

Звезда

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ
НЕЗАВИСИМЫЙ ЖУРНАЛ

Издается с января 1924 года

2024/9

Санкт-Петербург

УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

«ТОНКИЙ ШРАМ НА ЛЮБИМОЙ ПОПЕ»

К поэтике невольного хита Марка Фрейдкина

Только в мире и есть этот чистый
Влево бегущий пробор.

А. А. Фет

1. Автор, как известно, стеснялся если не самой этой песни, то выпавшего на ее долю исключительного — непропорционального по сравнению с другими его произведениями — массового успеха. Вот что он писал в предисловии к ее тексту в собрании своих сочинений:

Помнится, в чьих-то воспоминаниях я читал, какой душевный подъем испытывал В. Высоцкий, когда шел по улице и изо всех окон неслись его песни. <...> У меня, понятное дело, не было <...> подобного опыта, но когда однажды я зашел в супермаркет около своего дома и услышал, что там звучит «Тонкий шрам» (разумеется, в исполнении А. Макаревича и Оркестра креольского танго), <...> мне стало как-то не по себе. Я вспомнил, как трудно сочинялась эта незатейливая песенка, как я мучительно подыскивал каждое слово и каждую ноту. И вот теперь под ее звуки люди безучастно покупают пиво и колбасу, вместо того чтобы остановиться и по достоинству оценить и просмаковать ее изысканную мелодию и остроумный текст.¹

Пиво и колбасу врачи давно исключили из моего меню, зато песни Фрейдкина я смакую с неизменным удовольствием. А «Тонкий шрам на любимой попе», на мой взгляд, не так уж незатейлив и тем более заслуживает серьезного анализа. В меру своих возможностей я попытаюсь по достоинству оценить его текст, а о музыкальной стороне дела ограничусь самыми общими замечаниями (с опорой на мнение специалистов).

Проницательный абрис песенной лирики Фрейдкина я позаимствую из короткого эссе Ольги Седаковой, помещенного в том же издании:

Тексты могут повествовать о нелепых, неприглядных и унылых вещах <...>, но что-то в них решительно перевешивает взятую тему. Чем невзрачней сюжет, чем меланхоличнее его мораль, тем веселее все это слушать <...>. Все, что принято считать «грязным» или «низким» (ненормативная лексика, натуралистические подробности), <...> начинает блистать и порхать под рукой Фрейдкина. Что же лежит на другой чаше весов, если оно так лихо перевешивает рискованные темы и слова, что они взлетают под небеса? Искусство, как всегда в таких случаях. Virtuозность. <...>

Фрейдкин — виртуозный версификатор. <...> Такого рода песенной поэзии в русской традиции не было — была сентиментальная лиричность Окуджавы, мелодраматическая патетика Высоцкого, сатира Галича... Но комизм Фрейдкина — не сатира, и пафос его лиричности очень сдержан. Это <...> песни <...> обретенной и неотчуждаемой свободы <...>.

Особая тема — словарь Фрейдкина: такого тоже еще не было. Это замечательный портрет бытового языка нашей богемной интеллигенции 70—80-х годов, книжной вольницы — что-то вроде языка средневековых вагантов. Ученая лексика и обильные цитаты перемешаны с просторечием, и удивительным образом этот стилистический мажор крепко держится. <...>

Это настоящая лирика. Фрейдкин — друг жизни, как все классические поэты, «любимцы Муз» <...>. Друг непридирчивый, благодушный и сострадательный.²

«Тонкий шрам...» — яркий образец фрейдкинской лирики, и нас будут интересовать воплощения в нем как общей темы «сострадательно-комической дружбы с нелепой жизнью», так и ее особого поворота, специфичного для этого маленького шедевра. Обратимся к тексту.

2. Слова песни бытуют в нескольких вариантах, доступных онлайн и в печати³, из которых самым «изысканным» мне представляется исполняемый автором с группой «Гой».⁴



Я тщательно транскрибировал этот текст и снабдил — для удобства дальнейших рассуждений — нумерацией строк и разбивкой на куплеты, припевы, инструментальные пассажи и другие компоненты структуры.

ТОНКИЙ ШРАМ НА ЛЮБИМОЙ ПОПЕ

Вступление	1—4	Инструментальный эквивалент припева
Куплет: Соло	5	Если кой-какими частностями пренебречь,
	6	Мне нельзя моей подругой не гордиться:
1	7	Грациозная походка, культурная речь
	8	И прелестный шрам на левой ягодице.
	9	На него лишь взгляну и схожу с ума,
2	10	Начинает сердце блаженно ёкать.
	11	Жаль, не можешь этот шрам ты увидеть сама,
	12	А, казалось бы, он близок, словно локоть.
Припев: Соло	13	Я увяз, как пчела в сиропе,
	14	И не выбраться мне уже.
	15	Тонкий шрам на твоей круглой попе —
	16	Рваная рана в моей душе.
Припев: Хор	17	Ты увяз, как пчела в сиропе,
Соло	18	И не выбраться мне уже.
Хор	19	Тонкий шрам на любимой попе —
Соло	20	Рваная рана в моей душе.
Куплет: Соло	21	Посреди житейских смут я б, как лютик, засох,
	22	Я судьбою был бы загнан, как борзая,
1	23	Если б столько не провел незабвенных часов,
	24	Созерцая этот шрам и осязая.
	25	Хоть, возможно, в мятежном моем мозгу
2	26	Без него была картина мира проще б,
	27	Ведь теперь уже и сам я понять не могу,
	28	Как милей он мне: на вид или на ощупь.
Припев: Хор	29	Ты увяз, как пчела в сиропе,
Соло	30	Ой, и не выбраться мне уже.
Хор	31	Тонкий шрам на любимой попе —
Соло	32	Рваная рана в моей душе.
Проигрыш:	33—40	Инструментальный эквивалент двух припевов
Куплет: Соло	41	Если б можно было жизнь мне с начала начать,
	42	Если б можно было заново родиться,
1	43	Я бы, словно ненормальный, влюбился опять
	44	В этот шрам на твоей левой ягодице.
	45	И пускай без умолку мы все кричим,
2	46	Что высокий идеал давно развенчан,
	47	Шрам на морде — украшение грубых мужчин,
	48	Шрам на попе — украшение нежных женщин.
Отклик: Хор	49	Шрам на морде — украшение грубых мужчин,
	50	Шрам на попе — украшение нежных женщин.

Припев: Соло	51	Ох, мама, я увяз, как пчела в сиропе,
Хор	52	Да-да, и не выбраться тебе уже.
Соло	53	Тонкий шрам на любимой попе —
Хор	54	Ох, старая рана в твоей душе.
Припев: Хор	55	Ты увяз, как пчела в сиропе,
Соло	56	Ой-ёй-ёй-ёй, не выбраться мне уже:
Хор	57	Тонкий шрам на любимой попе —
Соло	58	Рваная рана в моей душе.
Отклик: Хор	60	Ай-яй-яй... Ай-яй-яй...
Речитатив: Соло	61	А где же моя маленькая птичка
	62	Поранила свою маленькую попку?
Отклик: Хор	63	Ой-ёй-ёй-ёй...
Речитатив: Соло	64	Однажды она пошла мыться в ванну.
Отклик: Хор	65	Вся в сиропе, мама, вся в сиропе!
	66	Уй-уй-уй-уй-уй-уй, мама!
Речитатив: Соло	67	Разбилась ванна, мама, разбилась вдребезги,
	68	И острые осколки вонзились в нежную кожу!
Отклик: Хор	69	Ой-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко!
Речитатив: Соло	70	Какой ужас, мама!
Хор	71	Не то слово, мама!
Соло	72	Какое горе!
Хор	73	Не то слово!
Припев (затихая): Хор	74	Я увяз, как пчела в сиропе,
	75	И не выбраться мне уже:
	76	Тонкий шрам на любимой попе —
	77	Рваная рана в моей душе. ⁵

3. Вынесенная в заглавие предпоследняя строка припева очень эмблематична. Начну с ее конца.

Попе — это как бы главная героиня песни, locus amoenus, элемент излюбленной Фрейдкиным «низкой», запретной, интимно-эротической материально-телесной стихии, но все же относящаяся к числу вторичных, а не первичных половых признаков/органов и обозначенная не выходящим за пределы нормативной лексики, вполне приемлемым, нежным, по-детски ласкательным эвфемизмом⁶; в терминах Седаковой — это наглядный пример совмещения «рискованности» с «благодушием».

Любимой — слово стандартного лирического словаря, игриво звучащее в качестве определения к *попе*; формулировка центральной темы песни, посвященной не просто «благодушной дружбе с жизнью», а традиционному в поэтической лирике признанию в любви к женщине, синекдохическим фокусом которого сделана особо прекрасная деталь ее внешности (чаще всего глаза, волосы, иногда ножка и т. д.).

На — лейтмотивный пространственный предлог, варьируемый как по смыслу, так и по форме на протяжении всего текста:

шрам на... ягодице — на него... взгляну — схожу с ума — пчела в сиропе — шрам на... попе — рана в... душе — посреди... смут — в... мозгу — без него... картина

мира — *на вид или на ощупь* — *с начала начать* — *влюбился... в этот шрам на... ягодице* — *шрам на морде* — *шрам на попе* — *мыться в ванну* — *вся в сиропе* — *вонзились в... кожу*.

Шрам — ёмкий образ трогательной черты героини: не только традиционного в любовной лирике внешнего несовершенства, контрастно оттеняющего желанность (типа: *Красавицей ее не назовут... <...> Приманивать изысканным убором, Игрою глаз, блестящим разговором Ни склонности у ней, ни дара нет; Но поражен бывает мельком свет Ее лица необыим выраженьем...*), но и следа травмы, взывающей о сострадании, а заодно коннотирующей эротическую пентрацию; и все это опять-таки в слегка комичных, нежно-умеренных, пристойных рамках.⁷

Тонкий — в прямом смысле это указание на умеренность ущерба, нанесенного героине, и изящность получившегося телесного рисунка, а в переносном — один из немногих здесь автометапоэтических жестов (очень скромных по сравнению с другими песнями Фрейдкина⁸); изысканной утонченностью поэтической техники автор «Тонкого шрама...» имел полное право гордиться.

4. Virtuозность построения бросается в глаза даже при беглом взгляде на композицию песни, не сводящуюся к простому чередованию куплетов и припевов.

Во-первых, сами куплеты делятся на две части, по 4 строки в каждой. Первую половину образует условная конструкция с *Если (б)*, а вторую — обсуждение вытекающих из этого последствий. Такому словесному членению куплетов вторит более напряженное проведение мелодии в их 2 частях (отклонение в параллельный мажор через его доминанту).

Первому куплету предшествует инструментальное вступление (на музыку припева: 1—4), а за куплетом, как бы в ответ на его двухчастность, следует двойное проведение припева: сначала 4 строки исполняет Солист, затем вступает Хор участников ансамбля (17—20 Хор — Соло — Хор — Соло).

После II куплета идет припев (Хор — Соло — Хор — Соло), а затем инструментальный проигрыш длиной в два припева.

За III куплетом следует сначала хоровой отклик — повтор двух последних строк куплета, затем двойное проведение припева в виде диалога между Солистом и Хором, сначала в «нормальном» порядке (Соло — Хор — Соло — Хор), затем в обратном (Хор — Соло — Хор — Соло); а завершается весь этот третий фрагмент междометным откликом Хора (*Ай-яй-яй... Ай-яй-яй...*).

Далее Солист переходит на речитатив, причем теперь не в условно-уступительном режиме, а в виде прямых вопросов и ответов, перемежаемых эмоциональными хоровыми откликами (63, 66, 69); под конец стороны диалогически обмениваются краткими эмоциональными репликами (70—73 Соло — Хор — Соло — Хор).

Заключительный припев поется постепенно затихающим Хором.

В музыкальном плане «Тонкий шрам...» использует общие места «латиноамериканизированной попсы», в частности ритм самбы в его гитарном воплощении с характерным ритмическим паттерном (1/16—1/8—1/16).

5. Приступим к пристальному прочтению текста.

5.1. Первая часть I куплета совмещает два разных речевых акта.

5.1.1. На фабульном уровне высказывание, начинающееся с *Если*, — не столько условное, сколько уступительное: лирическое «я» выражает согласие признать (в духе Баратынского и Высоцкого) достоинства своей возлюбленной, несмотря на наличие у нее отдельных недостатков. Условное придаточное для этого необязательно — годилось бы и что-то вроде *Кой-какими частностями можно пренебречь...; Несмотря на кой-какие частности...; Кой-какие частности не мешают...* и т. п.

К пренебрежимым недостаткам относятся:

- прямо упомянутые, но тактично («благодушно») не конкретизированные *кой-какие частности*;
- плебейская необразованность героини, угадывающаяся за ее манерой говорить, которую «я» готов снисходительно признать *культурной*;
- и поврежденная кожа на ее ягодице.

Они перевешиваются:

- грациозностью походки — первым кивком в сторону чарующе подвижной *попы*, с опорой на ритм и стиль латиноамериканского танца, всячески выпячивающего такую моторику;
- какой-никакой культурой речи;
- и прелестной тонкостью самого шрама.

Описание шрама выдержано в подчеркнуто отстраненных, объективных, так сказать, патологоанатомических тонах: *шрам на левой ягодице*. Эта нарочитая отчужденность продолжает развивать риторическую операцию по «превосходительно-уступительному» приятию подружки.

5.1.2. Но к чисто отказной технике дело здесь не сводится. Налицо:

- интеллектуальная поза абстрагирования от частных (5);
- условная конструкция, с ее уважением к неумолимой логике фактов и диалектике отрицания отрицания (5—6 *если — нельзя не*);
- безлично-инфинитивный синтаксис (*если пренебречь; нельзя не гордиться*);
- назывная, то есть безглагольная и, значит, как бы безличная, конструкция (7—8);
- и научно-медицинская фразеология (8).

Единой сверхзадачей этого нетривиального набора языковых приемов является перевод дискурса из низкого плана непосредственной эмоциональной и чувственной фиксации на телесном объекте в отвлеченно-возвышенный регистр философских медитаций об альтернативных точках зрения (*если пренебречь*), об общем и частных, о причинно-следственных закономерностях формирования мнений (*нельзя не гордиться*) и т. п.

Подается эта интеллектуальщина, разумеется, с юморком, проскальзывающим то в ироническом обороте *культурная речь*, то в разговорно-бытовом определении *кой-какими* (вместо корректного *некоторыми* или хотя бы *кое-какими*), то в нескладном намерении гордиться не только доступными публичному наблюдению достоинствами подружки, но и ее скрытым от сторонних взглядов интимным местом.

А в музыкальном плане игре с интеллектуальной претенциозностью текста вторит нарочито быстрое, как бы скороговорочное пение, мотивированное необходимостью втиснуть множество слогов (= коротких нот) в одну мелодическую строку.

В целом этот медитативный (потенциально — металитературный) слой обогащает поэтический дискурс песни, в частности делая возможным проведение лейтмотивной темы через соответствующий круг образов. Песенка о шраме на попе оборачивается поэмой о любви, эмпатии, мироздании, языке, искусстве.

5.2. Во 2-й части I куплета игривое напряжение между непосредственностью чувств (*схожу с ума, сердце... ёкать*) и переключением на альтернативные варианты ситуации (*не можешь, а казалось бы*) продолжается.

5.2.1. Их особо эффектными совмещениями становятся:

— применение подчинительного синтаксиса (подобного условной конструкции 1-й части) для выражения на этот раз не «отстраненности», а «эмоциональной прямоты» (*На него лишь взгляну и схожу с ума, Начинает сердце блаженно ёкать*);

— переживание лирическим «я» вероятной эмоциональной реакции героини на виртуальную ситуацию (*Жаль, не можешь... увидеть сама*), предвещающее центральную в песне тему «сопричастности»;

— и опора на хрестоматийный образ «недосягаемой близости», в которой буквальный *шрам* ставится в связь с метафорическим *локтем*, впрочем, органично встраивающимся и в постепенно набрасываемые портреты героев: *походка, речь, шрам, ягодица, взгляну, ум, сердце, увидеть, локоть*.

На фабульном уровне здесь делается первый шаг от уступительной констатации достоинств героини к собственно любовному порыву: лицезрение заветного шрама воздействует на ум и сердце героя; но сохраняется и элемент отчужденности: для героини близость остается недосягаемой.

5.2.2. Оппозиция «отстраненность/причастность» проявляется и в организации точек зрения.

В I, 1 повествование ведется от 1-го лица, которое, однако, появляется в косвенном падеже (*мне*), героиня же фигурирует не только в косвенном падеже, но и в отчужденном 3-м лице (*моей подругой*), а ее портрет (*походка, речь, шрам*) дается в форме назывных предложений, лишающих ее субъектности.

В I, 2 картина оживает и приобретает некоторые черты взаимности (= будущей сопричастности): сначала (9—10) герой вроде бы придерживается прежнего, сугубо перволичного местоименного режима, но затем (11) обращается к героине напрямую — во 2-м лице. Теперь они оба, сначала он, потом она, выступают в роли подлежащих к предикатам (в частности, к глаголам видения) в 1-м и 2-м лице (*взгляну, схожу, не можешь увидеть*); правда, в случае героини речь идет о взглядах воображаемых, и воображаемых под отрицанием. В том же направлении «подавленной пока что потенциальной сопричастности» действует и параллелизм отрицательных модальных конструкций: *Мне нельзя моей подругой не гордиться — Жаль, не можешь этот шрам ты увидеть сама*.

6. Припев и развивает основные мотивы куплета, и контрастирует с ним своей повышенной эмоциональностью, естественно сочетающейся с энергичной краткостью строк и простотой их сочинительной структуры (без гипотаксиса).

В музыкальном плане это довольно типичное песенное сопоставление куплета (запева) с припевом: переход (модуляция) из соль минора в си-бемоль мажор через очень выразительное модуляционное звено (фа септаккорд), приходящееся на примечательные и в другом отношении (см. выше) слова: *На него лишь взгляну*.

6.1. Первое проведение припева (13—16) подхватывает предыдущий куплет как формально — исполняясь перволичным Солистом, так и тематически — наращивая чуть ли не до мелодраматического надрыва центральную тему «эмпатии, сопричастности» лирического «я» с героиней (в лице ее пикантного шрама).

Главных новинок — по сравнению с куплетом — здесь как минимум две.

6.1.1. Первая состоит в том, что любовная страсть лирического «я» к подруге, ранее (9—10) поразившая его традиционные и достаточно условные *ум* и *сердце*, теперь (13) принимает вид буквальной и очень наглядной физической метафоры — воспетого поэтами «сладкого плена», — варьирующей к тому же лейтмотивный образ пенетрации желанного секс-объекта.

Далее (14) эта плотская активность сменяется знакомой по предыдущему куплету подвластностью «я» безлично-отрицательно-инфинитивной власти судьбы (ср. 14 *И не выбратья мне уже с 6 Мне нельзя моей подругой не гордиться*). Благодаря этому в припев, казалось бы, чуждый интеллектуальной холодности, проникает, хотя бы под знаком отрицания, и элемент «медитации об альтернативах» — о виртуальной (не)возможности *выбратья* (ср. 11 *Жаль, не можешь этот шрам ты увидеть сама*).

6.1.2. Вторая новинка — мастер-троп всей песни: гиперболическое приравнивание (15—16) физического шрама на ягодице героини и незаживающей (*рваной*, с кивком в сторону солдатской героики), но, конечно, переносной *раны* в его опять-таки нематериальной *душе* (ср. выше об *уме* и *сердце*). Это приравнивание с предельной яркостью выражает тему «любви как эмпатии, сопричастности», до сих пор звучавшую под сурдинку. Восходит оно к богатой поэтической традиции, из которой в первую очередь вспоминается знаменитая фраза Генриха Гейне: «Мир раскололся, и трещина прошла через мое сердце». В этой связи впервые произносится наконец лейтмотивная интимно-ласкательная *попа*, сменяющая отчужденно-анатомическую *ягодицу* (8).

Грамматически этот троп подается в виде предложения со *шрамом на попе* в роли подлежащего, а *раной в душе* в роли именной части сказуемого, которым служит нулевая форма глагола *быть* (на письме представляемая тире). Это вполне естественный формат для подобного сравнения, но в контексте нашей песенки он особенно уместен, поскольку:

— с одной стороны, плакатным крупным планом выделяет ее мастер-троп (= будущий мем);

— а с другой — переключается с безлично-интеллектуальным номинативным синтаксисом 2-й половины I куплета (ср. сплошные именительные падежи в 7—8).

6.2. Второе проведение припева резко отличается от предыдущего:

— к сольному исполнению присоединяется Хор, повышая громкость звучания и его музыкальное многообразие;

— Хор не включает Солиста, а диалогически обменивается с ним репликами, формально увеличивая количество точек зрения;

— содержательно Хор не вторит Солисту, то есть не просто усиливает его речь, а высказывается как бы со стороны, с собственной, отличной точки зрения, согласно которой *увяз в сиропе* не я, а ты, то есть лирическое «ты» (не совпадающее с ты героини в 11);

— Солист продолжает смиренно держаться своего 1-го л. (18 *не выбраться мне уже*; 20 *в моей душе*), подтверждая справедливость нового уравнения: «ты = я».

В целом все эти изменения местоименного и вокального режима песни хорошо согласуются с ее общей тематической установкой (на сопричастность, взаимность, разнообразие речевых актов и точек зрения), превращающей незначительный и малозаметный интимный физический дефект в эпицентр разветвленной структуры.

7. Во II куплете опять возвращается разветвленный гипотаксис первого, несущий мотивы уступительности, условия, альтернативности и отрицательности.

7.1. Первая часть куплета начинается на этот раз с главного предложения (21—22), за которым следует придаточное условия (23—24). В отличие от *Если* в I куплете (5), здесь этот союз сопровождается показателем ирреальности — частицей *б*, соответственно фигурирующей (причем дважды) и в главном предложении (21 *я б... засох*; 22 *был бы загнан*). Введение в повествование не просто воображаемых, а ирреальных ситуаций развивает мотив медитации об альтернативном состоянии вещей, расширяя тем самым возможности проекции любимой части тела героини на весь мир, реальный и воображаемый.

К такому расширению перспективы привлекается уже опробованная (в 15—16, 19—20) техника сравнений, и в результате *шрам* проецируется на *житейские смуты, судьбу, засыхающий люттик* и загнанную *борзую* — образы, подобно ему самому, систематически негативные. Но в ход опять идет уступительная риторика, и отрицание отрицательных ирреальных условий (*я б засох... я был бы... загнан, если б не провел...*; ср. 5—6, 11—12) дает желанный результат: на любимый недостаток бросается очередной позитивный ответ.

При этом духовно-медитативное вуайеристское обладание перетекает в чувственное. Относительная благопристойность обоих поддерживается их подачей в виде рафинированно-абстрактной, научно-медитативной лексики и зависимого, «второстепенного» синтаксиса — двух изящно аллитерирующих друг с другом деепричастий: *созерцающая* и *осязая*.

7.2. Во 2-й части уступительность выходит на передний грамматический план — придаточное уступки вводится соответствующим союзом (*хоть*). Уступительность идет опять в связке с альтернативностью, отрицательностью и ирреальностью (25—26 *хоть; возможно; без него; была... б*).

В автопортрете лирического «я» высвечивается его *мозг* — телесный вариант уже упомянутого *ума* (9), но делается это под знаком подчеркнутой метаотстраненности от собственных чувств. Речь заходит:

- о *картине мира* в сознании «я»;
- уступительном отказе от ее альтернативной простоты, чему иконически вторит изошренная инверсия (26 *была... проще б*);
- признании в неспособности к адекватному осмыслению происходящего, опять под знаком отрицания и инфинитива (27 *я понять не могу*);
- и, самое интересное, о переходе от непосредственного наслаждения к рефлексии на тему о сравнительных достоинствах его альтернативных модусов, выступающих теперь в еще более абстрактной форме наречных сочетаний «предлог + существительное» (28 *Как милей он мне: на вид или на ощупь*).

8. Очередной припев (29—32) почти в точности повторяет предыдущее проведение (17—20) — с тем же чередованием реплик, начинающимся с хоровых, и сменой точек зрения (*ты — мне — ... — моей*).

Новинкой является междометное восклицание в начале первой реплики Солиста (30 *Ой, и не выбраться мне уже*) — первая ласточка резкого повышения эмоциональности во второй половине песни.

9. В III куплете делается еще более решительный скачок в ирреальность: под флагом дважды повторенного *Если б* развертывается медитация не о другом возможном сценарии в рамках текущих (21 *житейских смут*, а о полностью альтернативной биографии лирического «я» — с опорой на один из типовых мотивов инфинитивной поэзии (41—43 *Если б... начать, Если б... родиться, Я бы...*).⁹

Характерной особенностью 1-й половины куплета является полное отсутствие отрицательности и уступительности: в этой новой жизни по-прежнему безумная любовь к лейтмотивному шраму (ср. 43 *словно ненормальный с 27 понять не могу, 25 мятежном моем мозгу, 9 схожу с ума*) впервые звучит сугубо позитивно.

Во 2-й половине куплета повествование возвращается в данную реальность и изъявительное наклонение настоящего времени, а в этих рамках и к уступительной риторике, вводимой союзом *Пускай*. Теперь

- роль отвергаемых негативных факторов возлагается — метадискурсивно! — на ошибочные представления о культурных идеалах (45—46);
- а спасительным аргументом служит отсылка к рыцарско-романтической традиции, эффектно аллитерирующая сравнение шрамов на женских ягодицах со шрамами на лицах мужчин-дуэлянтов типа прославленных традицией немецких буршей (47—48);
- благодаря чему еще яснее проступает позитивный — метаэстетический (*украшение*) — тонус куплета.

Заодно в картину мира, центром которой остается лейтмотивный шрам на попе, включается более широкий круг участников: *мы все* (вместо бывших *я* и *ты*) и *женщины* и *мужчины* во мн. ч., что акцентирует философскую обобщенность этой максимы (причем на *мужчин* приходится мужская рифма, а на *женщин* — женская); в репертуар телесных органов добавляется *морда* такого типового мужчины.

«Обобщенная множественность» звучит еще адекватнее в отклике Хора, повторяющего две последние строки куплета (49—50).

10. Далее следует двойное проведение припева, оба раза в виде диалога Солиста с Хором, сначала в прямом порядке, затем в обратном, то есть с переходами

— сначала от 1-го л. ко 2-му (51—54 *Я увяз — не выбраться тебе — ... — твоей душе*), — а затем от 2-го к 1-му (55—58 *Ты увяз — не выбраться мне — ... — моей душе*).

Это тот же порядок, что в 13—20, но с более активным участием Хора уже и в первом проведении, что соответствует уровню множественности, достигнутому в III куплете (47—48) и подтвержденному в отклике на него (49—50).

Налицо и новинки:

— игриво мелодраматическое нарастание восклицательности с введением нового участника диалога — условно-символической «мамы» из репертуара как блатного романса, так и латиноамериканской песни (51 *Ох, мама — 52 Да-да — 54 Ох — 56 Ой-ёй-ёй-ёй*);

— всплеск восклицательности в виде отдельного хорового отклика на припев (60 *Ай-яй-яй... Ай-яй-яй...*);

— и трансформация, в хоровом исполнении припева, дотоле устойчиво свежей, метафорически кровотокающей *рваной раны* (16, 20, 32) в почтенную, как бы ветеранскую *старую рану* (54), отчасти подобную зажившему *шраму* и прозрачно готовящую драматический бросок в прошлое на следующем, кульминационном витке повествования.

11. Вершиной нарративной структуры становится большой — по длине примерно равный сумме куплета и припева — пассаж (61—73), в котором куплетность переплетена с припевностью.

11.1. В композиционном порядке строф тут очередь куплета, исполняемого Солистом, и фрагмент открывается строками (61—62), в общем продолжающими куплетный слой повествования. Это куплетное соло продолжится и далее (64—65, 67—68), но с хоровыми припевными переборами (63, 65—66, 69), а в заключительной переключке Солиста с Хором (70—73) черты куплета и припева будут сплавлены воедино более или менее неразрывно.

На протяжении всего кульминационного пассажа как куплетность, так и припевность предстают в существенно новых формах:

— куплетные фрагменты написаны нерифмованным стихом, и они не поются, а речитативно декламируются;

— припевные реплики почти целиком сводятся к междометным — зато мелодичным — восклицаниям (63 *Ой-ёй-ёй-ёй*, уже знакомое по 56;

66 Уй-уй-уй-уй-уй-уй-уй, мама; 69 Ой-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко!), длина, эмоциональность и игривость равномерно нарастают;

На фоне такой междометности красноречивым исключением звучит хоровая реплика (65 *Вся в сиропе, мама, вся в сиропе!*), сочетающая куплетные вербальность и нарративность с припевными восклицательностью, повторностью и упоминанием о *сиропе* — четкой, хотя и несколько абсурдной отсылкой к предыдущим припевам.

Этому зеркально соответствует проникновение в куплетные речи Солиста фрагментов типично припевного — полувербального, полумеждометного — словечка *мама* (впервые появляющегося в припеве: 51). В рассматриваемом пассаже оно проходит несколько раз, с постепенным возрастанием буквальности его употребления:

- сначала в хоровой, но уже достаточно вербальной реплике (65);
- затем в утрированно восклицательном припевном отклике (66);
- затем в повествовательной куплетной строке (67 *Разбилась ванна, мама, разбилась вдребезги*), где уже может читаться как обращение к реальной матери лирического «я»;
- и наконец, в гибридных, куплетно-припевных строках (70—71) с той же степенью личного присутствия.

В результате в круг персонажей, так или иначе привлекаемых к сопричастности с героиней и ее шрамом (Солист, Хор, *я, ты, ты = я, мы все, грубые мужчины, нежные женщины*), вводится новое лицо — *мама* лирического «я».

11.2. Что касается собственно повествования, то в куплетных строках внимание «я» направляется теперь не на виртуальные альтернативы к настоящему, а на реальное прошлое — историю дотоле скрытого, но всегда подразумевавшегося происхождения шрама.

Грамматически речь впервые ведется в прошедшем времени, в сугубо изъявительном наклонении, в вопросно-ответной форме, без модальностей, отрицаний и инфинитивов, в характерном для припевов режиме энергичного паратаксиса.

На тематическом уровне образ «раны, пенетрации, нарушения цельности» опять удваивается, но на этот раз не по сходству (с помощью метафоры «шрам на попе = рана в душе», как в припевах), а по смежности — благодаря метонимическому соседству и причинной связи: «разбитая ванна → рана на попе».

Попутно этот лейтмотивный образ подвергается гиперболизации:

- нанесение раны подробно живописуется;
- в телесном портрете героини прописывается поражаемая острыми осколками *нежная кожа*;
- а тонкий шрам разрастается до масштабов разбитой вдребезги ванны.

Заключительный обмен краткими, но вполне полнозначными восклицаниями (70—73) на высокой ноте подытоживает эмоциональный посыл пассажа.

11.3. Как видно из сказанного, кульминационный пассаж в целом ряде отношений знаменует явный крен в сторону эмоциональности, непосредственности, телесности, вещности. Значит ли это, что отстраненность,

альтернативность, виртуальность, условность уходят из текста? До какой-то степени да, но не полностью.

Некоторый элемент «виртуальности, не-актуальности» присущ таким категориям, как прошедшее (а не настоящее) время и вопросительная (а не утвердительная) форма.

Возвращением к былой отстраненности (ср. 5—10) звучит описание героини в 3-м л. (61—62, 64—65 *А где же моя маленькая птичка Поранила свою маленькую попку? <...> Однажды она пошла мыться в ванну. Вся в сиропе, мама, вся в сиропе!*), что, впрочем, компенсируется прямоотой и эмоциональностью обращения к маме.

Отчетливый метавербальный жест слышится в повторной реплике (71, 73 *Не то слово*), хотя и иронически сниженный разговорностью примененного оборота.

Но дело не в этих сравнительно осторожных проявлениях «метаотстраненности», продолжающих более яркие и систематические эффекты такого рода, отмеченные нами в предыдущих строфах. В кульминационном пассаже метаустановка реализуется путем хода не «вверх», к «модернистской» интеллектуальной изошренности, а «вниз», к «авангардистскому» ёрническому подрыву серьезности и единства поэтического стиля. На это работают:

— последовательный отказ от рифмовки, мелодии, членения на куплеты и припевы и т. п. (см. выше);

— кубистическая техника сдвигов и взаимоналожений, например в реплике 65 *Вся в сиропе*: метафорическим *сиропом*, взятым из припевов, где в нем метафорически увязало лирическое «я», оказывается физически обмазана (вместо мыла?) сама героиня;

— по сути издевательский, хотя вроде бы и сочувственный отклик на известие о том, что 68 *острые осколки вонзились в нежную кожу*: вместо одного из грамматически правильных междометий (*ой, ай, ах, ох...*) звучит длиннейшая серия повторов несуществующего *ко*¹⁰ — эхо ударного слога слова *кожа*; впрочем, нарочито бестактно звучит уже и ёрническое 66 *Уй-уй-уй-уй-уй-уй-уй, мама!*¹¹

И разумеется, весь этот резкий «ход вниз» хорошо подготовлен целой системой «низких» мотивов в предыдущем тексте.

11.4. Мелодически в кульминационном фрагменте нет ничего принципиально нового, кроме самой речитативности. По сути, это повторенное 6 раз второе четверостишие припева, но не спетое полностью, а частично проговоренное. В джазе такой многократный повтор последней строки или двух называется *turn*, по-русски «вертушка». Это тоже довольно ходовой песенный прием, характерный для джаза, шлягера, шансона, в частности латиноамериканского.

11.5. Замыкает рамочную композицию хоровой припев (70—73), музыкально вторящий начальному проигрышу (1—4). Возвращая структуру к ее исходной стилистике, он подводит черту под экспериментаторством кульминационного пассажа, и его прощально затихающее звучание примиряет нас с этим финальным поворотом.

12. Несколько слов о песне в целом.

12.1. Выделенная Седаковой виртуозность поэтической техники Фрейдкина проявляется во многом, о чем уже говорилось выше, в частности в изысканной рифмовке.

И в куплетах и в припевах рифма и сплошная (рифмуются все строки), и перекрестная (аВаВсDсD и EfEf соответственно). Рифмы довольно точные и при этом грамматически разнообразные: члены всех рифменных пар, кроме одной, принадлежат к разным частям речи:

пренебречь/речь, гордиться/ягодице, с ума/сама, ёкать/локоть, сиропе/попе, уже/душе, борзая/осязая, засох/часов, мозгу/могу, проще б/на оцупь, начать/опять, родиться/ягодице, кричим/мужчин, развенчан/женщин

Единственный случай рифмовки в пределах одной части речи (но с разницей в грамматическом роде) — *сиропе/попе*, что можно связать с плакатной броскостью припева вообще и этой лейтмотивной пары в частности.

Некоторые рифмы особенно эффектны, например: *проще б/на оцупь, развенчан/женщин*, как и фонетическая переключка соседних пар: *кричим/мужчин, развенчан/женщин*.

Как мы помним, согласно Седаковой, виртуозность Фрейдкина — не просто формальное удостоверение его мастерства, но и вполне содержательное орудие преодоления житейских смут. Добавлю, что в контексте данной песни и сама рифмовка, и тем более ее изощренность работают на центральную тему «сближения разного, связи, сопричастности». В этом свете дополнительный контрапунктный смысл обретает нерифмованность кульминационного пассажа.

12.2. На словесном уровне мастерски осуществлено синонимическое варьирование одних и тех же мотивов тем — их своего рода «смысловая рифмовка»:

прелестный шрам на левой ягодице — этот шрам — Тонкий шрам на твоей круглой попе — этот шрам на твоей левой ягодице — Поранила свою маленькую попку — острые осколки вонзились в нежную кожу;

Созерцая этот шрам и осязая — Как милей он мне: на вид или на оцупь;

На него лишь взгляну и схожу с ума — в мятежном моем мозгу Без него была картина мира проще б — и сам я понять не могу — Я бы, словно ненормальный, влюбился;

Тонкий шрам на любимой попе — Рваная рана в моей душе — Шрам на морде — украшение грубых мужчин — Шрам на попе — украшение нежных женщин.

Но иногда дело не ограничивается простым варьированием — появляются противоречия между проведениями единого мотива, которые естественно возвести к вольности фольклорных вариаций типа: *На седьмую ночь скончалась/На восьмую умерла:*

Рваная рана — старая рана;

Я увяз, как пчела в сиропе — она пошла мыться в ванну / Вся в сиропе, мама, вся в сиропе!

Аналогично действуют:

— такие смысловые нестыковки, как гордость никому не видным шрамом;

— опора на якобы готовые образы, но взятые в нетипичном состоянии: так, *лютик* в русской поэзии не предстает засохшим, а *борзая* — загнанной (напротив, она загоняет объект охоты)¹²;

— нестандартность грамматического подчинения придаточного уступки с *Хоть* главному, начинающемуся с избыточного и тоже скорее подчинительного *Ведь*.

Все это создает эффект некой «неточности, приблизительности», игриво разнообразящей текст и готовящей более радикальную нестандартность кульминационного пассажа.

12.3. Та же игра с «точностью/приблизительностью» налицо в метроритмике текста.

Куплеты написаны 4-иктным тактовиком (с 2-сложной анакрусой), а припевы — более урегулированным 4-иктным дольником (с нулевой анакрусой). В результате длина строк сильно колеблется: от восьми слогов, как в припевах, до тринадцати, как в начальных и некоторых других, в частности и конечных, строках куплетов:

Если кой-какими частностями пренебречь — Жаль, не можешь этот шрам ты увидеть сама — Посреди житейских смут я б, как лютик, засох — Если б можно было жизнь мне с начала начать — Шрам на морде — украшение грубых мужчин, Шрам на попе — украшение нежных женщин.

Это разнообразие (как видим, умеренное, диктуемое наложением стихотворного текста на заданный музыкальный ритм) ограничивается и общей установкой на регулярность. Многие строки звучат как «правильные» силлабо-тонические размеры, правда, различные.

Так, в куплетах

Если кой-какими частностями пренебречь читается как 7-стопный хорей; *Мне нельзя моей подругой не гордиться; Я судьбою был бы загнан, как борзая; Без него была картина мира проще б* и *Если б можно было заново родиться* — как 6-стопный хорей; а *Созерцая этот шрам и осязая* — как 5-стопный;

На него лишь взгляну и схожу с ума; Хоть, возможно, в мятежном моем мозгу и *Если б можно было жизнь мне с начала начать* читаются как 4-стопный анапест, а *Если б можно было заново родиться* — как 3-стопный.

В свою очередь, припевы звучат в основном как логоаэдизированные 4-иктовые — дольники. Но постепенно эта упорядоченность расшатывается неметрическими вставками (главным образом на анакрусе), готовя переход к речитативной прозе:

30 *Ой, и не выбраться мне уже* — 51 *Ох, мама, я увяз, как пчела в сиропе* — 52 *Да-да, и не выбраться тебе уже.* — 54 *Ох, старая рана в твоей душе* — 56 *Ой-ёй-ёй-ёй, не выбраться мне уже.*

В кульминационном пассаже верх берет почти полная метрическая анархия, своего рода верлибр, но затем возвращается упорядоченный дольник заключительного припева.

Определенным единообразием характеризуется и ритмическое взаимодействие куплетов и припевов: различаясь по длине строк, они сходны в общей «хореическо-анapestической» установке — на ударность первых/третьих слогов. Этому четко противопоставлен «ямбичный» кульминационный речитативный пассаж; в нем, при всей его метрической вольности, первое ударение в большинстве строк падает на 2-й слог:

61 *А гдѐ же моя маленькая птичка* 62 *Порѐшила свою маленькую попку?*
64 *Однѐжды она пошла мыться в ванну.* 67 *Разбѐлась ванна, мама, разбилась*
вдребезги, 68 *И Острые осколки вонзились в нежную кожу!* 70 *КакОй ужас, мама!*
71 *Не тѐ слово, мама!* 72 *КакОе горе!* 73 *Не тѐ слово!*

* * *

Итак, центральная установка на «всеобщую сопричастность с интимным следом травмы возлюбленной» проведена через максимум возможных точек зрения, тематических оппозиций, сюжетных положений, синтаксических и грамматических категорий, стихотворных, музыкальных и исполнительских приемов, включая взаимодействие инструментального ансамбля, сольного и хорового пения, полублатного шансона, поворотливой латиноамериканской попсы и легкой, но узнаваемой сигнатурно-еврейской картавости солирующего Автора, — во исполнение эстетической программы, сформулированной им в другой песне: «...чтобы в этот впихнуть неотвязный мотивчик / свой не слишком большой, но отвязный словарь».¹³

За замечания и подсказки автор признателен Петру Берлянду, Вере Мильчиной, Ладе Пановой, Игорю Пильшикову, Владимиру Фрумкину и Наталье Чалисовой.

¹ Фрейдкин М. Собрание сочинений. В 3 т. М., 2012. Т. 1. Стихи и песни. С. 321 (<https://www.markfreidkin.com/verses-and-songs/songs>).

² Седакова О. О песнях Марка Фрейдкина // Там же. Т. 1. С. 193—194.

³ См.: Фрейдкин М. Цит. соч. Т. 1. С. 322—323.

⁴ Марк Фрейдкин и группа «Гой». Альбом «Последние песни» (2002; <https://youtu.be/JXiUDhuu0Q>).

⁵ Всего мелодических строк получается 77, из которых поются 65, а 12 приходятся на чисто инструментальные пассажи.

⁶ В песнях Фрейдкина фигурируют и такие ученые обороты, как *преждевременное семяизвержение, импотенция и мастурбация*, а с другой стороны, простецкая *жоп* и нецензурная генитальная лексика.

⁷ Примеры радикально контрастных построений такого рода — «Нинка» Высоцкого и «Будь хотя бы она милашка...» Брассенса, переведенная и исполнявшаяся Фрейдкиным (см.: Фрейдкин М. Цит. соч. Т. 3. С. 414—415).

⁸ Ср., например, «Эта песня», «Брассенс и Бернес».

⁹ См. об этом: Жолковский А. Инфинитивное письмо и анализ текста: «Леиклос» Бродского // *Он же*. Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 460—488.

¹⁰ Если не считать звукоподражательного междометия *ко-ко-ко*, передающего кудахтанье кур.

¹¹ Впрочем, до настоящего абсурдизма «Тонкий шрам» далеко не доходит — в отличие от по-настоящему экспериментальной в этом отношении «Невероятной истории о злоключениях

Кондрака и задрипницы Клю», в которой слышится отклик и на *Глокую куздру* академика Шербы и на знаменитый заумный стишок из «Алисы в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла «Jabberwocky» («Бармаглот»); Фрейдкин поминает оба текста в предисловии к этой своей песне (см.: Фрейдкин М. Цит. соч. Т. 1. С. 309). Приведу ее начало:

Куплет: *В зырастой простуре / на хлявой мамуре / без дури и хмури / кондрался Кондрак. / Он лындил стрекачку, / трындед шкандыбачку, / и в точку, и в тачку / чулюпил вот так: //*

Припев: *В глыньде козу дери ёнтыть, / выньде дозаду ядрёнтыть, / спонтыть, етёнтыть, взбутетёнтыть даду. / Гдентыть в глотяру стакантыть, / скемтыть от пуза бухантыть. / В хантыть махантыть на чекалду!*

Абсурд, и слегка непристойный, зато правильная силлаботоника и последовательная рифмовка! (Там же. С. 310).

¹² Любопытным образом *лютики* и *борзые* (и *морда!*) соседствуют в 15-й главке «Войны в мышеловке» Хлебникова:

Наденем намордник вселенной, / Чтоб не кусала нас, юношей, / И пойдем около белых и узких борзых / С хлыстами и тонкие, / Лютики выкрасим кровью руки, / Разбитой о бивни вселенной, / О морду вселенной (Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 460).

¹³ «Эта песня» (см.: Фрейдкин М. Цит. соч. Т. 1. С. 315).