваски хлебной, а учения фарисейского и саддукейского» (Мф. 16:5-12).

Итак, здесь представлена метафора «закваска (тесто) — учение (смысл, сущность)». А. Башлачев использует образ теста именно в этом значении, используя его, например, в своем интервью: «...Долго можно рассуждать, глум — любовь или не любовь. Это уж какой замес, какое в тебе тесто! Тесто же бывает совершенно разное, смотря для чего — пирожок испечь, или блины, или белый хлеб, или черный»³ и в песне «Тесто».

Начинается песня с картины внешнего и внутреннего кризиса человеческого бытия, выраженного с помощью фольклорных образов метели и стужи:

Когда злая стужа снедушила душу
И люта метель отметелила тело,

Когда опустела казна,

И сны наизнанку, и пах нараспашку...

Однако кризис этот, по мнению поэта, преодолит: далее поэт рисует единственно возможный, на его взгляд, выход:

Да дыши во весь дух и тяни там, где тяжело —
Ворвется в затяжку весна.

Зима жмет земное. Все вести — весною.

Секундой — по векам, по пыльным сусекам —
Хмельной ветер верной любви.

Тут дело не ново — словить это Слово,

Ты снова, и снова, и снова — лови.

Тут дело простое — нет тех, кто не стоит,

Нет тех, кто не стоит любви.

Паронимическая аттракция — один из излюбленных поэтических приемов А. Башлачева. Слова «дыши», «дух», «душа», «душит» не раз соседствуют друг с другом (например, в песне «Случай в Сибири»: «Пока пою, пока дышу, дышу, и дышу не дышу»), напоминая цветаевское: «и дышит: душу не губи». В обоих случаях уместно вспомнить слова из Евангелия от Иоанна: «Дух дышит, где хочет» (Ин. 3:8).

Тем более что в следующей строке возникает образ весны. Весна — время воскресения. В фольклоре весна также воспринимается как время обновления, возрождения природы и жизни. Весна противопоставляется зиме как времени кризиса, небытия. Но здесь актуализируется не только это значение: «все вести — весною» — опять отсылка к Евангелию — Благой вести, теперь уже прямая, заставляющая вспомнить о Воскресении Христа. И самые главные для нашей работы слова — «словить это Слово». Подобная близость ризнокорневых морфем, похожих по звучанию позволяет рассматривать данный отрывок в контексте многочисленных библейских изречений о «ловцах человеков».

Слово — признанное христианством имя Бога. Здесь можно вспомнить и Евангелие от Иоанна, и многочисленные обращения к Богу-Слову в молитвах («без теления Бога Слова рождшую», «Вседержителю, Слово Отчее», «О, Мати Слова и Дево», «Тобою же, Всечистая, явился человеком Слово воплощено» и др.), и христианскую теорию творчества, разработанную в трудах Иоанна Дамаскина, Григория Паламы и др. А. Башлачев, используя это имя Бога, подчеркивает, что «рецепт» известен: «тут дело не ново». Одно временно с этим значением остается и значение Слова — Вести, поэзии, также характерное для христианской традиции.

И, наконец, пожалуй, самое главное для Башлачева — «Тут дело простое — нет тех, кто не стоит, Нет тех, кто не стоит любви». Любовь как высшая ценность и Слово для Башлачева едины, тождественны. Об этом поэт говорит в своем интервью: «...Мне не нужны песни, в которых я не слышу любви. Это пустые песни, даром убитое время, даром прожженная жизнь»⁴.

Любовь и есть Слово. Только в христианской традиции Слово-Бог есть любовь: «Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем» (1 Ин. 4:16). Христианское отношение к любви (любовь к ближнему, ко всем людям) не может вызывать никаких сомнений. Такая любовь, по мнению поэта,

привна спасти мир, преобразить его.

Однако одна из главных христианских заповедей — любви ближнего своего — кажется невыполнимой:

Да как же любить их, таких неумытых,
Да бытом пробитых, да потом пропитых?
Да ладно там — друга, начальство, коллегу,
Ну ладно, случайно утешить калеку,
Дать всем, кто рискнул попросить.
А как всю округу — чужих, неизвестных,
Да так — как подругу, как дочь, как невесту,
Да как же, позвольте спросить?

Здесь перед нами предстают все те сомнения и проблемы, с которыми неизбежно сталкивается человек, стремящийся исполнить эту заповедь, от внешних и социальных («неумытых», «потом пропитых», «бытом пробитых») до невозможности озычным человеческим разумом представить сам процесс любви ко всем: «А как всю округу — чужих, неизвестных./ Да так — как подругу, как дочь, как невесту./ Да как же, позвольте спросить?».

Единственный возможный путь, по которому человек и поэт может пойти:

Тут дело простое — найти себе место
Повыше, покруче. Пролить темну тучу
До капли грозою — горячей слезою —
Глянь, небо какое!
Собрать с неба звезды пречистой рукою,
Смолоть их мукóю
И тесто для всех замесить.

Интересно, что в этом отрывке объединяются фольклорно-языческие и христианские мотивы. Возникает сопоставление с актом божественного творения, переданным с помощью фольклорных образов тучи и звезд (ср. русские пословицы и загадки про небо и звезды). Однако и здесь явный христианский мотив: помимо прямого указания, что тесто — «для всех», Башлачев употребил слово «пречистой» — эпитет, в христианской традиции применимый только к Богу, Богородице. Но это не метафора божественного творения бытия из небытия, а, скорее, возведение человеческого творчества, поэзии до уровня творения Божьего.

Но и фраза «замесить тесто» представляется недостаточной: необходимо его «испечь» «своими словами», «держа в печке пламя» (Слово становится в один ряд со «словами») — для поэта недостаточно петь о любви, нужно реально любить самому. Та же мысль — в интервью: «Каждую песню надо оправдать жизнью. Каждую песню надо обязательно прожить. Если ты поешь о своем отношении к любви, так ты люби, ты не ври»⁵. То есть Слово и Жизнь отождествляются.

Однако поэт/человек лишь тогда сможет сказать Слово, равное любви, и по-настоящему полюбить всех, когда пройдет через страдания:

Но все впереди, а пока еще рано,
И сердце в груди не нашло свою рану,
Чтоб в исповеди быть с любовью на равных
И дар русской речи беречь.
Так значит жить и ловить это Слово упрямо,
Душой не кривить перед каждою ямой,
И гнать себя дальше — все прямо да прямо,
Да прямо — в великую печь!

Необходимость страдания как очищения, любовь

как жертва — смысловая основа христианского подвижничества («Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин. 15:13), онтологически восходящая к жертве Христа, глубоко воспринятая русской культурой (Пушкин, Достоевский, Маяковский, Цветаева и др.) и характерная для русской ментальности. Только выстраданное может быть настоящим.

То, что это принципиальная, осознанная и, несомненно, «выстраданная» позиция поэта, видно и из его интервью: «Я не верю тем людям, кто не страдал... Всё через страдание — когда душа болит, значит, она работает. «Объясни, я люблю, оттого, что болит, или это болит, оттого, что люблю». Невозможно объяснить — потому что это одно и то же»⁶. Достигшее этого уровня творчество поэта мыслится равным любви, равным исповеди.

Вся песня построена как проповедь — проповедь Любви-Слова. Проповедь, по мнению Башлачева, является основным призванием поэта. Очевидны традиции не только русской литературы, но и христианские (хотя и в русской литературе представление о поэте-пророке и проповеднике, безусловно, имеет христианские корни). Ведь «вся христианская культура по сути и по призванию есть проповедь. И даже более — благовестив миру»⁷.

Однако, несмотря на все вышесказанное, мироощущение Башлачева остается трагичным. На наш взгляд, это связано с глубоким осознанием противоречия между утопическим стремлением поэта преобразить мир в Царство Божие на земле, что отчетливо видим в последних строках песни:

Так живи не тужи, да тяни свою жилу,
Туда, где пирог только с жару и с пылу,
Где каждому, каждому станет светло...,

— и реальной действительностью. «Светлым» по-прежнему остается лишь будущее, в настоящем приходится «тянуть свою жилу». Грядущее преображение мира у Башлачева далеко от христианского представления о Царствии Небесном, оно мыслится как некое пространство, в котором «всем будет хорошо» (этот мотив характерен для советской ментальности, хотя во второй половине XX в. и не связывается со строительством коммунизма (см., например, финал «Пикника на обочине» А.и Б. Стругацких), причем источник этого благоденствия — во всеобщей любви. Однако остается неясным, что именно в человеке должно послужить этой всеобщей любви, в чем заключается сущность страданий.

Несмотря на все аллюзии с Библией, в этой песне Башлачева (и в творчестве поэта в целом) нет главного необходимого условия для преображения человека в христианстве, без которого все страдания и испытания не могут привести к истинной любви к ближнему, без которого эта добродетель теряет свою онтологическую обоснованность, — нет Христа. Взамен Него поставлен поэт - творец Слова, поэт-мученик, страдалец, возведенный до уровня Бога, стремящийся сам стать Иисусом (ср. у Пушкина поэт — пророк Слова Божия: «вельню Божьему, о Муза, будь послушна»).

В этом плане творчество Башлачева отражает главное противоречие советского и шире — утопического — сознания. Стремясь преобразить мир по зако-

нам Божиим без участия Бога, своими силами, пусть даже силами прошедшего через печь Колобка, человек забывает, что Царство Божие не от мира сего.

¹ Свиридов С.В. Мистическая песнь человека: Эсхатология Александра Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1998. С. 94-106; Он же. Имя Имен. Концепция слова в поэзии А. Башлачева // Там же. 1999. Вып. 2. С. 77-81.

² Нугманова Г.Ш. Фольклорные образы-символы в творчестве А. Башлачева // Там же.

³ Юхананов Б. Интервью с Александром Башлачевым // КонтрКультУра. 1991, № 3. С. 41.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 39.

⁶ Там же. С. 43.

⁷ Левшун Л.В. История восточнославянского книжно-го слова XI — XVII вв. Минск, 2001. С. 107.

Н.В. Гашева, Е.А. Худеньких (Пермь)
МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЛИФОНΙΑ РОК-ОПЕРЫ
Т. РАЙСА и Э. Л. УЭББЕРА
«ИИСУС ХРИСТОС — СУПЕРЗВЕЗДА»

Процесс перехода от строго регламентированного отражения Священного Писания к его субъективному восприятию четко прослеживается в истории мирового искусства. Наш выбор определили неординарность произведения, вызывающего и спустя 30 лет ожесточенные споры, и блестящее воплощение идеи синтеза, в котором музыка, слово и сценическое действие не подавляют друг друга, а взаимодействуют и взаимобогащаются, помогая нам приблизиться к смыслу художественного высказывания.

Т. Райс преподносит нам свою, самостоятельную версию новозаветных событий, в которой внимательный читатель, слушатель, зритель увидит и растрескавшиеся камни фанатичного Иерусалима, распинающего своего Мессию, и драматический эпизод из эпохи молодежной «революции» конца 60-х гг., времени, которое завершает распад «Битлз» и появление самой рок-оперы. Образ Христа был выдвинут молодыми бунтарями в качестве жизненного идеала. И действительно, идеология «хиппи» с их пацифизмом, призывами к «естественной» жизни и всеобщей любви, глубоко созвучна учению Иисуса, которое Э. Ренан охарактеризовал в одной емкой фразе: «Заставить полюбить себя до такой степени, что и после его смерти не переставали любить его»¹.

Т. Райс лишает своего главного героя каких бы то ни было божественных, сверхъестественных черт, он акцентирует внимание на проявлениях его человеческой сущности. Так, автор не боится показать мучительные сомнения «Суперзвезды», неверие в собственные силы (сцена в Гефсиманском саду), возбужденное, слишком похожее на истерику, состояние, когда он выгоняет торгующих из храма. Иисус Райса, как обычный человек, нуждается в отдыхе и ищет в окружающих понимания и сочувствия. Но при этом поэт восхищается своим героем — его жадной познания истины, его последовательным восхождением к нравственному идеалу. Трагедия Христа — крестный

путь правдоискателя, превознесенного, а затем оставленного недалекими эпигонами и растерзанного жующей толпой.

Автор проводит параллели с по-детски беспомощным бунтом «хиппи», стремившихся к прекрасным утопическим целям, но не имевших будущего. «Дети-цветы» в поношенных кледах и с любовью в сердце рано ИЛИ поздно были вынуждены вернуться в лоно столь ненавистного им истеблишмента. Райсовское «Евангелие от хиппи» проникнуто острым ощущением, что ничего в этом мире изменить нельзя. Отсюда — трагизм произведения, сопоставимый с баховским апофеозом страдания в «Страстях по Иоанну».

Поразительно, но Иуда в рок-опере оказывается самым понимающим среди восторженных, но недалеких, самодовольных учеников, мечтающих «по отставке сесть за писанье, чтоб о них вечно помнили потом» (перевод В. Птицына). Иуда восхищается личностью Иисуса, но в то же время усматривает несостоятельность его способа деятельности. В монологе, открывающем оперу, он негодует по поводу того, что «план величественный терпит крах» — а все из-за того, что Иисус не соответствует представлению Иуды о мудрости и святости. Иуда олицетворяет вечное сомнение, он не может, как другие апостолы, верить фанатично и безоговорочно, ему нужны доказательства.

Мы сталкиваемся с резкой полярностью образующих либретто образно-смысловых пластов. «В одном из них наблюдается устремленность ввысь, к вершинам человеческой духовности, к философской и религиозной символике... в другом — погруженность в самые низовые пласты обиходной культуры. Эти два начала произвольно и неожиданно смешиваются друг с другом, что сказывается даже в стилистике поэтического текста, сочетающего в непосредственной близости самые разные диалекты, различные по своему происхождению речевые модели: высокий слог романтических любовных признаний, лирических монологов и прозаизированную, огрубленную речь улиц и поворотен, молодежный жаргон, "непереводимые" выражения»². Другими словами, литературный язык рок-оперы характеризуется полистилистической множественностью.

Либретто — особый вид поэтического творчества, помимо драматургичности он должен выражать многое в нескольких словах. Текст подвергается трансформации, в первую очередь — сокращению. И Т. Райс прекрасно справляется с этой задачей, понимая, что «музыка всегда "переигрывает" текст, и не стараясь навязывать ей глубокомысленность»³. Либретто рок-оперы «стремительно и лаконично. Райс говорит живым уличным языком, намечает расстановку сил и внутренние повороты, дает две-три разработанные поэтические темы, остальное — дело музыки. Никаких подробных мотивировок, причинно-следственных связей, пространственных рассуждений — музыка дает всему объяснение и оправдание, мощь и глубину, игривость и ласку»⁴.

Как же происходит это «объяснение», с помощью каких средств музыка выявляет, высвечивает скрытый подтекст слов?

Взаимное притягивание рок-музыки и оперы не