

Александр Жолковский
Старое и новое

О ПЕСНЕ «ДЕНЬ ПОБЕДЫ 9 МАЯ»
ДЖАВИДА КУРБАНОВА И СЕМЕНА СЛЕПАКОВА*¹

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_168

1. Текст; общая характеристика

1.1. Эта песня была сочинена и впервые исполнена в мае 2010 года². Вот ее текст:

- I Герой-орденоносец, Трофимов Пал Егорыч
С волненьем собирается на праздничный парад.
Движением привычным застёгивает китель,
Слегка ссутулив плечи под тяжестью наград.
- II Берёт трофейный Вальтер, добытый в сорок пятом,
И от воспоминаний взор туманится слегка.
Выходит он пораньше, он опоздать не может,
Ведь он один остался из своего полка.
- П1 Выходит он пораньше, он опоздать не может,
Ведь он один остался из своего полка.
- III Единственный сын мэра, Серёжа Кривоपालов,
На чёрном Порш-Каене летит на красный свет
С ночного афтепати, под оксидбутератом,
Без прав, без документов, в 17 юных лет.
- IV А рядом на сиденье — путана Ангелина
Спидометр закрыла беспокойной головой.
И Кривоपालов-младший, не глядя на дорогу,
Давил акселератор напрягшейся ногой.
- П2 И младший Кривоपालов, не глядя на дорогу,
Давил акселератор беспечною ногой.
- V Старик-орденоносец, Трофимов Пал Егорыч
Стоит на светофоре и волнуется слегка.
Но не идёт на красный, он рисковать не может,
Ведь он один остался из своего полка.
- VI А Порш-Каен стрелой проносится по встрече,
Путана Ангелина наращивает темп,
И Кривоपालов-младший, не глядя на дорогу,
Глокает запрещённый в стране медикамент.

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

1 За замечания и подсказки автор признателен Михаилу Безродному, Дмитрию Быкову, Илье Виницкому, Елизавете Дворцовой, Борису Кацу, Олегу Лекманову, Вере Мильчиной, Ладе Пановой, Игорю Пильщикovu, Семену Слепакову*, Игорю Смирнову, Наталье Чалисовой, Елене Урысон, Павлу Успенскому, Федору Успенскому и Марии Шведовой.

2 Свидетельство Слепакова* (имейл ко мне от 27.05.2023); в Сети есть видео классического исполнения песни в «Comedy Club» 1 марта 2012 года (<https://www.youtube.com/watch?v=6TdPwG83H60>) и ее текст (<https://teksty-pesenok.ru/rus-semyon-slepakov/tekst-pesni-den-pobedy-9-maya/1913116/>).

- ПЗ И Кривопалов-младший, не глядя на дорогу,
 Глогает запрещённый везде медикамент.
- VII И вот он загорелся, зелёный человечек,
 Старик как по Берлину, по зебре зашагал,
 Как вдруг прибором чутким для усиления слуха
 Мотора рёв звериный внезапно услышал.
- VIII Другой старик бы точно окаменел от страха,
 И кончилась бы песня про другого старика,
 Но тут особый случай, Трофимов Пал Егорыч
 Не зря один остался из своего полка!
- IX Блеснул трофейный Вальтер в руке у ветерана,
 Легко пронзили пули тугую плоть колёс,
 И, как не раз бывало в далёком сорок третьем,
 Немецкая машина скатилась под откос.
- П4 И, как не раз бывало, немецкая машина
 С глухою тонировкой скатилась под откос.
- X Единственный сын мэра томится за решёткой.
 Путана Ангелина едет к детям в Абакан,
 А на параде гордо шагает Пал Егорыч,
 Единственный шагает из своего полка.
- П5 А на параде гордо шагает Пал Егорыч,
 Единственный шагает из своего полка.

1.2. Песня подкупает наглядным совмещением всего знакомого, традиционного, русского, фольклорного — с оригинальным, новым, модерным, иностранным. Говоря очень кратко:

- идейный фон песни: наворот самых разных мифологем и мемов;
- общий тонус повествования: амбивалентный, ироикомиический, с чередованием эксплицитных мотивов и лукавых аллюзий;
- фабульный репертуар: память о войне, законопослушность, секс, наркотики, криминал, насилие;
- сюжет: победа старого ветерана над юным мажором, своего рода архетипический бой отца с сыном;
- жанр: старинная былина-баллада в неожиданном современном повороте, *старыми словесы, но по былинамъ сего* (то есть нового) *времени*, в духе сатирических баллад А.К. Толстого и А. Галича);
- стилистика: «былинная», — с исполнением на незатейливый музыкальный мотив, условно-историческим сюжетом, варьированием словесных формул, богатством аллитераций и т.п.³;
- композиция: причудливая система куплетов и припевов;
- строфика: уникальный вариант четверостишия 6-ст. ямба с цезурным наращиванием;
- лексика: варваризмы на службе патриотической темы;
- кумулятивный эффект: период, великолепно держащийся на собственной эстетической тяге.

Проследим строфа за строфой, как этот дизайн реализован в тексте песни.

3 О стилистике былин см.: [Путилов 1986: 5, 9—28].

2. Строфа I. Экспозиция; первые структурные решения

Здесь задаются основные параметры текста, и потому нам часто придется забегать вперед.

2.1. Тематически это песня о ВОВ, Дне Победы, праздничном параде 9 мая, почитании доживших до наших дней героев-ветеранов. Ее естественный идеологический фон образуют:

— с одной стороны, советская патриотическая мотивика, от стандартно сталинистских версий до оттепельных (вроде «Баллады о солдате» Г. Чухрая) и позднейших агрессивных (типа «Можем повторить!»);

— а с другой — более или менее ревизионистский дискурс «Белорусского вокзала» (с песней Б. Окуджавы и мемом *Мы за ценой не постоим*), «Семнадцать мгновений весны» (знаменитых своей гэбистско-нацистской двусмысленностью) и стихотворения И. Бродского «На смерть Жукова» (со строчками о *тех, кто в пехотном строю / смело входили в чужие столицы, / но возвращались в страхе в свою*), вплоть до «Ворошиловского стрелка» С. Говорухина и песенки Л. Петрушевской «Старушка не спеша дорожку перешла...».

2.2. В жанровом отношении налицо типичная «отправка» героя (кстати, таково первое слово текста) — типового протагониста сказки, былины, баллады — на некий квест. Это поддержано лексически — словом *собирается*, ср.:

пушкинское *Как ныне **сбирается** вещей Олег...* («Песнь о вещем Олеге»), аналогичное *То сват наш Гаральд **собирается** плыть...* у Толстого («Три побоища») и провербиальное *Мальбрук в поход **собрался**...*

Правда, метрически там иной размер — характерный для баллад амфибрахий с чередованием четырех- и трехстопных строк (Ам4/3). А «День Победы» Курбанова и Слепакова* (далее — ДП) написан 6-ст. ямбом с цезурнымиращениями, где каждая строка обычно выглядит как сочетание ЯЗж/д+ЯЗж/м, а строфа строится на чередовании женских и мужских клаузул⁴.

Таковыми 3/6-стопными ямбами писались:

- и баллады («Тростник» Лермонтова, «Сватовство» Толстого);
- и комические поэмы («История государства Российского...» Толстого);
- и песни, например «Песня космонавтов» (она же «14 минут до старта» и «Я верю, друзья», 1960) на слова В. Войновича (муз. О. Фельцмана), релевантная для ДП и в сюжетном отношении, ибо она тоже начинается с отправки:

Заправлены в планшеты Космические карты, И штурман уточняет В последний раз маршрут. Давайте-ка, ребята, Споёмте <варианты: Закурим, Присядем> перед стартом: У нас еще в запасе Есть несколько <вариант: четырнадцать> минут.

Но бросается в глаза отличие ДП от «высокой» традиции: вместо отправки в космос или на битву с хазарами — сборы всего лишь на праздничный парад. Впрочем, и на этом скромном пути героя могут подстергать неожиданности.

4 См.: [Гаспаров 1999: 88—119; Корчагин 2022].

Первые полуступишия всех строк написаны Язж, кроме 2-й строки, где имеем Язд (так что строка фактически превращается в Я7). Эта особенность повторится еще в пяти строфах (II, IV, V, VIII, X), то есть в шести из десяти, включая рамочные — начальную и заключительную.

Еще одна строфическая особенность ДП состоит в особой схеме рифмовки. Обычно рифмуются либо все Яз-фрагменты:

Послушайте, ребята, Что вам расскажет дед. Земля наша богата, Порядка в ней лишь нет (Толстой, «История государства...»); *Князь просит их садиться, Он хитрость их проник, Заране веселится Обману их старик* (Толстой, «Сватовство»); *Когда-то россияне, Ванюши, Тани, Мани, Танцуя на гуляньи, открыли новый стиль. Штиблеты и сапожки под русские гармошки, Под бересту и ложки прославили кадрили* (Е. Темникова, «Веселая кадрили»; муз. В. Темнова), —

либо каждый второй такой фрагмент (= каждая 6-ст. строка), ср. выше: *планшеты — карты / уточняет — маршрут / ребята — стартом / запасе — минут*), а также:

Сидел рыбак веселый На берегу реки, И перед ним по ветру Качались тростники (Лермонтов, «Тростник»); *Мы связаны, поляки, давно одной судьбою / в прощанье и в прощенье, и в смехе, в слезах: / когда трубач над Краковом возносится с трубою — / хватаюсь я за саблю с надеждою в глазах* (Окуджава, «Прощание с Польшей»); *За плотной занавескою, прикрывшей свет и тень, / уж притаился будничный непоправимый день, / когда на этой улице под майский ветерок / мы разошлись, разъехались на запад и восток* (Е. Рейн, «На мотив Полонского»); *Под черным лабрадором лежат мой дед и бабка, / среди охтенских суглинков, у будки сторожей. / Цветник их отбортован и утрамбован гладко, / поскольку я здесь не был сто лет — и он ничей* (Рейн, «Преображенское кладбище в Ленинграде»).

Причем даже и при такой разреженной рифмовке ощущается тенденция к дополнительным, как бы необязательным, «внутренним», рифмам, ср.:

ребята — стартом (Войнович); *поляки — Краковом* (Окуджава); *будничный — улицей; отбортован — утрамбован* (Рейн), а в «Тростнике» Лермонтова есть целых 3 строфы (из 12), где зарифмованы все Яз-фрагменты (и даже серийно использована одна и та же рифма): *И я была девицей, Красавица была, У мачехи в темнице Я некогда цвела <...> Моей любви просил он, — Любить я не могла, И деньги мне дарил он, — Я денег не брала; Несчастную сгубил он, Ударив в грудь ножом, И здесь мой труп зарыл он На берегу крутом.*

В отличие от этой традиционной установки на повышенную зарифмованность, в ДП рифмуется лишь каждый четвертый Яз-фрагмент (и соответственно все рифмы — мужские) — по схеме XXXaXXXa: *орденоносец — Егорыч / собирается — парад / привычным — китель / плечи — наград*. Но аллитерационные переключки между клаузулами полустроков наблюдаются и тут: *орденонОсец — ЕгОрыч, собиРАется — паРАд, привЫчным — кИтель, слегкА — нагрАд*. Вообще, аллитераций в ДП много, и мы будем отмечать лишь наиболее значительные.

Среди вероятных прототипов-интертекстов ДП отчасти сходную рифмовку находим в детской песенке «Коричневая пуговка» (слова Е. Долматовского, музыка братьев Покрасс), которую, ввиду ее содержательной и жанровой релевантности для ДП, процитирую целиком:

I. Коричневая пуговка валялась на **дороге**, Никто не замечал её в коричневой **пыли**. По пыльной по **дороге** прошли босые **ноги**, Босые, загорелые, **прошли...**

II. Последним шел Алёша, Алёша **босоногий**. Он нёс корзину с ягодой и больше всех **пылил**. Случайно иль **нарочно** — того не знаем **точно** — На маленькую пуговку Алёша **наступил**.

III. А пуговка не наша, не с нашего кармана, И буквы не по-русски написаны на **ней!** К начальнику **заставы** бегут, бегут ребята. К начальнику **заставы** — скорей, скорей, **скорей!**

IV. Начальник всех их выслушал: «Докладывайте точно». И карту укрепления пред ними **положил**. «Скажите откровенно: и на какой дороге На маленькую пуговку Алёша **наступил?**»

V. Три дня они **искали** и отдыха не **знали**, Три дня они **искали** забыв покой и **сон**. На третий **повстречали** чужого незнакомца И сразу обступили его со всех **сторон**.

VI. А пуговики-то нету у заднего **кармана** И шиты не по-русски зелёные **штаны**. А в глубине **кармана** — патроны от **нагана** И карта укрепления советской **стороны**.

VII. Вот так у нас **хранится** Советская **граница** И никакая сволочь её не **переидёт**. В Алёшиной коллекции та пуговка **хранится**. За маленькую пуговку ему большой **почёт**⁵.

Как видим, схема XXXaXXXa строго соблюдена лишь в одной строфе, IV, тогда как в других преобладает тенденция к дополнительной рифмовке. Да и в «правильной» IV строфе окончания двух 6-ст. строк (*точно, дороге*) вторят рифмам из предыдущих строф (соответственно II и I), и подобные словесные переклички между строфами мы обнаружим и кое-где далее в тексте ДП.

Отмеченные особенности строфики ДП работают на замедление повествовательного развертывания, создавая ауру эпической значительности, — в отличие от быстрой, чуть ли не плясовой динамики традиционных более густо зарифмованных строф.

Итак, складывается ожидание, что строфической единицей текста станет XXXaXXXa.

2.3. Неторопливости развертывания способствует и синтаксическая структура I строфы. Это одно простое, но очень обстоятельно распространенное предложение, с одним подлежащим и двумя однородными глаголами-сказуемыми, занимающими, вместе со своими зависимыми, по две строки каждое. Некоторое усложнение происходит от первой полустрофы ко второй, где появляется деепричастный оборот (*ссутулив...*); однако до гипотаксиса дело не доходит.

5 http://www.bard.ru.com/php/print_list.php?id=37746%Do%BA%Do%BE%D1%80%Do%B8%D1%87%Do%BD%Do%B5%Do%B2%Do%Bo%D1%8F-%Do%BF%D1%83%Do%B3%Do%BE%Do%B2%Do%BA%Do%Bo (дата обращения: 21.08.2023).

Многие конструкции утяжелены зависимыми членами (определениями, предложными дополнениями, обстоятельствами).

Громоздкость задается первой же строкой, которая состоит из пяти слов, описывающих протагониста и образующих очень статичную номинативную конструкцию: сначала приложение, оно же квазисложное слово, вторым компонентом которого служит тоже сложное слово (*орденоносец*). В сущности, в качестве приложения к этой паре присоединяется и полное — трехчленное — имя собственное героя: его фамилия, имя и отчество.

Таким образом, в 1-й строке не происходит никакого движения, будь то физического, событийного или грамматического, а в каком-то смысле иконически предвещается и *тяжесть* (*наград*), которой завершится строфа.

2.4. Во временном плане перед нами типичное для подобных нарративов *praesens historicum*, наст. вр. в значении прош. вр., которое придает событиям прошлого повествовательную наглядность настоящего, как бы развертывая его у нас на глазах; ср.:

*Как ныне **сбирается** вещей Олег Отмстить неразумным хозарам, Их селы и нивы за буйный набег **Обрек** он мечам и пожарам <...> Князь тихо на череп коня **наступил** <...> Из мертвой главы гробовая змия, Шипя, между тем **выползала**; Как черная лента, вокруг ног **обвилась**, И **вскрикнул** внезапно ужаленный князь* (Пушкин, «Песнь...»);

*Без отдыха **пирует** с дружиной удалой Иван Васильич Грозный над матушкой Москвой <...> И все **подъяли** кубки. Не **поднял** лишь один; Один не **поднял** кубка, Михайло, князь Репнин <...> Но царь, **нахмурия** брови: «В уме ты, знать, **ослаб**...»* (Толстой, «Князь Михайло Репнин»);

*И **выходит** удалой Кирибеевич, Царю в пояс молча **кланяется**, Скидает с мозучих плеч шубу бархатную, **Подпершился** в бок рукою правую, **Поправляет** другой шапку алую, **Ожидает** он себе противника... Трижды громкий клич **прокликали** Ни один боец и не **тронулся** <...> Вдруг толпа **раздалась** в обе стороны И **выходит** Степан Парамонович <...> По прозвищу Калашников (Лермонтов, «Песня про купца Калашникова...»);*

***Походит** Илья на конюший двор, **Имает** Илья добра коня, **Уздает** в уздечку тесмянную, **Седлает** в седельшко черкасское <...> На бедра **берет** саблю вострую, Во руки **берет** плетъ шелковую <...> Лежучи у Ильи втрое силы **прибыло**: **Махнёт** нахвальщику в белы груди, **Вышибал** выше дерева жарового <...> **Вскочил** Илья на развы ноги <...> По плеч **отсек** буйну голову, **Воткнул** на копье на булатное... (былина «Илья Муромец и Жидовин»⁶).*

Однако в ДП наложение двух временных перспектив проясняется не сразу, поскольку прямых признаков прошедшего здесь пока нет. Такими признаками обычно служат:

— участие персонажа из заведомого прошлого (князя Олега, Ивана Грозного, былинного богатыря), на что наш протагонист не претендует;

6 Эта былина (см.: http://www.hrono.ru/libris/lib_b/zhidovin.php), известная также под названием «Илья Муромец на заставе богатырской», цитируется по: [Астахова 1958: 177–183]; остальные былины цитируются по: [Путилов 1986].

— и/или параллельное недвусмысленное употребление форм прош. вр. (наступил, выползала, обвилась, вскрикнул; подъяли, не поднял; прокликали, не тронулся, раздалась; прибыло, вышибал, вскочил, отсек, воткнул), с чем в ДП дело обстоит сложнее.

Форма прош. вр., правда не личного глагола, а деепричастия (*ссутулив*), в I строфе появляется, но временной перспективы она не нарушает: по форме это сов. в., а по смыслу — перфект, обозначающий действие/состояние, остающееся актуальным и в настоящем (таковы в вышеприведенных примерах деепричастия *нахмура* и *подпершился* и личная форма *обрек*). То есть некоторое колебание между двумя временными планами намечается (и ему способствует общая тематическая ориентация на ремейк великого прошлого и жанровая — на былинно-балладную традицию), но остается неопределенным и будет постепенно нарастать.

2.5. На фабульном уровне с 1-й строки в действие вступает протагонист, аттестуемый как *герой*, *орденоносец*, обладатель множества *наград*, уважительно называемый по имени-отчеству, — персонаж как бы из прошлого, явно достойный, а впрочем не лишенный человеческих слабостей: способный волноваться и вынужденный сутулиться под тяжестью своих орденов и медалей⁷. Между строк прочитывается его преклонный возраст: многократно награжденному участнику ВОВ к 2010 году должно быть за 85. Но эти «нехватки» даются под знаком *слегка*, — слова, которому предстоит стать лейтмотивным. «Легкость», кстати, вполне созвучна мирной — гражданской, чисто ритуальной — «праздничности» описываемого военного квеста. В целом намечается некоторая проблематизация «силовой адекватности» протагониста, да и серьезности его «трудной задачи».

Повествование о действиях эпического героя традиционно начинается со сборов, и первым шагом становится «снаряжение»: застегивание кителя, требующее *ссутулить* плечи, ср. в примерах выше приготовительные движения Кирибеевича (*Скидает с могучих плеч шубу <...> Поправляет <...> шапку...*) и Ильи Муромца (*Имает <...> коня, Уздает в уздечку <...> Седлает <...> На бедра берет саблю...*).

2.6. Во фразеологическом плане ощутима узнаваемость, словесная и нарративная, таких готовых оборотов, как *застегивать китель*, *сутулить плечи*, *под тяжестью* и *привычным движением*. Это аналоги постоянных эпитетов и других словесных формул, характерных для фольклорного и фольклороподобного повествования и самой своей традиционностью подтверждающих ориентацию на эпическое прошлое, в случае ДП — на великую Победу. Особенно эмблематично звучит оборот *движением привычным*, лексически обнажающий/иконизирующий «привычность» (то есть повторность и укорененность в прошлом), да и синтаксически и стилистически (инверсией) играющий в архаику.

Что касается трехчленного именованного героя, то уважительность оно сочетает с некоторой фамильярностью: таково сокращенное *Пал Егорыч* вместо полного *Павел Егорович* (или даже *Георгиевич*). Это несколько снижает и так

7 Впрочем, огромное количество боевых наград у рядового солдата и даже офицера звучит как невероятная гипербола, а скорее как намек на гигантские «иконостасы» орденов, которыми награждали себя советские руководители эпохи Брежнева.

исторически не известного персонажа, приближая его к повествователю, как бы лично с ним знакомому, — ход, до какой-то степени традиционный, ср. выше *Иван Васильич Грозный* у А.К. Толстого.

В плане лексики заметен некоторый, пока очень умеренный крен в сторону иностранных заимствований. Таковы слова *герой, орден, парад* и *китель*, — никоим образом не вызывающие варваризмы, но тем не менее лексемы, невозможные в былине, да и в традиционной балладе. Это явные признаки современности, открытой мировым ветрам, а их скромность может объясняться привязкой к патриотическому герою песни.

3. Строфа II, повтор 1. Продолжение экспозиции; формирование суперстрофы

3.1. Строфическое ожидание подтверждается (опять XXXaXXXa), включая наращение 2-й строки до Я7, хотя и в новом ритмическом повороте: в конце ее первой полустроки под ударением оказывается односложный *взор*, окруженный двумя кандидатами на роль цезурных пауз⁸. Налицо и окказиональные аллитерационные переключки между окончаниями полустроок: *ВАльтер — пЯтом, воспоминАний — слегКА, остАлся — полКА*.

Продолжается развертывание отправки героя:

— по линии снаряжения он переходит от обмундирования к собственно вооружению: *берет трофейный Вальтер* (ср. тот же глагол выше в былине «Илье Муромец и Жидовин»: *На бедра берет саблю вострую, Во руки берет плеть шелковую*);

— а по линии перемещений — от домашних сборов к отправке в путь (*выходит*).

3.2. На синтаксическом уровне сохраняется и даже немного нарастает сложность:

— 1-ю строку занимает короткое простое предложение (как бы присоединяющееся к серии сказуемых с общим подлежащим I строфы), но содержащее причастный оборот;

— во 2-й строке подлежащее формально сменяется (теперь это *взор*), так что предложение становится сложносочиненным (хотя по смыслу речь идет все о том же персонаже).

Вторую полустрофу занимает вроде бы простое предложение, подхватывающее синтаксис I строфы, с единым подлежащим (тройным *он*, отсылающим к герою) и тремя однородными сказуемыми. Но тут возникает дополнительная сложность:

— связь между тремя сказуемыми не сводится к грамматической однородности, по смыслу образуя причинно-следственную триаду: «выходит пораньше <потому, что> не может <позволить себе> опоздать, ведь <= потому что> он остался один», то есть квазигипотактическую структуру, своего рода сложноподчиненное предложение.

8 В исполнении Слепакова* *взор* отчетливо выделен. Сама эта строчка отсылает к «Песенке кавалергарда» Окуджавы из к/ф «Звезда пленительного счастья» (ср.: *Течет шампанское рекою, и взор туманится слегка*), соотнося ДП с «декабристской» темой.

3.3. Во временном плане настоящее историческое опять осложняется оглядками на прошлое:

- перфектными формами (*добытый, остался*);
- по-прежнему не нарушающими единой «теперешней» перспективы;
- но значительно увеличивающими масштаб временного скачка;
- и словами *воспоминаний, трофейный, в сорок пятом и один... из своего полка*, уже эксплицитно отсылающими к эпической давности военному прошлому;

а отчасти — заглядыванием в будущее:

- благодаря модальной конструкции *опоздать не может*, констатирующей альтернативное будущее, правда лишь ближайшее и отрицаемое (виртуальный ход, которому предстоит интересное развитие).

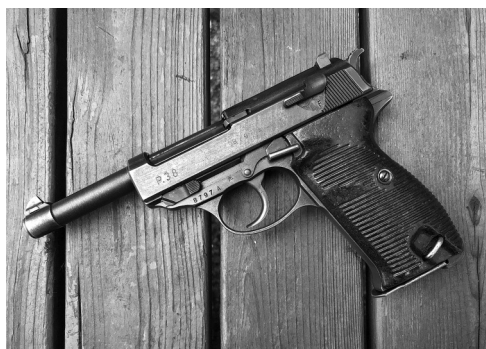
3.4. Фабульная характеристика героя продолжает напрягать двойственность его образа. Педалируются:

- как «слабости»: чрезмерная эмоциональность и некоторые недостатки зрения (*взор туманится слегка*), несвобода (*не может*), одиночество (один в поле не воин?), ограниченность ресурсов (необходимость отправляться заранее и идти пешком),

- так и «сильные стороны»: способность помнить, переживать, ходить на большие расстояния, ориентироваться во времени (*воспоминания, пораньше, не опоздать*), следовать долгу (*опоздать не может*) и не в последнюю очередь экзистенциальная стойкость — на фоне его *полка* уникальная!⁹

Кстати, мотив «слегка», характерный для оценки адекватности героя, получает во II строфе интенсивное развитие — благодаря постановке этого слова под рифму (*слегка — полка*), которая окажется ключевой для всего текста.

3.5. Что касается иностранной лексики, то количественно ее здесь немного (*трофейный Вальтер*), но качественно налицо не только очевидный варваризм, но еще и имя собственное — как бы имя еще одного действующего лица.



Walther P38¹⁰

9 *Один остался* может значить как то, что все однополчане погибли на фронте, так и что непогибшие умерли своей смертью за последующие более чем полвека.

10 https://www.reddit.com/r/guns/comments/gtm5b7/new_to_me_1945_walther_p38/ (дата обращения: 21.08.2023).

Подобное олицетворяющее именование любимого оружия принято в эпической традиции, вспомним:

— меч *Дюрандаль* (фр. *Durandal*) — оружие Роланда, персонажа французского средневекового эпоса, включая «Песнь о Роланде»,

— и пулемет *Максим* одноименного героя советской песни «Два Максима» (слова В. Дыховичного, музыка С. Каца)¹¹.

Заметим, что чисто словесное, лексическое заимствование (*Вальтер*) вторит реальному, фабульному добыванию соответствующего объекта («волшебного средства»).

3.6. Далее следует хоровой повтор, которым становится не особый куплет (часто в ином размере и на иную мелодию¹²), а точный повтор двух последних строк предыдущей строфы, скандирующий/резюмирующий успешную отправку героя.

Этот минималистский припев звучит не после I строфы, а после II, как бы отбивая в качестве композиционной единицы более крупный фрагмент в 10 строк (4+4+2). Заглянув вперед, мы увидим, что очередной хоровой повтор появится еще через две строфы и подтвердит такую разбивку текста. Поэтому в следующем разделе мы рассмотрим второй такой суперстрофный фрагмент целиком.

4. Строфы III—IV, повтор 2. Продолжение экспозиции; завязка

4.1. Цельной эта суперстрофа предстает не только по форме, но и по содержанию. Если первая была посвящена имени, сборам и отправке протагониста, то вторая отводится его антагонисту, и повествование строится аналогичным — контрастным, но параллельным — образом. Сходство задается сразу же — иронически роднящим их квантором единственности (**один** *остался* — **единственный сын**), маркирующим их экзистенциальную исключительность и тем самым избранность для эпического поединка.

Главное действующее лицо фрагмента вводится опять в первой же строке и синтаксически опять в виде двух приложений. Первое полустипшие сообщает о месте персонажа в обществе, но вместо былых заслуг ветерана здесь это привилегированное семейное положение «мажора». А во втором полустипшие опять, как в I строфе, сообщается составное имя собственное, но на этот раз не почтительно-фамильярное ФИО, а фамилия и ласкательно-покровительственное уменьшительное имя; вспоминаются:

- заглавный герой повести Веры Пановой «Сережа»;
- Сережа Тюленин из «Молодой гвардии» А. Фадеева;
- *Сережка с Малой Бронной* из одноименной песни «Москвичи» А. Эшпая на стихи Е. Винокурова.

11 Об этой песне см.: [Жолковский 2011: 443—452].

12 Как, например, в песне Слепакова* и Курбанова «Курица» (о ней см.: [Жолковский 2019]).

Тем самым намечается позитивное отношение к, возможно, избалованному, но симпатичному принцу-наследнику и возможная династическая — по высокопоставленному отцу — причастность к прошлому.

Но уменьшительное *Серезжа* — лишь часть имени антагониста, вторая составляющая которого, *Кривоपालов* (кстати, опять, в пандан к I1, сложное слово!), отчетливо негативна; она вызывает ассоциации с:

- физическим уродством;
- *кривой*, которая разве что авось куда-нибудь *вывезет*;
- *кривдой*, противоположной *правде*;
- и отталкивающими фольклорными злодеями типа *Бабы-Яги Костяной Ноги*, *Идолица Поганого* и под.¹³

При этом контраст между именами двух главных героев оттеняется сходством — общим ударным слогом *-пал-*.

Затем появляется, в параллель к пистолету положительного героя, главный — и зловеще *черный* — атрибут антагониста, со своим тоже иностранным и тоже немецким именем собственным и, подобно именам героев, составным: *Порш-Каен*.



*Порш-Каен 2010*¹⁴

При этом контрасты включают соотношения:

- по возрасту: ветеран ВОВ vs. 17-летний юноша;
- по способу/скорости передвижения: пешком vs. на роскошной машине;
- и по верности порядку: *орденоносец... опоздать не может* vs. *сын мэра летит на красный свет* под действием наркотиков, без водительских прав и, надо понимать, после бессонной ночи.

4.2. Постепенно проясняется локус основного конфликта — правила уличного движения (см. далее *не глядя на дорогу* и закрытый от водителя спидо-

13 В «Опере ничего» Джона Гея фигурирует бандит Джек Кривоपालый (Crook-Finger'd Jack). *Кривоपालый* также легко смешивается с *Криволапый*, обретая еще и звериные коннотации.

14 <https://www.topcarrating.com/2010-porsche-cayenne-turbo.php> (дата обращения: 21.08.2023).

метр) и необходимость их соблюдения. И социальный контекст ДП заставляет опасаться, что пострадает в этом столкновении не законопослушный «рядовой», а «нарушитель» — сын высокопоставленного чиновника.

Как ни ультрасовременно это звучит, но сходная «трудная задача» встречается и в фольклорных сюжетах; так, в былине «Илья Муромец и Соловей-разбойник» вредительство антагониста состоит в том, что он блокирует протагонисту проезд на Киев:

Из того ли то из города из Муромля <...> Выезжал дородный добрый молодец, А ведь старый казак Илья Муромец. Он заутреню тую христовскую А стоял во граде во Муромле, И хотел попасть к обедне В стольно-Киев-град <...> «Укажите мне дорожку прямоезжую, Прямоезжую да в Киев-град». Говорят ему мужички-черниговцы: <...> «Прямоезжая дорога заколодела, Заколодела дорожка, замуравела <...> Сидит Соловей-разбойничек Дихмантьев сын На семи дубах в девяти суках. Как засвищит Соловей по-соловьиному <...> А что есть людей вблизи — все мертвы лежат. Прямоезжей дорожкой есть пятьсот всех верст, А окольной дорожкой-то всех тысяча».

По принципу контраста с тождеством соотносятся и мотивировки поведения героев: если протагонист идет *на праздничный парад*, то антагонист едет *с ночного афтепати*. Различие это не чисто риторическое: протагонист только еще отправляется на свой квест, а антагонист, фольклорный «вредитель», уже без устали занимается своей вредоносной деятельностью, как бы взывающей о вмешательстве протагониста.

4.3. Во II строфе фрагмента нарратив осложняется введением нового персонажа — платной секс-партнерши антагониста. Изначально ее роль состоит в демонстрации еще одного аспекта его распущенности, но затем она вносит свой вклад и в прямое нарушение им правил вождения.

Этот сюжетный ход дан с лукавой иносказательностью, принятой в изображении эротических сцен. То, что описывается как закрывание спидометра романтически *беспокойной головой* героини и последующий якобы спонтанный напор ног героя, на деле означает модное у лихих мачо-автовладельцев получение минета без отрыва от управления машиной (отметим контрапункт сексуально озабоченной ноги антагониста и добросовестной пешей ходьбы протагониста). Все это ведет к рискованному повышению скорости (*вдавил акселератор*) и напрочь отвлекает внимание водителя от дороги (ср., напротив, лишь слегка затуманившийся взор протагониста в I).

Двумя названными, более или менее служебными функциями роль героини не ограничивается.

Как типаж проститутки с ангельским именем может претендовать на амплуа не только сообщницы злодея-антагониста, но и его несчастной жертвы (*damsel in distress*), подлежащей спасению странствующим рыцарем-протагонистом.

А в композиционном плане ее появление делает вторую суперстрофу переходным звеном между предыдущей и последующими. Первая была целиком посвящена протагонисту, в дальнейших же будут действовать оба. А в данной суперстрофе речь идет в целом об антагонисте, но сначала о нем самом, а затем о его партнерше и их противоречивом — любовном и губительном — взаимодействии. Таким образом, уже, так сказать, на территории антагониста, предвещается столкновение двух главных противников.

4.4. Обратимся к словесной стороне фрагмента.

Синтаксически перед нами опять три простых распространенных предложения с двумя разными подлежащими и одним деепричастным оборотом. Но на этот раз глагольных сказуемых всего три, а не семь (как в I). Зато

— текст насыщен структурно сходными однородными оборотами (*на... на... на... на, с... под, без... без, головой... ногай*);

— один из них подмигивает I строфе (**под оксибутератом** — **под тяжестью**);

— повторяется, с небольшой вариацией, и подлежащее (*Сергея Кривопапов... Кривопапов-младший*).

Синтаксис становится менее обстоятельным, более отрывистым, скачущим — вторя напористой наркотической динамике описываемого (*летит, на красный, беспокойной, напрягшейся*).

Во временном плане продолжают скачки в перфектное прош. вр. (*закрыла, вдавил, напрягшейся*), но они по-прежнему не нарушают перспективы продолженного настоящего (в рамках *praesens historicum*).

На лексическом уровне импортная атрибутика антагониста сервирует пир вызывающих варваризмов: *мэр, Порш-Каен, аптепати, оксибутерат, путана, спидометр и акселератор* (кстати, почти рифмующийся с *оксибутератом*).

4.5. В целом контрастный (по отношению к предыдущему фрагменту) портрет юного антагониста создает впечатление вызывающе щедрого фонтанирования могучих сил, пренебрегающего законами общества, моралью и даже инстинктом самосохранения, — в противоположность экономному и дисциплинированному поведению старого протагониста.

Баланс сил сводится вроде бы в пользу антагониста, которому посвящен последний на данный момент отрезок текста, что закрепляется посвященным ему же хорovým повтором. Причем две заключительные строки фрагмента повторяются на этот раз с небольшими вариациями: продолжается цепочка полужаметных переименований антагониста (переставляются компоненты *Кривопапов* и *младший*), а его *нога* вместо *напрягшейся* предстает *беспечной*. С помощью этой последней замены акцентируется как избыток у протагониста разнообразной энергии, так и рискованность ее нерасчетливой траты, подогревающей интерес к возможным поворотам сюжета. Интригующе звучит и выбор глагола сов. в. прош. вр. (повторяемого хором): *не нажал*, а именно *вдавил*, так что педаль, по-видимому, остается опасно выжатой до предела.

5. Строфы V—VI, повтор 3.

Подготовка действия; монтаж перипетий

5.1. Установившийся формат суперстрофы соблюдается, но ее сюжетное наполнение меняется: в первой половине действует протагонист, а во второй антагонист. То есть чередование фрагментов, посвященных противникам, сохраняется, но по сравнению с начальными суперстрофами их размер сокращается вдвое — сжимается до четверостиший. В результате сюжетная нарезка учащается, приводя героев в более тесное нарративное соседство, хотя пока

что не в непосредственный фабульный контакт. (Как мы помним, это было отчасти подготовлено взаимодействием в пределах предыдущей суперстрофы антагониста и его партнерши.)

5.2. Строка V_1 почти дословно повторяет I_1 , варьируя лишь именование протагониста, который наконец эксплицитно предстает как *старик*. Энергетически это, как и то, что он *волнуется слегка* (*волнение* и *слегка* берутся из разных строк I строфы и конспективно объединяются, еще и варьируя *туманится слегка* из конца II строфы), конечно, несколько ослабляет его. Замедлением и даже прекращением его начавшегося было в I движения (*собирается... выходит...*) предстает и его теперешний модус операнди: *стоит... не идет*, причем *Он не идет на красный* — наглядный контраст к мощному динамизму антагониста (*летит на красный свет* из III). Впрочем, подспудно в поведении протагониста развивается совмещение ограниченных правилами возможностей с волевым самоконтролем во имя долга (*рисковать не может* — усиленный вариант виртуального *опоздать не может* из I).

Повторяется и таким образом напоминается программная финальная рифма первой суперстрофы: *слегка/полка*. Но в хоровой повтор она на этот раз не попадает, чем ее роль временно ослабляется.

5.3. Строфа VI тоже резюмирует две более ранние (III—IV):

- однострочное предложение отводится под движение машины (собственное имя которой позволяет ей заместить антагониста);
- еще одно — под опасные ласки партнерши;
- а заключительные два, закрепляемые хоровым повтором, — под наркоманство антагониста.

Как и в V, резюмирование сочетается с педалированием эффектов, но если там это означало остановку движения, то здесь, напротив, происходит энергетический взлет:

- машина нарушает не только ограничения скорости (*стрелую*), но и, что много опаснее, направление движения (*по встрече*);
- параллельно ускоряется половой акт (к тому же *наращивает темп* звучит вполне автогоночно);
- преступная вредоносность принимаемого наркотика проецируется на всю Россию и даже, в хоровом повторе, на весь мир;
- и конечно, действия антагониста опять расцвечиваются варваризмами, включая ироничный *медикамент*.

5.4. Попадание антагониста в очередной хоровой повтор дает ему еще одно дополнительное преимущество перед протагонистом. Но до их прямого столкновения дело пока не доходит. За глаголом *проносится* могло бы последовать указание *мимо кого/чего*, но эта валентность остается незаполненной (а предположение, будто подразумевается *мимо протагониста*, означало бы, что ожидаемый конфликт тем самым исчерпан). В результате это движение воспринимается как происходящее где-то за сценой, в воображаемом пространстве повествования. На тот же эффект работает и преобладание форм несов. в. наст. вр., которые представляют действия противников, описываемые

в V—VI, как развертывающиеся замедленным крупным планом в виде двух отдельных самодостаточных картин.

6. Строфы VII—IX, повтор 4. Кульминация; лирическое отступление

В этой самой длинной суперстрофе (3×4+2=14 строк) происходит наконец давно ожидавшийся поединок, подготовкой которого был весь предшествующий нарратив, порознь аттестовавший противников.

6.1. Переход к собственно действию маркируется характерным зачином *И вот...*, за которым следует серия из девяти (!) глаголов сов. в. прош. вр. (*загорелся, зашагал, услышал, окаменел, кончилась, блеснул, пронзили, скатилась, скатилась*). В суперстрофе нет ни одной формы наст. вр., а из всего двух форм несов. в. прош. вр. одна — это повторное *остался*, а другая — *бывало*, означающее многократное в прошлом действие, описанное формой сов. в. *скатилась*.

Систематический переход в грамматическое прош. вр., наконец, полностью актуализует установку на принципиальную двойственность *praesens historicum*. Большинство глаголов прош. вр. опять перфектны и таким образом совмещают прошедшее с настоящим, но среди них выделяются такие, как *блеснул* и, пожалуй, *скатилась*, описывающие действия, целиком завершившиеся в прошлом и не присутствующие в настоящем. Тем самым противоречие между двумя временными планами *praesens historicum* напрягается максимально.

6.2. Рассмотрим по порядку, как строится развертывание боевого поединка. Прежде всего, заметим, что сведение двух противников в единый эпизод осуществляется не путем дальнейшего учащения попеременного монтажа их действий (наметившегося в VI), а благодаря подаче всего происходящего с точки зрения одного из них, а именно протагониста, которому таким образом отдается теперь и композиционное преимущество.

Подобная односторонность далеко не обязательна:

— в «Песне о Калашникове» поединок, кончающийся победой купца, описывается объективно — как равноправный и даже с первоначальным перевесом в пользу его противника;

— так же строятся поединки Ильи Муромца с его сыном и с Жидовином;

— а «Делибаш» Пушкина доводит характерную для автора амбивалентность до антипатриотически объективистской позиции «над схваткой»:

Перестрелка за холмами; Смотрит лагерь их и наш; На холме пред казаками Вьется красный делибаш. Делибаш! не суйся к лаве, Пожалей свое житье; Вмиг аминь лхой забаве: Попадешься на копье. Эй, казак! не рвися к бою: Делибаш на всем скаку Срежет саблею кривою С плеч удалую башку. Мчатся, сшиблись в общем крике... Посмотрите! каковы?.. Делибаш уже на пике, А казак без головы.

В кульминационной суперстрофе ДП точка зрения повествователя сливается с перспективой протагониста, что до какой-то степени было уже подготовлено эмпатическим чтением в его душе:

— нам сообщалось, отчего туманится его взор, почему он выходит пораньше и не может пойти на красный свет...;

— а за действиями антагониста мы следили исключительно извне, хотя в трех первых суперстрофах еще и не глазами/ушами протагониста.

6.3. Строфа VII начинается с того, что протагонист переходит от статичного стояния на светофоре не просто к пешей ходьбе (как в предыдущих строфах), а к строевому шагу, напоминающему о победоносном марше *по Берлину*. Характерно и игривое нарастание от уменьшительного *человечек* к солидному *старик*, поддержанное параллелизмом *загорелся — зашагал*.

За этими двумя строками о протагонисте следуют две посвященные его взаимодействию с антагонистом. Однако в тексте тот не фигурирует, будучи представлен (как и в VI) своим автомобильным атрибутом, только теперь уже не под роскошным иностранным именем собственным, а под скромным нарицательным. Более того, и этот атрибут дается синекдохически, как часть вместо целого, а сама часть (*мотор*) на сцене не появляется: упоминается лишь ее признак (*рев*), даваемый с точки зрения — в восприятии и под контролем — протагониста (*услыхал*).

Слуховой контакт протагониста с грозным антагонистом находим в былине «Илья Муромец и Соловей разбойник», — сначала в предупреждениях местных жителей, а затем и в непосредственном преддверии схватки:

Говорят ему мужички-черниговцы: <...> «Как засвищет Соловей по-соловьиному, Закричит, собака, по-звериному, Зашипит, проклятый, по-змеиному, Тако все травушки-муравы уплетаются, Все лазоревы цветочки отсыплются, А что есть людей вблизи, — все мертвы лежат <...>

Так тут старый казак Илья Муромец <...> По той ли дорожке прямоезжей Подъезжал ко реченьке Смородинке <...> Засвистал Соловей по-соловьиному, Закричал, собака, по-звериному <...> Как все травушки-муравы уплетались <...> Мелки лесушки к земле да приклонилися <...> А у старого казака Ильи Муромца А конь на корзни спотыкается.

Чудесное вслушивание фольклорного героя в приближение антагониста издали иногда совершается путем припадания ухом к земле; ср.:

*«Ну-ка, Иван-царевич, припади к сырой земле да **послушай**, нет ли погоны от морского царя?» Иван-царевич соскочил с коня, припал ухом к сырой земле и говорит: «**Слышу** я людскую молвь и конский топ!» — «Это за нами гонят!» — сказала Василиса Премудрая и тотчас обратила коней зеленым лугом («Морской царь и Василиса Премудрая»)¹⁵.*

В ДП роль такого сверхчуткого уха играет техническое волшебное средство — слуховой прибор (уж не немецкой ли марки — в пандан к *Вальтеру и Поршу?!*), между прочим, никак не введенный в начальные сборы протагониста и без дальних слов доставаемый здесь фокусником-повествователем из рукава.

Так или иначе, предупрежден — значит вооружен, и можно ожидать вступления протагониста в бой; ср. в той же былине:

15 См.: [Афанасьев 1985: 308–309].

Сам берет он в руки плеточку шелковую, А он бил коня по тучным бедрам <...> Отсегнул свой тугий лук разрывчатый, Натянул тетивочку шелковую, Наложил стрелочку каленую <...> Сам спустил тетивочку шелковую <...> Тут просвистнула стрелочка каленая, Попала в Соловья Разбойника <...> Сбила Соловья да на сыру землю, На сыру землю да во ковыль-траву.

6.4. Нечто подобное и произойдет, но узнаем мы об этом не сразу, а после небольшого лирического отступления в виде «лишней» строфы VIII (отвечающей за нестандартную длину данной суперстрофы). Строфа примечательна не только тем, что перебивает действие на самом интересном месте (создавая предкульминационное «Затемнение»¹⁶), но и тем, что переключает повествование в новый временной и модальный режим: сослагательное наклонение (*бы окаменел... кончилась бы...*). Эта модуляция отчасти подготовлена предыдущими чередованиями наст. и прош. вр. (и сов. и несов. в.), а также модальностью инфинитивных конструкций (*опоздать/рисковать не может*), но здесь она решительно выходит на передний план.

Прототип виртуального окаменения протагониста налицо в той же былине: сначала в речах черниговских мужичков (см. выше), а затем в обращении Ильи к своему заспотыкавшемуся коню (выше я сознательно пропустил этот пассаж):

Так тут старый казак Илья Муромец Говорит коню да таковы слова: <...> «Ты везти не мошь и идти не хошь <...>. Не слыхал, что ль, покрику звериного, Не слыхал, что ль, пошпу змеиноного?»

В былине «Илья Муромец и Жидовин» пораженческая альтернатива програвается сначала в виртуальном ключе:

*Стали думу крепкую думати: Кому ехать за нахвальщиком? Положили на Ваську Долгополого. Говорит большой богатырь Илья Муромец <...> — Неладно, ребятаушки, положили; У Васьки полы долгиа, По земле ходит Васька — заплетается <...> **Погинет Васька по-напрасному** <...> Положили на Гршкку на Боярского <...> Говорит большой богатырь Илья Муромец <...> — Неладно, ребятаушки, удумали, **Погинет Гршкка по-напрасному**. Положились на Алешу на Поповича ... — Неладно, ребятаушки, положили <...> **Погинет Алеша по-напрасному**;*

но затем и как реальная неудача другого богатыря (так сказать, *другого старика*):

*Положили на Добрыню Никитича: Добрынюшке ехать за нахвальщиком <...> Побить нахвальщика на чистом поле <...> Повезти на заставу богатырскую. Добрыня <...> Поезжает на гору Сорочинскую. <...> Посмотрел из трубочки серебряной <...> Кричал зычным, звонким голосом: — Вор, собака, нахвальщина! Зачем нашу заставу проезжаешь, Атаману Илье Муромцу не бьешь челом? <...> Учул нахвальщина зычен голос, Поворачивал нахвальщина добра коня, Попуцал на Добрыню Никитича. Сыра мать-земля всколебалась <...> **Под Добрыней конь на коленица пал. Добрыня Никитич млад Господу Богу возмолится <...> — Унеси, Господи, от нахвальщика <...> Уехал на заставу богатырскую.***

16 О конструкции «Затемнение» см.: [Жолковский, Щеглов 2016: 76–83].

А в «Делибаше», как мы видели,

- сначала виртуальное поражение с идеальной симметрией вписывается в портрет-экспозицию каждого из противников;
- а затем реальная гибель обоих столь же беспристрастно констатируется в эпилоге.

В ДП альтернативные опции спрессовываются в знаменательную строку VIII₁, за которой следует еще одна новинка: метатекстуальное размышление о дальнейшем статусе повествования — в духе выходящих за пределы непосредственного сюжета обращений эпических поэтов к высшим авторитетам:

- к Музе: *Гнев, о богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына* в зачине «Илиады»;
- к читателям: *Посмотрите! каковы?* в «Делибаше», подготовленное апострофическими призывами к персонажам: *Делибаш! не суйся к лаве, Пожалей свое житье...; Эй, казак! не рвися к бою...;*
- к Богу — в шуточно-теологическом отступлении в песне Слепакова* «Красивая и тупая»:

И мой ангел с небес, и моё ты проклятье, любимая. За нашу встречу Богу ежедневно твержу спасибо я. Но мысль одна мне по ночам не даёт покоя: С какою целью он создал что-то настолько красивое, Которое при этом настолько же точно тупое? Возможно, от создания тебя дела отвлекли его, Возможно, он спасал ребёнка из-под трамвая, — И вот теперь ты очень, очень, очень, очень красивая, Спасён ребёнок, но ты очень, очень тупая¹⁷.

В ДП этот выход в альтернативное повествовательное пространство маркируется в сфере не только грамматики (сменой глагольного наклонения), но и рифмовки: рифмой к *полка* впервые становится не знакомое, дважды опробованное *слегка*, а новое: *старика*. Ради *другого старика* подыскивается другая рифменная пара!

6.5. Но вернемся к нашему *старик*у. К счастью для него, он оказывается подобен не Ваське, Гришке, Алеше и даже не Добрыне, а Илье, и с помощью заблаговременно добытого на ВОВ и упомянутого в начале песни волшебного средства (взблеск которого может восходить к эпизоду дуэли в «Евгении Онегине»: *Вот пистолеты уж блеснули*; 6, ХХІХ), сражает антагониста. Эта отсылка к фабульному (и опять-таки литературному) прошлому существенна и подкрепляется новым поворотом ключевой формулы *один остался из своего полка*:

- теперь она вводится под грифом *не зря* — не столько в банальном разговорном смысле: «не случайно, а в силу особой жизнестойкости», но и в более высоком: «не бесцельно, а по воле высшего промысла, приберегавшего его для этого подвига»;
- провиденциальным оказывается и совершенно немислимое (в условиях тотальной госбезопасности) взятие на парад трофейного оружия, да еще и заряженного (это, конечно, поэтическая вольность, в нужный момент позволяемая себе повествователем).

17 См.: <https://www.miditext.ru/semyon-slepakov-i-grigoriy-leps-ochen-krasivaya-tekst-i-slova-pesni>.

Связь с великим прошлым обеспечивается двумя сравнительными оборотами:

- сначала кратким: *как по Берлину*;
- а затем развернутым в полное придаточное предложение: *как не раз бывало в далеком сорок третьем*;
- так что сюжетной кульминации сопутствует синтаксическая, и попытки перехода к гипотаксису увенчиваются наконец успехом.

Сложноподчиненная сравнительная конструкция проецирует сказуемое главного предложения, выступающее в форме привычного сов. в. прош. вр. (*скатилась*), на итеративное сказуемое придаточного (*бывало*), подкрепляя убедительность происходящего многократностью аналогичных былых успехов (*не раз*). И отсылке к историческому прошлому вторит почти точная цитата из предыдущего текста (ср. в II: *берет трофейный Вальтер, добытый в сорок пятом*); это очередная актуализация *привычного движения*.

Кивок в сторону авторитетного прошлого можно усмотреть также в употреблении фразеологического оборота *скатилась под откос*, не совсем адекватного в городских условиях (откуда там *откос*?). Но именно *под откос* — с железнодорожной насыпи — провербиально пускали вражеские поезда легендарные советские партизаны, о чем несколько вольно напоминает эта идиома (подкрепленная аллитерациями: *машиНа — скатИлась, [СКАТИлаСь] — [АТКОС]*).

Назад, к предыдущим строфам, отсылает и мгновенная победа старика-протагониста над долго превосходившим его по силе противником: безоговорочно *легко* вырастает из серии *слегка*, обозначавших ограниченность его ресурсов.

6.6. Торжество скромного пешехода над устрашающей машиной вызывает в памяти классические сцены из «Баллады о солдате» (солдат неожиданно для самого себя подбивает танк), «North by Northwest» А. Хичкока (штатский персонаж Кэри Гранта доводит до крушения гонявшийся за ним самолет) и другие подобные. Но к современной подмене машиной расчеловечение антагониста в ДП не сводится, — ему придаются животные черты, характерные для фольклорного вредителя.

Это прежде всего его *рев звериный* (вспомним убийственный *звериный* посвист Соловья-разбойника), усиленный тройной (а с учетом хорового повтора и четверной) внутренней рифмой (*по Берлину — звериный — машина — машина*). Животные коннотации поддержаны также:

- образом *зебры*, как бы шкуру которой попирает покоритель Берлина;
- *тугой плотью* автомобильных колес;
- глаголом *пронзили*, вообще говоря допустимым применительно к *пулям* (хотя более естественным было бы *пробили*, которое не помешало бы тройной аллитерации на начальном П), но скорее наводящим на мысль о поражении копьем или стрелой (вспомним, кстати, VI₁ *стрелю*, а также преддвуэльные элегические строки Ленского *Паду ли я, стрелой пронзенный, Иль мимо пролетит она?*; 6, XXI);
- и, если уж на то пошло, отчеством протагониста *Егорыч*, как бы роднящим его со святым *Георгием*, который копьем пронзил змея — хтоническое чудовище, место которому как раз под откосом.



Икона Георгия Победоносца.
Великая Лавра. Афон¹⁸

7. Строфа X, повтор 5. Эпилог; заключительные замечания

7.1. Эпилог кратко резюмирует исход событий в историческом настоящем, типичном для эпических финалов, ср.:

*Делибаш **уже на пи́ке**, А казак **без головы** («Делибаш»);*

*Ковши круговые, запенясь, **шипят** На тризне плачевной Олега; Князь Игорь Ольга на холме **сидят**; Дружина **пирует** у брега; Бойцы **поминают** минувшие дни И битвы, где вместе рубились они («Песнь о вещем Олеге»);*

*И вновь подняты кубки, ковши опять **звучат**, За длинными столами опричники **шумят**, И смех их **раздается**, и пир опять **кипит**, Но звон ковшей и кубков царя **не веселит**: «Убил, убил напрасно я верного слугу, Вкушать веселье ныне я боле **не могу!**» Напрасно **льются** вины на царские ковры, **Поют** царю напрасно лихие гуслиеры, **Поют** потехи брани, дела бывлых времен, И взятие Казани, и Астрахани плен («Князь Михайло Репнин»);*

*Тут же Илье Муромцу да е славу **поют** («Илья Муромец и Идолище»; впрочем, в былинах концовки в наст. вр. сравнительно редки).*

В ДП в начало финальной строфы выносятся на этот раз антагонист и его партнерша, которые таким образом уступают победителю-протагонисту итоговую финальную позицию и хоровой повтор.

18 <http://www.isihazm.ru/200?id=634> (дата обращения: 21.08.2023).

7.2. Синтаксис возвращается к скупой четкости:

- одна строка — простое предложение об антагонисте;
- одна — такое же о партнерше;
- а две заключительные — лишь немного более распространенное, но тоже простое, о протагонисте.

Большая развернутость третьего предложения достигается:

- контрастным повтором внешне сходной, но по смыслу очень различной характеристики противников, впервые доведенной здесь до полного тождества эпитетов: *единственный — единственный* (ср. ранее: *один — единственный*);
- эмфатическим повтором сказуемого *шагает*, венчающего цепочку: *собирается... выходит... стоит... зашагал... шагает... шагает* (плюс еще два *шагает* в хоровом проворе);
- добавлением обстоятельства образа действия *гордо* (вдобавок к обстоятельству места *на параде*, не отличающему эти строки от предыдущих, с их обстоятельствами места *за решеткой* и *в Абакан*);
- семантикой этого наречия, знаменующего эмоциональный подъем протагониста — по контрасту с его былой подавленностью (*взор туманится — он... не может — волнуется — не идет — не может...*).

7.3. В отличие от типовой эпической концовки с отрубанием головы или иной казнь антагониста (ср., впрочем, успешное бегство Змея Тугарина в одноименной балладе Толстого¹⁹), *сын мэра* отделяется тюремным заключением и, значит, полной обездвижкой — после отличавшей его скоростной езды (*летит — вдавил акселератор — проносится — скатилась — томится*).

А партнерша предстает не столько наказанной, сколько спасенной, — в согласии с гипотезой о протагонисте как реинкарнации святого Георгия, избавившего царскую дочь от отдачи змею²⁰. В ДП благодетельный исход состоит:

- в освобождении женщины от пут разврата (ср. искупление грешницы Марии Магдалины);
- ее моральном и территориальном воссоединении с семьей;
- и не в последнюю очередь в отвержении ею западнического засилья (оркестрованного варваризмами) во имя евразийского единства, что маркируется и новой, подчеркнута восточной, рифменной парой к ключевому окончанию *полка: Абакан*; причем, если ранее (в VII) подобным рифменным ходом (привлечением виртуального *другого старика*) было расширено нарративное пространство текста, то теперь расширяется и географическое²¹.

7.4. Победа старика-ветерана, единственного оставшегося в живых представителя великого прошлого, над антагонистом — представителем молодого поколения, выглядит очень консервативно, но опирается на почтенную — неизбежно тоже консервативную — былинную традицию. Опирается как минимум в двух отношениях.

19 Об этой балладе см.: [Жолковский 2017].

20 См.: <https://pravoslavie.ru/61361.html>.

21 По мнению одной коллеги, здесь еще и обыгрывается мечта «коренного» москвича об очищении столицы от «понаехавших».

Прежде всего, стариком является самый главный из былинных богатырей — Илья Муромец, которого как повествователь, так и персонажи постоянно именуют *старым казаком*. А в одной былине есть целый эпизод, в котором антагонист, думая, что одолел Илью, принимается издеваться над его старческой немощью:

*Пал Илья на сыру землю; Сел нахвальщина на белы груди, Вынимал чинжаллице булатное, Хочет вспороть груди белыя <...> По плеч отсечь буйну голову. Еще стал нахвальщина наговаривать: — **Старый ты старик, старый, матерый!** Зачем ты едшишь на чисто поле? Будто некем тебе, **старикю**, заместиться? Ты поставил бы себе келейку При той пуге — при дороженьке, Сбирал бы ты, **старик**, во келейку, Тут бы, **старик**, сыт-питанён был...* («Илья Муромец и Жидовин»).

Но слабость Ильи (как и *старика* в ДП) — дело временное; опора на древность дает ему силы, необходимые для победы (приводящей к почти буквальному пусканию антагониста *под откос*):

*Написано было у святых отцев, Удумано было у апостолов: «Не бывать Илье в чистом поле убитому», А теперь Илья под богатырем! Лезучи у Ильи втрое силы прибыло <...> **Пал** нахвальщина **на сыру землю, В сыру землю ушел допояс!** Вскочил Илья на развы ноги <...> По плеч отсек буйну голову, Воткнул на копье на булатное, Повез на заставу богатырскую.*

При этом Илья не только *стар* и опирается на прошлое, но и беспокоится о сохранности доброго старого порядка:

*Как начал тут Ильюшенка доведывать: — Как **все ли-то** в Цари-гради **по-старому**, Как **все ли-то** в Цари-гради **по-прежнему**? <...> — Как в Цари гради-то **нуньчу не по-старому**, В Цари гради-то **нуньчу не по-прежнему** <...> Наехал есть поганое Идолище, Святый образа были поколоты, В черный грязи были потоптаны, Да во божьих церквах там коней кормят* («Илья Муромец и Идолище»).

Узнав о печальных переменах, он отправляется в Царь-град (в другом варианте былины — в Киев), побеждает Идолище и восстанавливает статус-кво.

Прямому конфликту поколений — и победе старшего над младшим, то есть, символически, старого над новым, — посвящена былина «Илья Муромец и сын». В ней Киеву грозит басурманский богатырь, и победить его Илье удастся лишь с большим трудом. Он оказывается сыном Ильи от полюбленной им некогда воительницы. Узнав об этом, он всячески позорит, мучает и в конце концов убивает собственную мать, и тогда Илья убивает его, разрывает его тело на части и разбрасывает их в чистом поле.

Заметим, что, в ДП, — подобно древнегерманской «Песни о Хильдебранде», где заглавный герой побеждает своего сына *Хадубранда*, и «Шахнаме» Фирдоуси, где главный герой *Рустам* убивает своего сына *Сухраба*, — имена противников соотносены (= породнены) и аллитерационно (в ДП — общим слогом *-пал-*, см. выше).

Разумеется, в ДП антагонист не является сыном протагониста, но по возрасту он вполне годится ему в сыновья (если не во внуки), да и фигурирует он

в тексте именно в роли отбывшегося от рук сына, правда, сына не протагониста, а мэра города, то есть аналога былинного князя Владимира.

Кстати, в каком городе разворачивается действие, текст не уточняет. Типологически это должен быть стольный град, вроде *Киева* и *Царь-града*, а в современных условиях — *Москва*, место проведения парадов Победы и естественная контрастная пара к *Берлину* (по которому некогда *шагал* протагонист). Но мэру дается вымышленная фамилия, переносящая действие в некий воображаемый город.

7.5. При всем своем бросающемся в глаза консерватизме сюжет ДП одновременно несет и некий, — пусть игриво-двусмысленный — революционный заряд. Силами старика-ветерана и с помощью его старого, но грозного (более того, трофейного, то есть иностранного, вражеского) оружия совершается насильственная акция против несправедливого представителя властей предержащих (говоря в риффатеровских терминах, разворачивание традиционной гипогаммы венчается ее конверсией, а в ленинских — отечественная война превращается в гражданскую).

Красноречивую параллель к этому образует сюжет упомянутой выше песенки Петрушевской, написанной на известный мотив (кстати, в основном тоже трехстопными ямбами, но с сугубо мужской рифмовкой) за год до ДП²² и повествующей о столкновении законопослушной старушки-ветерана ВОВ с требующими взятки гаишниками²³. Кульминация наступает, когда притесняемая старушка решает взяться за оружие:

*Старушка не спеша Достала ППШ²⁴, Сейчас я вам напомню вашу мать.
Я ветеран войны, И вы понять должны, Я снайпер — мне придется вас убрать.
С тех пор ни ГБДД, Ни парни с МВД, И никакой патруль Не трогает бабуль!
Старушка не спеша Дорожку перешла И бабушку никто не задержал. Какой
с бабули толк, Их тут хороший полк, И каждая, наверно, с ППШ!*



7,62-мм пистолет-пулемет образца 1941 года системы Шпагина (ППШ)²⁵

-
- 22 Слепаков* не подтверждает знакомства с этой песней (имейл ко мне 28.05.2023).
23 Исполнение см.: <https://www.youtube.com/watch?v=k145f-HfYEs> (май 2009 года), текст: <https://teksti-pesenok.pro/11/Lyudmila-Petrushevskaya/tekst-pesni-Starushka-ne-spesha-dorojku-pereshla> (дата обращения: 21.08.2023).
24 ППШ — советский 7,62-миллиметровый пистолет-пулемет образца 1941 года системы Шпагина.
25 https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%82-%D0%BF%D1%83%D0%BB%D0%B5%D0%BC%D1%91%D1%82_%D0%A8%D0%BF%D0%B0%D0%B3%D0%B8%D0%BD%D0%B0#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:PPSh-41_from_soviet.jpg (дата обращения: 21.08.2023).

Сходство впечатляющее, даже если признать его сугубо типологическим. В обоих случаях новаторская идея противостояния начальству осуществляется заведомо старыми, времен ВОВ, средствами. Но есть интересное различие: у *старушки* оружие отечественное, а у *старика* — *трофейное*, что окрашивает его применение в партизанские тона.

Еще один вероятный претекст — фильм Говорухина «Ворошиловский стрелок» (1999), варьирующий тот же кластер мотивов.

Ветеран-орденоносец, после тщетных попыток добиться от органов милиции отдачи под суд троих мажоров, изнасиловавших его несовершеннолетнюю внучку, добывает на черном рынке винтовку и снайперскими выстрелами из нее кастрирует двоих насильников, поджигает дорогую немецкую машину («бимер», то есть BMW) одного из них и доводит до сумасшествия третьего — сына коррумпированного полковника милиции, являющегося главным антагонистом ветерана.

7.6. У этого сюжетного поворота обнаруживается традиционный — опять-таки былинный — прототип.

Дело в том, что отношения Ильи Муромца с его сувереном князем Владимиром не сводятся к безоговорочному служению, — возникают конфликты.

Иногда (см., например, «Бунт Ильи Муромца против князя Владимира» и «Илья Муромец в ссоре с князем Владимиром») это происходит по, так сказать, формальным, этикетным, причинам:

— Владимир-князь не оказывает великому богатырю адекватных почестей, не приглашает его на пир (так сказать, не допускает на праздничный парад!) или сажает его за столом не по чину далеко от себя и даже натравливает на него своих подручных. Илья побивает их, а то и атакует княжескую столицу, как бы выступая одновременно в своей обычной протагонистской роли и в неожиданной антагонистской, как бы ба-сурманской:

*А на пир ли-то он не позвал Старого казака Ильи Муромца. Старому казачку Илье Муромцу За досаду показалось то великую, И он не знает, что ведь сделать Супротив тому князю Владимиру. И он берет-то как свой тугой лук розрывчатой, А он стрелочки берет каленые <...> И по граду Киеву стал он похаживать **И на матушки божьи церкви погуливать. На церквах-то он кресты вси да повьломал, Маковки он золочены вся повыстрелял** («Илья Муромец в ссоре с князем Владимиром»).*

Владимиру не остается ничего иного, как поклониться Илье и помириться с ним.

Но иногда коллизия складывается более сложная и для князя крайне унижительная.

*Ай татарин да поганый, Что ль Идолицо великое <...> Он поехал нунь <...> Ай ко солнышку Владимиру <...> **Убоился наш Владимир стольно-киевской** <...> Не случилось да у Владимира Дома русских могучих богатырей <...> **Уж как солнышко Владимир стольно-киевской Что ль татарину да кланялся, Звал он тут в великое гостебицо На свое было велик пиrowаньцо, Во свои было палаты белокаменны** («Илья Муромец и Идолице»).*

Ср. робость Владимира в другой былине, где вредитель, Соловей-разбойник, уже пойман, доставлен к нему и по его же просьбе и под присмотром Ильи издает для общей забавы свой страшный посвист:

Засвистел Соловей во полный свист, Закричал, собака, во полный крик <...> Так тут все травушки-муравушки уплетаются <...> А что ест людей вблизи — все мертвы лежат. А из тех ли теремов высоких Все хрустальные стеколышки посыпались, А Владимир-князь да стольно-киевский А он по двору да в кружки бегаёт, Куньей шубкой да укрывается («Илья Муромец и Соловей-разбойник»).

Узнав о безобразиях, творящихся в Киеве, от калики перехожего, Илья переодевается в его старческие одежды (как бы удваивая таким образом свою старость!), отправляется в Киев и побеждает Идолище:

А очистил Илья Муромец да Киев-град, Збавил он солнышка Владимира Из того же было полону великого («Илья Муромец и Идолище»).

В некоторых вариантах той же былины²⁶ унижения князя усугубляются его попустительством пашням Идолища с княгиней:

Как во городе во Киеве зло несчастьё есь — Подошло как Издолищо проклятоё, А и длинное Издолищо, семисажонно <...> Да сидит оно во грыве во княжонекоей, Да держит у Апраксеи руки в пазухе <...> А еще князь-от Владимир да ёго потчует.

Особенно острые формы это принимает в одном из вариантов былины «Алеша Попович и Тугарин»²⁷:

Княгиня по сеношкам похаживала, Крупными бедрами поворачивала <...> Ждала-пождала друга милого к себе, Того-то ведь Змея ну Тугарина <...> Въезжает собака на широк светлый двор <...> Он входит в палаты в белокаменные, Чудным образом, богу не молится, Князей-то, бояр сам не здравствует, Он здравствует княгиню Омельфу — Берет ее за белые груди, Целует в уста ее сахарные <...> Покорился Киев Тугарину Змеевичу, Поклонился Тугарину поганому, Садился Тугарин в оголовь стола, Овладал он у Владимира Евпраксию, Не неволей ее взял, а охотою.

Алеша Попович убивает Тугарина и стыдит княгиню:

Тут хватал-то Алеша саблю вострую, Срубил он Тугарину буйну голову <...> Буйну голову поставил на остро копые, Натыкал его сердце на кинжаллице, И поехал назад во стольный Киев-град <...> Бросил голову об сыру землю <...> Говорит тут Алеша Попович млад: «Ах кабы ты не княгиня была Евпраксия, Я назвал бы тебя сукой, <...> волочажною, Волочилась ты под Тугарином Змеевичем».

Слова путана Алеша не знал... Но параллели к ДП, где моральное разложение и его последствия постигают семью мэра, очевидны (хотя и не строго почленны) и дальнейших комментариев, полагаю, не требуют.

7.7. Одно последнее замечание — о выразительном средстве, блистающем в ДП своим отсутствием. В отличие как от традиционных былин и баллад, так

26 См.: [Путилов 1986: 376—379].

27 См.: [Там же: 379—380].

и от других песен двух соавторов, герои ДП не произносят ни вслух, ни про себя ни одного слова. Все действие разворачивается как красноречивая и очень динамичная пантомима, своего рода лента немом кино. Это несомненный и очень сильный, хотя и подспудный, эффект, минус-прием. Наверное, он каким-то существенным образом работает на тему песни, но каким именно, для меня остается загадкой.

Библиография / References

- [Астахова 1958] — Илья Муромец / Сост., подгот. и коммент. А.М. Астаховой; отв. ред. Д.С. Лихачев. М.; Л.: АН СССР, 1958 (<http://feb-web.ru/feb/byliny/texts/imu/imu-1772.htm>).
- (Ilya Muromets / Comp. and comment. by A.M. Astakhova; Ed. by D.S. Likhachev. Moscow; Leningrad, 1958 (<http://feb-web.ru/feb/byliny/texts/imu/imu-1772.htm>).
- [Афанасьев 1985] — Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. / Подгот. Л.Г. Барага, Н.В. Новикова. Т. 2. М.: Наука, 1985. (Narodnye russkie skazki A.N. Afanas'eva: In 3 vols. / Prep. by L.G. Baraga, N.V. Novikov. Vol. 2. Moscow, 1985.)
- [Гаспаров 1999] — Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 1999. (Gasparov M.L. Metr i smysl. Ob odnom iz mekhanizmov kul'turnoy pam'yati. Moscow, 1999.)
- [Жолковский 2011] — Жолковский А.К. Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе. М.: РГГУ, 2011. (Zholkovskij A.K. Ochnye stavki s vlastitelem. Stat'i o russkoy literature. Moscow, 2011.)
- [Жолковский 2017] — Жолковский А.К. О геноме «Змея Тугарина» А.К. Толстого // Звезда. 2017. № 1. С. 251—259. (Zholkovskij A.K. O genome "Zmeya Tugarina" A.K. Tolstogo // Zvezda. 2017. № 1. P. 251—259.)
- [Жолковский 2019] — Жолковский А.К. «Курита»: к секретам поэтической кухни Семена Слепакова* // Знамя. 2019. № 4. С. 182—190. (Zholkovskij A.K. "Kuritsa": k sekretam poeticheskoy kukhni Semena Slepakova* // Znamya. 2019. № 4. P. 182—190.)
- [Жолковский, Щеглов 2016] — Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Ех ungue leonem. Детские рассказы Л. Толстого и поэтика выразительности. М.: Новое литературное обозрение, 2016. (Zholkovskij A.K., Shcheglov Yu.K. Ekh ungue leonem. Detskie rasskazy L. Tolstogo i poetika vyrazitel'nosti. Moscow, 2016.)
- [Корчагин 2022] — Корчагин К.М. «Мы связаны одной судьбой»: два этюда о метрике и поэтической грамматике Булата Окуджавы // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. 2022. № 3 (33). С. 36—49. (Korchagin K.M. "My svyazany odnoy sud'boyu": dva etyuda o metrike i poeticheskoy grammatike Bulata Okudzhavy // Trudy Instituta russkogo yazyka im. V.V. Vinogradova. 2022. № 3 (33). P. 36—49.)
- [Путилов 1986] — Былины. Сборник / Вступ. ст., сост., подгот. и примеч. Б.Н. Путилова. Л.: Советский писатель, 1986. (Byliny. Sbornik / Introduct., comp., prep. and comment. by B.N. Putilov. Leningrad, 1986.)