

cii kalmykov i ojrator Sin'czjanja // Mongolica. 2017. С. 37–42.

5. Basangova T.G. Pauk v fol'klornoj tradicii kalmykov // Vestn. Kalm. in-ta gumanitarnyh issledovanij Ros. akademii nauk. 2016. № 2. S. 154–159.

6. Bordzhanova T.G. Obryadovaya poehziya kalmykov (sistema zhanrov, poehtika). EHLista: Kalm. kn. izd-vo, 2007.

7. Butanaev V.YA. Tradicionnaya kul'tura i byt hakasov: posobie dlya uchitelej. Abakan: Hakas. kn. izd-vo, 1996.

8. Ganhujag D. Ura ili uuhaj, hurag [Elektronnyj resurs] // ARD. URL: <http://asiarussia.ru/articles/15568/> (data obrashhenija: 20.02.2018).

9. Gorjaeva B.B. Ornitomorfnye pomoshniki geroja v kalmyckoj volshebnoj skazke // Izv. Volgogr. ped. un-ta. 2017. № 9. S. 134–141.

10. Dzhingirov M.Je. O kalmyckih narodnyh skazkah. Jelista, 1970. S. 75–81.

11. Zhizn' v tance // Tjul'pan: gos. kalm. ansambl' pesni i tanca: [sajt]. URL: <http://www.tulpan-elista.ru/component/content/article/15> (data obrashhenija: 15.02.2018).

12. Kalmycko-russkij slovar' / pod red. B.D. Muni-eva. M.: Rus. yaz., 1977.

13. Mify narodov mira. Jenciklopedija: v 2 t. / gl. red. S.A. Tokarev. M.: Sov. jencikl., 1987–1988.

14. Monraev M.U. O krikah i zvukah, izdavayemyh zhivotnymi i pticami v kalmyckom jazyke // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. 2014. № 10. Ch. 2. S. 112–115.

15. Mudrec i geljung // Larec skazok: [sajt]. URL: <https://kalmyckie-skazki.larec-skazok.ru/mudrec-i-gelyung> (data obrashhenija: 16.02.2018).

16. Nadrshina F.A. Pamjat' narodnaja. Ufa, 1986 (na bashk. jaz.).

17. Propp V.Ja. Russkaja skazka. M.: Labirint, 2001.

18. Sagitov M.M. Drevnie bashkirskie kubairy. Ufa, 1987 (na bashk. yaz.).

19. Sultangareeva R.A. Tanceval'nyj fol'klor bashkir. Ufa, 2013.

20. T.S. Tjaginovan amn urn ygin kɵnɵgɵs. Fol'klornye materialy iz repertuara T.S. Tjaginovoj. Samozapis' 2004–2010 gg. / predisl. N.G. Ochirovoj, sost., komment. B.B. Gorjaevoj. Jelista: KIGI RAN, 2011 (na kalm. i rus. jaz.).

21. Favoriskij V. I. Kak ja rabotal nad «Dzhangarom» [Elektronnyj resurs] // Buddizm v Kalmykii: [sajt]. URL: <http://khurul.ru/?p=395> (data obrashhenija 20.02.2018).

22. Hal'mg tuul's. 1 bot' Jelst, 1960.

23. Hal'mg tuul's. Jelst, 2009.

24. Corgaev L.-G., Badmaeva E. Podari krasotu. Jelista, 2013.

The crane in the folk tradition of the Kalmyks

The article explores the image of a crane, a sacred bird enjoying special reverence among the Kalmyks. In the Kalmyk folk tradition there are prohibitions, incantations, fairy tales, songs, dances associated with this migratory bird.

Key words: *fairy tales about animals and birds, crane, incantation, prohibition, wedding song, pantomime dance.*

(Статья поступила в редакцию 27.02.2018)

А.С. БОКАРЕВ
(Ярославль)

СУБЪЕКТНЫЙ СИНКРЕТИЗМ В ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

Рассматривается специфический для песенной поэзии тип субъектного синкретизма, возникающий в ходе создания кавер-версий и трибьютов, т. е. при переходе произведения от одного исполнителя к другому. Демонстрируются конкретные «механизмы» субъектных преобразований песни, делается вывод о близости современного исполнительского искусства архаическим формам сознания и мышления.

Ключевые слова: *песня, песенная поэзия, субъектная структура, субъектный синкретизм, субтекстуальность, вариативность.*

Широко известно, что пение – одна из самых древних форм речевого действия, порожденная «специфической нерасчлененностью “я” и “другого” в архаическом сознании и искусстве» [4, с. 28–29]. Именно в пении субъектный синкретизм наиболее очевиден и не изжит до сих пор – протагонист не только поет голосом автора, но и «присваивает» его внешний облик [10, с. 84], особенности жестикуляции, пантомимику. Отсюда принципиальная для песенной поэзии субъектная неопределенность: с учетом «звучащей» природы высказывания лирический герой легко отождествляется с автором, а граница между «своим»

и «чужим» в ролевой лирике становится крайне зыбкой. Ситуация осложняется еще и тем, что песня зачастую не знает (или «не хочет знать») «сингулярного авторства»: сочинение и исполнение представляют собой два равноправных способа текстопорождения [7, с. 289], а участники творческого акта мыслятся как единая субъектная целостность. Особый интерес в этой связи представляют случаи, когда уже готовое произведение (например, зафиксированное на аудионосителе) обретает нового исполнителя: кавер-версии и трибьюты – явление в современной культуре нередкое. Закономерно, что «исходный» текст при этом «переживает перекодировку в соответствии с законами эстетической системы» реципиента [11, с. 187] – и контуры лирического «я» (синкретического по своей сути) размываются еще больше. Семантические «механизмы» субъектных преобразований песни в ходе ее интерпретации новым автором-исполнителем далее и будут предметом нашего анализа.

По мнению Ю.В. Доманского, любая «звучащая» поэзия представляет собой единство вербального и музыкального компонентов в рамках исполнительского сверхтекста синтетической природы – песенной композиции [10, с. 8]. Естественным и хронологически первичным способом ее бытования является исполнение [11, с. 137], отличающееся от предыдущих и последующих и входящее на правах элемента в особый рода систему – произведение, складывающееся «из ряда материальных манифестаций» [7, с. 207]. Субтекстуальностью и вариативностью песни как раз и определяется ее субъектная структура – явление многослойное и принципиально нестабильное. Трансформации, которым подвергается синтетическое высказывание, переходя из одного художественного мира в другой, могут быть обусловлены целым рядом причин: вторичной контекстуализацией, видоизменением субтекстов, разнообразными исполнительскими «модификациями» (гендерной инверсией, введением или редукцией многоголосия, «искривлением» артикуляции). На каждой из этих причин и остановимся подробно.

Циклизация и контекстность песни (в особенности рок-поэзии) неоднократно становились темой специальных исследований. Считается, что альбом и концерт – жанровые образования, близкие циклу [7, с. 169–190; 11, с. 77–136], но и все творчество автора, как это часто бывает в лирике, может рассматриваться как единое целое. Очевидно, что переход

произведения к «новому» исполнителю есть не что иное, как смена контекста, чреватая серьезными смысловыми сдвигами. Например, песня «Темная ночь» (Н. Богословский – В. Агатова), исполненная в фильме «Два бойца» М. Бернесом [9], должна интерпретироваться как прямое высказывание солдата, для которого и мерцание звезд в степи, и гул ветра в проводах, и свист пуль – реалии, соотносимые с конкретным историческим моментом (картина Л. Лукова повествует о Великой Отечественной войне). Однако на альбоме «Царица Небесная» группы «Теплая Трасса» [21] она воспринимается совершенно иначе: протагонист здесь не просто солдат, а воин, принявший сторону Неба в вечном противостоянии Добра и Зла («а я навсегда изготовился к бою / в грядущем с востока раю / убитый в смертельном бою» («Убитый в бою») [Там же]*). Получается, что лирическое событие, ставшее центром рефлексии в песне Богословского – Агатова, утрачивает характерные для него координаты места и времени, а мироотношение героя приобретает иные, по сравнению с «первоначальными», мотивировки. Так, в варианте, исполненном Бернесом, «смерть не страшна» в силу того, что герой уверен: с ним «ничего не случится», ведь его ждет любимая. В контексте же «Царицы Небесной» прекращение земного существования не пугает потому, что осмысливается как желанное воссоединение с Отцом после пребывания в «безумном мире» («Безумный мир») [Там же] (отсюда и алогичная, на первый взгляд, формула – «и поэтом я не умру, / и поэтому я умираю» («Рождество») [Там же]). Разумеется, прагматика «оригинала» сказанным не отменена – но и лирический субъект «Теплой Трассы» явно не равен герою фильма.

Еще один тип контекста актуализирован исполнением композиции «Измена» группой «Агатой Кристи» (трибют-альбом «Наивные песни» [15]): сюжет и тематика произведения «НАИВа» позволяют соотнести его с творчеством братьев Самойловых времен «Позорной звезды» [1]. Особенно значимыми представляются параллели с «Как на войне»: здесь и общность лирической ситуации (герои находятся на грани разрыва), и доминирующий мотив усталости (ср.: «не надо скандалов, ты просто устала» [15] – «но я устал, окончен бой» [1]), и неясные образные переключки («холодное

* Тексты песен здесь и далее цитируются по фонограммам. При необходимости ссылка на альбом дополняется названием песни, которое указывается перед номером источника.

утро» [15] и «зачахший огонь» [1] как метафоры иссякающего чувства). Не противоречит песне «НАИВа» и представление о любви как о вражде или мазохизме, декларируемое во многих текстах «Агаты» («Айлавью», «Истерике», «Вольно!» [Там же] и др.) – им легко объяснимо желание героя «терпеть», продолжая уже надоевшую «игру» [15]. Таким образом, «Измена» органично встраивается в художественный мир братьев Самойловых, а ее субъект наделяется чертами, присущими их мироощущению. Экстремизм в любви и тяготение к «девиантным» ее формам – основные качества героя, «подсказанные» новым контекстом.

Перестройка субъектной сферы песни неизбежна и при субтекстуальных трансформациях: тезис о том, что двух полностью идентичных исполнений не бывает [11, с. 140], обусловлен самой природой материала и принимается за аксиому. Доказано, что в рок-культуре вербальный компонент «является одним из самых подвижных», а его изменения могут касаться как отдельного слова, так и целых строф-куплетов [Там же]. Характерный пример – песня В. Высоцкого «Большой Каретный», исполненная группой Tequilajazzz на трибьют-альбоме «Странные скачки» [20]. Хорошо известны обстоятельства, ставшие ее биографической основой. В одном из концертных паратекстов автор дает им следующий комментарий: «Мы жили в Москве много лет тому назад... в квартире в Большом Каретном у моего друга... Левы Кочаряна <...>. Там хорошая компания собиралась <...>. Тогда выработалась такая манера... раскованная <...> я... себя чувствовал свободно, потому что это были мои... друзья, я знал, что все, что я им буду петь и рассказывать, – им интересно...» [6]. Иными словами, ностальгия по прошлому с его немногочисленными, но вполне конкретными приметами («этот дом», «черный пистолет» [Там же], свет, не гаснущий ночами [5]) – абсолютная эмоциональная доминанта песни.

В варианте, исполненном Tequilajazzz, вербальный субтекст не просто редуцируется (от тридцати четырех стихов Высоцкого остается восемь), но и существенно теряет в конкретике (как с точки зрения подробностей, так и в плане оценки). В результате песня принимает вид перечня, состоящего из трех вопросов и одного лаконичного на них ответа: «где твои семнадцать лет / где твои семнадцать бед / где твой черный пистолет / а где тебя сегодня нет / на большом / на большом / на большом / каретном» [20]. Можно предположить, что из-

менения, внесенные Tequilajazzz, направлены на универсализацию репрезентированного Высоцким опыта. Очищенное от личностно маркированных коннотаций, заглавное понятие превращается в символ всего самого светлого, что может случиться с человеком. Единственная же «уцелевшая» деталь – «черный пистолет» – не лишена романтического флера и ассоциируется с представлениями о свободе, впрочем, как следует из третьего стиха, безнадежно потерянной. Если песня Высоцкого рассматривается как высказывание близкого первичному автору субъекта, то в интерпретации Tequilajazzz лирическое «я» становится едва ли не безличной, утратившей черты персональности, инстанцией.

Другой специфический для песенной поэзии способ «присвоения» «чужого» – создание субтекстуального гротеска, т. е. смысловой конфронтации вербального, музыкального, артикуляционного и др. рядов [7, с. 95]. «Несочетаемость» этих компонентов неизбежно приводит к столкновению серьезного и смешного [Там же], а предмет речи подвергается ироническому травестированию. Названным приемом во многом определяется своеобразие альбома группы «Центр», целиком состоящего из советских шлягеров, – «Любимые песни» [23]. Так, композиция «Как прекрасен этот мир» (Д. Тухманов – В. Харитонов), утверждающая идеи красоты и гармонии, запросто превращается в свою противоположность – идиллической атмосфере «оригинала», записанного Ю. Антоновым [22], противопоставляется нарочито «грязная» исполнительская эстетика В. Шумова. Авторская интенция, выраженная вербальным субтекстом, – «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» – вступает в противоречие с блюзовыми ритмами, организующими музыкальный материал, а «агрессивные» гитарные риффы (в совокупности с интонационно нейтральной артикуляцией) едва ли могут ассоциироваться с чем-то положительным. Следовательно, и вся система представлений героя, определяющая его внутренний облик и жизненную позицию, оказывается вывернутой наизнанку: красота мира вовсе не абсолютна, а гармония между человеком и природой недостижима.

Не менее радикальные преобразования песни осуществляются и благодаря гендерной инверсии, под которой понимается «смена мужского исполнения женским, а женского – мужским» [3, с. 45]. Показательна в этом плане композиция «Чайфа» «Что такое зима» [24], появившаяся на альбоме «Четвертый стул» и

«перелетая» группой «Настя» [16]. В варианте, исполненном В. Шахриным, точка зрения текста ориентирована преимущественно на видение героини, однако субъектом речи выступает повествователь, фиксирующий ее переживания и не скрывающий своей симпатии к ней: «яркое солнце за зимним окном / лживые речи шепчет так часто / там за окном минус тридцать два / он не пришел, и ты так несчастна» [24].

Вместе с тем женский вокал в варианте Н. Полевой позволяет интерпретировать текст совсем иначе: субъектом речи может оказаться сама героиня, видящая себя со стороны и пытающаяся осмыслить свое положение. Легкость, с которой шахринский повествователь погружается в ее сознание, мотивирована уже его статусом, а сделанные им наблюдения должны восприниматься как объективные; в исполнении же Полевой ключевым приемом становится интроспекция протагонистки, по самой своей природе небеспристрастная. Отсюда и наиболее существенное различие двух вариантов: если у Шахрина одиночество героини вызывает сочувствие (как лирического повествователя, так и потенциального слушателя), то у Полевой оно становится объектом иронии, подчеркнутой интонационно и дезавуированной в финале: «а ты скажи ему нет в своем лучшем платье <...> а ты скажи ему нет с бокалом вина <...> а ты скажи ему нет и тихонько погладь / и тогда он узнает, что такое зима» [16]. Показательно, что двойная смысловая перспектива текста – «серьезная» и «ироническая» – в варианте «Чайфа» неочевидна и проявляется лишь при смене гендерной принадлежности вокалиста.

Сходный пример – песня «АукцЫона» «Орландина», исполненная О. Арефьевой на студийном альбоме «А и Б» [18]. В жанровом отношении текст представляет собой балладу, сюжет которой обычно разворачивается в диалоге: неслучайно «аукцЫоновский» «оригинал» распадается на две самостоятельные вокальные партии [2]. При этом герой Л. Федорова выступает еще и как рассказчик, повествующий о свидании с возлюбленной, обернувшейся Люцифером и лишившей его жизни (эта роль отводится А. Хвостенко). В исполнении Арефьевой исходное двуголосие редуцировано, а «дружность» Орландины по отношению к протагонисту достигается за счет «искривления» артикуляции. Следствием такого решения оказывается тотальная перестройка субъектной сферы песни: в варианте «АукцЫона» герой полностью вовлечен в ситуацию –

он непосредственный участник событий, завершившихся катастрофической развязкой; в варианте Арефьевой перед нами театр одного актера, который в равной мере и погружен в происходящее, и дистанцирован от него (в силу физиологического «несовпадения» с персонажами). В то же время исполнительница, отдающая им свой голос, неотделима от них обоих, а сами участники сюжета – друг от друга: симптоматично, что распев гласной в речи героя-рассказчика интерпретируется как иконическое «воплощение» крика, принадлежащего его оппоненту («так завопи-и-и-и-ил он и вонзил свой зуб / в мой бедный лоб свой древний медный зуб / сам моя смерть» [18]). Как бы то ни было, исполнительские «новации» Арефьевой позволяют взглянуть на песню под другим углом зрения: мир «страшной» баллады превращается в незатейливый балаган, а иномирное чудовище – в alter ego протагониста (не потому ли и «аукцЫоновский» Люцифер подменяется «моей смертью»? (курсив наш. – А.Б.) [Там же]).

Описанные возможности не исключают друг друга и могут быть реализованы в рамках одного произведения, представленного разными исполнительскими вариантами. Комплексный анализ субъектных преобразований песни от одной версии к другой позволяет продемонстрировать не только ее многомерность, но и непрерывность смыслообразования как такового. Особый интерес в этой связи представляет композиция Р. Неумоева «Суицид» – один из наиболее известных и характерных текстов «сибирского экзистенциального панка». В таблице на с. 221 представлены самые репрезентативные ее варианты: студийные записи «Инструкции по выживанию» [14] и «Прыг-скок» [19], а также живое выступление неизвестной исполнительницы* [17] (курсивом отмечены интерпретационно значимые компоненты вербального субтекста, подвергающиеся варьированию).

Несмотря на достаточно «темный» по своему заданию текст, сюжет в авторском исполнении легко прочитывается благодаря «кодовым», стилистически маркированным словам: «боль», «всадник», «земная юдоль», «христов молот» и т. д. прочно ассоциируются с апо-

* На некоторых интернет-ресурсах исполнение приписывается Янке Дягилевой, однако ее авторство маловероятно. Песня размещена в Интернете под названием «Непрерывный суицид», однако в силу того, что запись не атрибутирована, а певича заглавие не называет, достоверность последнего не может быть установлена.

Варианты композиции Р. Неумоева «Суицид»

«Инструкция по выживанию», альбом «Память» (Р. Неумоев)	Альбом «Прыг-скок» (Егор Летов)	Неизвестный исполнитель
<i>Суицид</i>	<i>Про малиновую девочку</i>	<i><Непрерывный суицид></i>
каждый день все дальше чья-то боль все <i>круче</i> новый мир все старше каждый шаг все <i>лучше</i> <i>вслед земному долгу</i> <i>всадник усмехнулся</i> <i>чтоб дойти до дома</i> <i>надобно проснуться</i>	каждый день все дальше чья-то боль все <i>лучше</i> новый мир все старше каждый шаг все <i>лучше</i> <i>двери открылись</i> <i>всадник задохнулся</i> <i>черный треугольник</i> <i>взглядом поперхнулся</i>	с каждым днем все дальше чья-то боль все <i>лучше</i> новый мир все старше каждый бой все <i>круче</i> <i>с миру по идее</i> <i>мертвому землицы</i> <i>молоту христову</i> <i>не остановиться</i>
у малиновой девочки взгляд откровенный как сталь клинка непрерывный суицид у меня непрерывный суицид у меня	у малиновой девочки взгляд откровенней чем сталь клинка непрерывный суицид для меня непрерывный суицид для меня <i>непрерывный суицид</i>	а у малиновой девочки взгляд откровенней чем сталь клинка непрерывный суицид для меня непрерывный суицид для <i>тебя</i> <i>непрерывный суицид</i>
от <i>тяжелой доли</i> <i>холодеют лица</i> от <i>земной юдоли</i> до <i>живой водицы</i> с <i>мира по идее</i> <i>мертвому землицы</i> <i>а молоту христову</i> <i>не остановиться</i>	от <i>горящих окон</i> <i>индевеют лица</i> <i>животы жиреют</i> от <i>живой молитвы</i> с <i>миру по идее</i> <i>мертвому землицы</i> <i>молоту христову</i> <i>не остановиться</i>	от <i>прямого хука</i> <i>онемеют яйца</i> <i>животы худеют</i> <i>животы боятся</i> из <i>зловещих окон</i> <i>холодеют лица</i> <i>животы жиреют</i> от <i>святой водицы</i>
а у малиновой девочки взгляд откровенный как сталь клинка непрерывный суицид у меня непрерывный суицид у <i>меня</i> у <i>меня</i> непрерывный суицид	у малиновой девочки взгляд откровенней чем сталь клинка непрерывный суицид для <i>меня</i> непрерывный суицид для <i>меня</i> непрерывный суицид	а у малиновой девочки взгляд откровенней чем сталь клинка непрерывный суицид для <i>меня</i> непрерывный суицид для <i>тебя</i> непрерывный суицид
из <i>горящих окон</i> прыгают наружу раненые <i>звери</i> с добрыми глазами детвора смеется в детских лицах ужас до смерти смеется но не умирает	из <i>холодных окон</i> прыгают наружу раненые <i>звери</i> с добрыми глазами детвора смеется в детских лицах ужас до смерти смеется но не умирает	из <i>холодных окон</i> прыгают наружу раненые <i>твари</i> с добрыми глазами детвора смеется в детских лицах ужас до смерти смеется но не умирает
у малиновой девочки взгляд откровенный как сталь клинка непрерывный суицид у <i>меня</i> у <i>меня</i> непрерывный суицид у <i>меня</i> непрерывный суицид у <i>меня</i> непрерывный суицид	у малиновой девочки взгляд откровенней чем сталь клинка непрерывный суицид для <i>меня</i> непрерывный суицид для <i>меня</i> непрерывный суицид для <i>меня</i> непрерывный суицид для <i>меня</i> непрерывный суицид	а у малиновой девочки взгляд откровенней чем сталь клинка непрерывный суицид для <i>тебя</i> непрерывный суицид для <i>меня</i> непрерывный суицид

калипсисом, картины которого (налицо монтажная, «кинематографическая» природа высказывания) как раз и составляют куплетную часть песни. Немаловажно и то, что происходящее мыслится как естественный итог развития цивилизации: если мир с каждым днем становится «старше», он неизбежно должен быть похоронен, как и положено мертвому. Конец второго куплета – сюжетная кульминация песни – свидетельствует о необратимости совершающегося и подготавливает вполне логич-

ную, адекватную христианскому канону, развязку: к ответу привлекается каждый, и даже смерть не способна уберечь от возмездия («детвора смеется / в детских лицах ужас / до смерти смеется / но не умирает»). Мотив «расчеловечения», актуализированный в финале текста, делает это возмездие не просто закономерным, но и заслуженным: когда люди превращаются в «зверей», их «доброта» может восприниматься не иначе, как иронически. Впрочем, соотносимость куплетов и припева

позволяет «расслышать» в песне иные смысловые акценты.

Так, центральный образ – малиновая девочка – связан с апокалиптическим сюжетом лишь опосредованно – с помощью разветвленной системы семантических «рифм», охватывающих текст. Единственный атрибут девочки – «взгляд откровенный как сталь клинка» – порождает целый пучок ассоциаций в куплетной части: «клинок» заставляет вспомнить о боли и «раненом зверье», превращая героиню в орудие смерти, а сама она очевидным образом сопрягается с «детворой» – за счет общих сем ‘маленькое’, ‘детское’. Детвора, в свою очередь, смеется, подобно всаднику из первого куплета, в силу чего функционально с ним сближается: апокалипсис творят новые поколения, попирающие «отцов» и расплачивающиеся за это бесконечным страданием*. Модальность песни (первый куплет указывает на ирреальный, онейрический статус «армагеддона») сообщает ей характер откровения, а лирический повествователь позиционируется как «пророк», призванный объявить людям о близящейся катастрофе. Ожиданием неизбежного объясняется и его главная эмоция («непрерывный суицид»), и – одновременно – лишенная экспрессии артикуляция (ничего плохого пока еще не случилось).

При сохранении сюжетной канвы «оригинала» текст в исполнении Е. Летова более амбивалентен. Прежде всего, увеличивается доля алогичных (или кажущихся таковыми) языковых конструкций: «чья-то боль», ставшая «лучше», «черный треугольник, поперхнувшийся взглядом», «лица, индевеющие от горящих окон», «животы, жиреющие от молитвы» – вот их сводный перечень, дополняющий собственно неумоевские «открытия» (в первую очередь центральное, многократно повторенное в припеве понятие). «Искрящие» от лексической несочетаемости словесные формулы сигнализируют, что нормальный порядок вещей в мире Летова едва ли возможен, поэтому все ценности (равно как и антиценности) могут быть только относительными. Если «боль» способна стать «лучше» (чего бы то ни было или самой себя), значит, ее существование как минимум целесообразно; если молитва не ведет к раскаянию, а лишь вредит телу (эффектная синекдоха – «животы») – поддерживает мотив расчеловечения), значит, она как ми-

нимум бесполезна; так или иначе, не ясно, заслуживает описанный мир гибели, или предстоящий апокалипсис – «всего лишь» стихийное бедствие.

Существенно и другое отличие: текст Неумоева не имеет конкретной пространственно-временной привязки, в то время как исполненные Летова задают сюжету вполне определенные исторические координаты. Самый загадочный образ первого куплета – «черный треугольник» – может интерпретироваться как субститут нацизма (известно, что в немецких концлагерях этим знаком отмечали лиц с «асоциальным» поведением). Подобная трактовка подкрепляется и контекстом альбома «Прыг-скок», содержащего сходную по семантике образность: «маленький принц» в одной из песен «гадает по трупам» и «ошибается как Гитлер» («Маленький принц возвращался домой») [19], а «плюшевый мишутка» – уже в другой композиции – отправляется «войною прямо на Берлин» («Про мишутку (песенка для Янки)») [Там же]. В свете сказанного проясняется, почему мир, породивший фашизм, гибнет; однако «треугольник» может иметь и иное происхождение – обэриутское (отсылки к творчеству А.И. Введенского и Я.С. Друскина, да и вообще «литературоцентричность» альбома, делают такое прочтение вполне оправданным**). Тогда наиболее вероятным претекстом песни выступает «Часовой» Н.А. Заболоцкого, герой которого охраняет новый порядок от посягательств «старого мира»: «А часовой стоит впотьмах / в шинели конусообразной; / над ним звезды пожарик красный / и серп заветный в головах. / Вот – в щели каменные плит / мышинные просунулись лица, / похожие на треугольники из мела / с глазами траурными по бокам...» [13, с. 12]. Треугольные лица с траурными (по ассоциации хочется добавить – черными) глазами как раз и символизируют здесь прежнюю, уходящую в прошлое жизнь. Революционный подтекст, «продиктованный» стихотворением Заболоцкого, и отсылающие к нацизму аллюзии позволяют говорить о политической ангажированности субъекта – черте, отличающей его от неумоевского повествователя и сближающей с героем собственных

** Введенскому посвящено стихотворение «Ночь» [19], в тексте которого он также упоминается, а «Песенка о святости, мышке и камыше» содержит прямую цитату из работы Друскина «Звезда бессмыслицы», обращенной опять же к поэзии Введенского (ср.: «ооо / ушами не услышать / мозгами не понять» [Там же] – «Звезда бессмыслицы и есть то, что нельзя услышать ушами, понять умом» [12, с. 324]).

* Кроме того, «сталь клинка» ассоциативно связана с холодом («холодеют лица»), а по назначению – с «молотом христовым», которому «не остановиться».

песен Летова. Отметим и то, что модальность высказывания в рассматриваемом варианте меняется: сновидение уступает место реальности, а эмоциональная отрешенность – исполнительскому надрыву: отношение протагониста к миру явно негативное, поэтому и происходящее с ним не вызывает сочувствия.

Описанные трансформации приводят к тому, что песня Неумоева как бы осваивается художественной системой Летова – не только на уровне субъектной структуры, но и с точки зрения образной организации. Завершающим этапом такого освоения становится смена заглавия: с одной стороны, новое «имя» тексту дается в соответствии с принятой на альбоме «Прыг-скок» моделью (ср.: «Про малиновую девочку» – «Про дурачка», «Про червячков», «Про окурки и курок» [19] и т. д.), с другой – происходит еще одна переакцентуация: на передний план выдвигается образ, с событиями песни не связанный и заслуживающий в связи с этим особого разговора. До сих пор мы исходили из того, что «малиновая девочка» – это посланница смерти, если не сама смерть; в то же время сюжетная «автономность» героини позволяет рассматривать ее как идеал женственности, близость, но и недоступность которого (не является ли эпитет «малиновая» анноминацией «Мальвины»?) обрекает протагониста на постоянный душевный дискомфорт. В таком случае апокалиптические «зарисовки» утрачивают самостоятельность и приобретают характер ассоциативного фона, на котором разворачивается любовное чувство. Соответственно, и лирический субъект Летова начинает восприниматься как подчеркнуто амбивалентный: борец с режимом, празднующий его поражение, оказывается вовсе не чужд тоске по абсолюту.

Акцентированные летовским заглавием смыслы еще более рельефны при «облегченном», «неэлектрическом», музыкальном сопровождении. Акустическая гитара в записи неизвестной исполнительницы создает атмосферу интимности, а составляющие сюжет события окончательно превращаются в знаки психических состояний героини. С точки зрения вербального субтекста песня также наследует Летоу: вариант, созданный в рамках трибьют-альбома «Инструкция по выживанию» [8], повторяется почти дословно. Среди немногочисленных «инноваций» – введение другого субъекта с помощью замены в припеве перволичного местоимения второлчным: «непрерывный суицид» переживает теперь не

только протагонистка, но и ее адресат. Необходимость последнего обусловлена еще и гендерной инверсией: в предыдущих вариантах «малиновая девочка» могла быть только мужским (т. е. соответствующим половой принадлежности вокалиста) идеалом; в варианте неизвестной исполнительницы она превращается в универсальный символ любви, интересующий по своей сути: в нем, как лучи в одной точке, сходятся интенции «я» и «другого» – героя и героини, одинаково любящих и страдающих.

Субъектный синкретизм в лирике – явление распространенное и достаточно изученное: не вызывает сомнений, что в архаическом искусстве (прежде всего, в фольклоре) он является результатом реальной нерасчлененности «я» и «другого», а в литературе новейшей эстетически обыгрывает их «вновь обретенную дополненность» [4, с. 258]. Парадоксально, но песенная поэзия гораздо ближе архаике, нежели современности: тезис М.М. Бахтина о том, что слово может быть только чужим, понимается здесь буквально, а всевозможные заимствования (кавер-версии и трибьюты) канонизированы художественной практикой. В развертывании системы вариантов, принадлежащих разным певцам и коллективам, не только обнажаются смыслы скрытые, но и продуцируются новые, а лирический субъект, трансформируясь от исполнения к исполнению, утрачивает самотождественность и наделяется чертами каждого «автора». «Реставрация» архаических форм мышления – общая черта неклассической лирики [Там же, с. 255–258], однако лишь в песенной поэзии возможно единение как автора и героя, так и совершенно самостоятельных, обособленных друг от друга сознаний.

Список литературы

1. Агата Кристи. Позорная Звезда [Электронный ресурс]. URL: <http://agata.rip/disco/pz.php> (дата обращения: 23.09.2018).
2. АукцЫон. Чайник вина [Электронный ресурс]. URL: <https://music.yandex.ru/album/298442> (дата обращения: 23.09.2018).
3. Бердникова М.А. Гендерная инверсия исполнения рок-песен // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. Екатеринбург; Тверь, 2014. Вып. 15. С. 44–55.
4. Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 2.

5. Высоцкий В.С. Большой Каретный [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KRAJUvcwfqI> (дата обращения: 23.09.2018).
6. Высоцкий В.С. Концерт в Торонто (12.апреля 1979 г.) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Hz7zLK5d4mQ> (дата обращения: 23.09.2018).
7. Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011.
8. Гражданская оборона. Инструкция по выживанию [Электронный ресурс]. URL: http://www.gr-oborona.ru/pub/discography/instrukcija_po_vyzhivaniju.html (дата обращения: 23.09.2018).
9. Два бойца / реж. Л. Луков; в ролях: М. Бернес, Б. Андреев, В. Шершнева [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=75yyoiK7lZw> (дата обращения: 23.09.2018).
10. Доманский Ю.В. Рок-поэзия: филологический ракурс: моногр. М.: Intrada, 2015.
11. Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. М.: Intrada; Изд-во Кулагиной, 2010.
12. Друскин Я.С. Звезда бессмыслицы // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: в 2 т. М.: Ладомир, 2000. Т. 1. С. 323–416.
13. Заболоцкий Н.А. Метаморфозы. М.: ОГИ, 2014.
14. Инструкция по выживанию. Память [Электронный ресурс]. URL: <https://music.yandex.ru/album/3376993> (дата обращения: 23.09.2018).
15. НАИВ. Наивные песни [Электронный ресурс]. URL: <https://music.yandex.ru/album/82190> (дата обращения: 23.09.2018).
16. Настя. Танец на цыпочках [Электронный ресурс]. URL: <http://nastyapoleva.kroogi.com/ru/download/379765-Tanets-na-tsypochkah.html> (дата обращения: 23.09.2018).
17. Неизвестный исполнитель. <Непрерывный суицид> [Электронный ресурс]. URL: <https://mp3сс.biz/m/52528-inkognito/74011787-nepriyvnyj-suicid> (дата обращения: 23.09.2018).
18. Ольга Арефьева и Ковчег. А и Б [Электронный ресурс]. URL: <https://music.yandex.ru/album/4178558> (дата обращения: 23.09.2018).
19. Прыг-скок: детские песенки [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gr-oborona.ru/pub/discography/pryg-skok.html> (дата обращения: 23.09.2018).
20. Странные скачки [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLYPaDz5WlthHJCNifNsWxXyGWF4rDnR0G> (дата обращения: 23.09.2018).
21. Теплая Трасса. Царица небесная [Электронный ресурс]. URL: <http://ttrassa.kroogi.com/ru/download/3033780-Tsaritsa-Nebesnaya.html> (дата обращения: 23.09.2018).
22. Тухманов Д. Как прекрасен мир [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3OC83TuW5tY> (дата обращения: 23.09.2018).
23. Центр. Любимые песни [Электронный ресурс]. URL: <http://russrock.ru/music/2253-centr-ivasilijj-shumov-ljubimye-pesni.html> (дата обращения: 23.09.2018).
24. Чайф. Четвертый стул [Электронный ресурс]. URL: <https://music.yandex.ru/album/10459> (дата обращения: 23.09.2018).

* * *

1. Agata Kristi. Pozornaja Zvezda [Jelektronnyj resurs]. URL: <http://agata.rip/disco/pz.php> (дата обращения: 23.09.2018).
2. AukcYon. Chajnik vina [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://music.yandex.ru/album/298442> (дата обращения: 23.09.2018).
3. Berdnikova M.A. Gendernaja inversija ispolnenija rok-pesen // Russkaja rok-pojezija: tekst i kontekst: sb. nauch. tr. Ekaterinburg; Tver', 2014. Vyp. 15. S. 44–55.
4. Brojtman S. N. Istoricheskaja pojetika // Teorija literatury: ucheb. posobie dlja stud. filol. fak. vyssh. ucheb. zavedenij: v 2 t. / pod red. N.D. Tamarchenko. M., 2004. T. 2.
5. Vysockij V.S. Bol'shoj Karetnyj [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KRAJUvcwfqI> (дата обращения: 23.09.2018).
6. Vysockij V.S. Koncert v Toronto (12.04.1979) [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Hz7zLK5d4mQ> (дата обращения: 23.09.2018).
7. Gavrikov V.A. Russkaja pesennaja pojezija XX veka kak tekst. Brjansk: ООО «Brjanskoe SRP VOG», 2011.
8. Grazhdanskaja oborona. Instrukcija po vyzhivaniju [Jelektronnyj resurs]. URL: http://www.gr-oborona.ru/pub/discography/instrukcija_po_vyzhivaniju.html (дата обращения: 23.09.2018).
9. Dva bojca / rezh. L. Lukov; v roljah: M. Bernes, B. Andreev, V. Shershneva [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=75yyoiK7lZw> (дата обращения: 23.09.2018).
10. Domanskij Ju.V. Rok-pojezija: filologicheskij rakurs: monogr. M.: Intrada, 2015.
11. Domanskij Ju.V. Russkaja rok-pojezija: tekst i kontekst. M.: Intrada; Izd-vo Kulaginoj, 2010.
12. Druskin Ja.S. Zvezda bessmyslicy // «...Sborishhe druzej, ostavlennyh sud'boju». A. Vvedenskij, L. Lipavskij, Ja. Druskin, D. Harms, N. Olejnikov: «chinari» v tekstah, dokumentah i issledovaniyah: v 2 t. M.: Ladomir, 2000. T. 1. S. 323–416.
13. Zablockij N.A. Metamorfozy. M.: OGI, 2014.
14. Instrukcija po vyzhivaniju. Pamjat' [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://music.yandex.ru/album/3376993> (дата обращения: 23.09.2018).

15. NAIV. Naivnye pesni [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://music.yandex.ru/album/82190> (data obrashhenija: 23.09.2018).

16. Nastja. Tanec na cyпочkah [Jelektronnyj resurs]. URL: <http://nastyapoleva.kroogi.com/ru/download/379765-Tanets-na-tsypochkah.html> (data obrashhenija: 23.09.2018).

17. Neizvestnyj ispolnitel'. <Nepriyvatnyj suicid> [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://mp3cc.biz/m/52528-inkognito/74011787-nepriyvatnyj-suicid> (data obrashhenija: 23.09.2018).

18. Ol'ga Aref'eva i Kovcheg. A i B. [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://music.yandex.ru/album/4178558> (data obrashhenija: 23.09.2018).

19. Pryn-skok. Detskie pesenki [Jelektronnyj resurs]. URL: <http://www.gr-oborona.ru/pub/discography/pryn-skok.html> (data obrashhenija: 23.09.2018).

20. Strannye skachki [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLYPaDz5W1tbHJCnifNsWxXyGWF4rDnR0G> (data obrashhenija: 23.09.2018).

21. Toplaja Trassa. Carica nebesnaja [Jelektronnyj resurs]. URL: <http://ttrassa.kroogi.com/ru/download/3033780-Tsaritsa-Nebesnaya.html> (data obrashhenija: 23.09.2018).

22. Tuhmanov D. Kak prekrasen mir [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3OC83Tuw5tY> (data obrashhenija: 23.09.2018).

23. Centr. Ljubimye pesni [Jelektronnyj resurs]. URL: <http://russrock.ru/music/2253-centr-i-vasilij-shumov-ljubimye-pesni.html> (data obrashhenija: 23.09.2018).

24. Chajf. Chetvertyj stul [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://music.yandex.ru/album/10459> (data obrashhenija: 23.09.2018).

Subject syncretism in song poetry of the second half of the 20th century

The article considers the type of subject syncretism, specific to song poetry arising in the course of creating cover versions and tributes, that is, when a piece moves from one artist to another. The author demonstrates specific "mechanisms" of subject transformations of a song. The conclusion is made that modern performing arts are close to archaic forms of consciousness and thinking.

Key words: *song, song poetry, subject structure, subject syncretism, subtextuality, variability.*

(Статья поступила в редакцию 10.10.2018)

А.В. ГОЛУБЦОВА
(Москва)

ВИЗУАЛЬНЫЙ КОД В РОМАНЕ К.Э. ГАДДЫ «ПРЕНЕПРИЯТНЕЙШЕЕ ПРОИСШЕСТВИЕ НА УЛИЦЕ МЕРУЛАНА»

Подвергается анализу визуальный код романа К.Э. Гадды «Пренеприятнейшее происшествие на улице Мерулана». Отсылки к произведениям искусства в романе помещаются в подчеркнуто иронический, сниженный контекст, однако данный прием наделяется не только пародийным, десакрализирующим, но и этическим смыслом: за неприглядностью изображаемой жизни проступает иная, высшая реальность, придающая абсурдной, искаженной реальности нашего мира красоту и смысл.

Ключевые слова: *К.Э. Гадда, Рафаэль, Микеланджело, Караваджо, Р. Лонги, экфрасис.*

Карло Эмилио Гадда (1893–1973) – один из крупнейших и самых оригинальных итальянских писателей XX в., автор многочисленных рассказов, романов и эссе. Роман «Пренеприятнейшее происшествие на улице Мерулана» (Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, 1957), принесший Гадде общеитальянскую известность, представляет собой своеобразную пародию на детектив, нарочито запутанную и лишённую логической развязки: ход расследования двух преступлений – ограбления и убийства – прерывается многочисленными отступлениями, рассуждениями, описаниями, а имя убийцы остается неназванным: читателю предоставляется возможность самому решить, кто из персонажей виновен, или же вовсе отказаться от попыток установить истину. Яркой особенностью романа (как и всего творчества Гадды) является крайне необычный язык – сложное переплетение диалектизмов, жаргонизмов, авторских неологизмов, иноязычных заимствований, архаизмов, научных терминов. Разнообразие языковых кодов сочетается с широким применением техники пастиша: автор вводит в текст многочисленные отсылки к другим литературным произведениям – в виде структурных параллелей, прямых или видоизменённых цитат, отдельных узнаваемых слов, оборотов, имен (в числе основных, хотя и не единственных претекстов – «Энеида» Вергилия, «Божественная комедия» Данте