

Анна Петрова

**Частушка и садистский стишок:
память жанра.
Вербальное, виртуальное, визуальное**

Два глобальных события конца прошлого века — распространение сети Интернет и т.н. «визуальный поворот» — вызвали коренные изменения и в жизни культуры, и в системе коммуникаций. Фольклорные жанры, выживая в непривычных обстоятельствах, претерпевают визуальные и виртуальные медиаморфозы. Частушка и садистский стишок оказываются сохранены в памяти культуры и востребованы народным и массовым сознанием.

«Память жанра» — понятие Михаила Бахтина, сформулированное в книге 1963 г. «Проблемы поэтики Достоевского» [Бахтин 1963]. Жанр понимался Бахтиным как объективная форма сохранения традиций, как феномен, имеющий свою логику и сущность. Память имеют лишь жанры, способные к понимающему овладению действительностью, представляющие собой «форму художественного видения и завершения мира». Полифонический роман Достоевского понимался Бахтиным как продолжение античной мениппеи. Его интересовала не субъективная память писателя, а объективная память самого жанра. Таких типологических (межжанровых и кросскультурных) параллелей довольно много в науке:

Анна Александровна Петрова
Музей «Московский дом
фотографии» / Российский
государственный гуманитарный
университет, Москва
artfolk@gmail.com

это и трагедия из духа музыки, и роман из меннипеи, и элегия из причитания, и театр из ряженья и т.д.

Для фольклорных жанров, представляющих собой формы т.н. *коллективного* творчества, понятие объективной памяти жанра, имеющей свою структуру и логику развития, может оказаться крайне результативным.

Как это ни парадоксально, частушка и садистский стишок, на наш взгляд, удивительно похожи между собой. В плане идеологии они суть комические, пародийные, альтернативные, контркультурные жанры: политическая частушка сродни политическому анекдоту, а садистский стишок пародирует воспитательный дискурс взрослых; по словам А.Ф. Белоусова, здесь «энергия противостояния порождает альтернативную словесность» [Белоусов 1998: 548].

Оба жанра — и частушка, и садистский стишок — принадлежат стиховой культуре, оба они рифмованы. Причем наличие рифмы здесь обязательно — редкий случай для русского фольклора, где паремии и песни рифмованы факультативно: для них рифма типична, но не обязательна. Рифмованные фольклорные жанры также обладают «семантическим ореолом», обозначая комичность и пародийность всей рифмованной речи, рифмованного дискурса в целом. Здесь понятие «семантического ореола» стихового размера как одного из механизмов культурной памяти М.Л. Гаспарова [Гаспаров 1999] во многом сближается с идеями М.М. Бахтина о «памяти жанра».

И частушка, и садистский стишок суть модели для наполнения их словами, а не сложившиеся тексты, как, скажем, лирические песни, хотя, конечно же, есть и исключения. Д.К. Зеленин уже в 1922 г. счел частушку «новым видом народной лирики», принципиально отличным от (идеализированных и обобщенных) старых песен и плясовых припевов [Зеленин 1999]. Самих текстов обоих жанров на сегодняшний день насчитывается уже такое количество, что в памяти носителей, как кажется, сохраняется именно модель четырехстопного стиха (хорей частушки или дактиля страшилки), которая и реализуется в каждом новом тексте, исполняемом к случаю или сочиненном на злобу дня.

Начнем с частушки. Частушка остается сравнительно молодым и в чем-то уникальным жанром фольклора, постфольклора и сетевого фольклора. Ее живучесть обусловлена удивительной тематической всеядностью, четкой формой, широким интонационным диапазоном (от жалобы до призыва), разработкой вечных тем (любви и политики, секса и алкоголя) и несложных сюжетов (с постоянными героями — милком и милкой, зятем

и тещей, вождями и политиками). Таким образом, для русской словесности сегодня частушка являет собой своего рода ПРОТО-СТИХ, поэтическое высказывание, лирическое начало как таковое, типа танки, касыды, хайку или канцоны других поэтических традиций. И в Сети частушка остается жанром живым и актуальным, в терминологии П.Г. Богатырева *коллективно-активным*, в отличие от электронных библиотек высокой поэзии, поэтических порталов для избранных поэтов-любителей (типа <www.stihi.ru>) и множества популярных песен и хитов, воспринимаемых публикой и пользователями по преимуществу пассивно. Сетевая частушка — крупнейший медийный и постоянно развивающийся проект, проект народный и популярный, которому, кажется, не грозит скорый конец. Более того, это настолько важная и актуальная часть жизни жанра, что описание и аналитика современной частушки немыслима сегодня без ссылок на Интернет-ресурсы.

Во многом этому способствует отсутствие цензуры в Интернете. И сегодня фольклор регистрируется самими его создателями и носителями, избавившись наконец от произвола фольклористов. Интернет представляет собой сегодня практически идеальную площадку для высказывания благодаря «публичности частушечного жанра» [Адоньева 2006: 41]; Сеть аккумулирует и лирические излияния, и политический протест, и сексуальные откровения, написанные в частушечной форме.

Главная тема хакерской частушки — знакомство и общение в Интернете между полами. Здесь сказывается «память» лирического жанра: высказывается предпочтение виртуальным отношениям перед реальными: *да я лучше в чат пойду*; но чаще наоборот — виртуальное представляется помехой и даже угрозой: *не фиг любоваться — давай практиковаться; надоели Сети эти; я миленочка любила — он любил Живой Журнал*. Образ самого Интернета в частушке по большей части негативный и опасный: знакомства в Сети не приносят желаемого удовлетворения, чреватые вирусами и вторжением хакеров. Главный лирический герой хакерской частушки — компьютерщик, программмер, сисадмин, хакер — неприхотлив в еде, без ума от техники, но абсолютно равнодушен к девушкам, жене и детям. Таких компьютерщиков частушка дразнит и критикует: у них *плечи узки, руки хилы*, они оказываются невнимательными ухажерами или вовсе несостоятельными в любовных и житейских делах.

Техническая символика в хакерской частушке уступает место символике хай-тековской. Так, место знакомых штепселя и розетки, представавших в качестве мужского и женского символов, занимают порты, дырочки в конвертах для дискет, вирусы и поисковый спам:

*Мне Маруся отказала, / Дескать, нынче занята, / Для меня,
мол, не хватает / Параллельного порта.*

*Только к милке я под юбку. / А она: не дам, не дам. / Убери ты
свои руки. / Это поисковый спам.*

Мобильность и актуальность частушке обеспечивают во многом особенности стиховой организации, которые были свойственны самым ранним образцам жанра и воспроизводятся до сих пор. Это и зачины, и рифмы, традиционная двучастность, параллелизм, символизм, абсурдизм, игра слов, постоянные герои, типичные сюжеты, способность к циклизации.

Здесь мы хотим сообщить и о начальных, пробных исследованиях русской частушки стиховедческими методами.

М.Л. Гаспаров определял частушку как двухиктный тактовик [Гаспаров 1993]. Н.С. Трубецкой делил ее на полустрофия, далее на строки, далее на полустихия, далее на такты, далее на моры [Трубецкой 1987 (1927)]. Но все же общепринятым определением размера частушки в фольклористике считается четырехстопный хорей с неполной перекрестной рифмовкой, типа **abcb** (**хаха**) [Зуева 2001: 1193–1195]. Такую формулу вывел Ф.М. Селиванов, изучавший эволюцию способов рифмовки частушки и показавший, что полная перекрестная рифмовка типа **abab** сменяется неполной типа **abcb** = **хаха** [Селиванов 1982].

Что касается строфики, то частушку, очевидно, стоит признать монострофой и твердой формой, вслед за А.П. Квятковским, полагавшим композиционную замкнутость достаточным для этого признаком [Квятковский 1962]. М.Л. Гаспаров же не причислял частушки к твердым формам, определяя их как стихотворные формы, в которых традицией более или менее твердо определены и объем, и строфическое строение стихотворения. Причем он выделял три типа твердых форм: 1) и объем, и строфика фиксированы — *сонет*, 2) объем не фиксирован, строфика фиксирована — *терцины*, 3) ни объем, ни строфика не фиксированы — *канцона* [Гаспаров 2001: 1059]. Интересно, что частушка представляет собой четвертый тип, не выделяемый Гаспаровым, тип, в котором, по его же терминологии и логике, фиксирован объем (4 или 2 строки), а строфика не фиксирована (встречаются рифмы парные и перекрестные).

Нами были обследованы для предварительного сопоставительного изучения относительно недавние частушечные тексты: это изданный в 2006 г. сборник С.Б. Адоньевой «Деревенская частушка XX века» — тексты в основном северных областей, записанные в последней трети прошлого столетия; частушки, опубликованные в 1990-х гг. в Пермской газете «Звезда», куда

тексты присылались как городскими, так и деревенскими жителями [Ты играй 1992]; а также частушки, выложенные в Сети на порталах <chastushki.ru> и <chastushki.info> с «заведомо» современной тематикой — частушки рекламные и т.н. «хакерские», компьютерные.

Что касается ритмики и метрики частушки, то, как показали наши подсчеты, тексты письменного характера — газетные и сетевые — резко отличаются от текстов, предназначенных для устного напевного исполнения (деревенской частушки): здесь текст *письменный* противопоставлен тексту *песенному*. В письменных текстах растет доля мужских и женских рифм, тогда как доля рифм дактилических (типично песенных) стремительно падает. Падает также и количество холостых строк, т.е. повышается *рифменный коэффициент* (по В.М. Жирмунскому [1923]), а текст под влиянием письменных же литературных четверостиший определенно осознается в качестве четырехстрочного.

	Северная частушка, 1988 г., 1993–2003 гг.	Частушка газеты «Звезда» (Пермь), 1990-е гг.	Частушки сетевых порталов, с середины 1990-х гг.
М	31 %	35 %	42 %
Ж	11 %	25 %	32 %
Д	20 %	18 %	11 %
х	38 %	22 %	15 %

Строфическая организация частушечного стиха эволюционировала, но, надо сказать, несколько неожиданным для стиховедов образом. По предположению М.Л. Гаспарова о развитии жанра, с ходом времени в частушке должна была бы учащаться полная рифмовка **abab** (вместо **xaxa**), т.е. должен был бы наблюдаться процесс, обратный тому, который описал Ф.М. Селиванов¹; «если бы это подтвердилось, — писал Гаспаров, — то могло бы считаться влиянием литературного стихосложения на фольклорное» [Гаспаров 1993: 162].

Так вот, сегодня можно сказать, что эволюция частушечной рифмовки пошла в несколько другом направлении. Доля полной перекрестной рифмовки типа **abab** растет, но незначительно. Доля же неполной перекрестной рифмовки (**xaxa**) последовательно снижается (по сути, неполная перекрестная рифмовка

¹ Гаспаров, кстати, на статью Селиванова не ссылается, возможно, он просто не знал о ее существовании.

четырёхстрочного текста может быть рассмотрена как парная рифмовка текста двустрочного **хаха = аа**). Зато заметно увеличивается доля парной полной рифмовки **аabb**. Такая парная рифма преобладает, кстати, и в садистском стихке, не говоря уже о традиционных «малых жанрах». Здесь можно уже говорить не о константах и доминантах этнопоэтики как таковой (В.М. Гацак), но о каком-то следующем уровне обобщения — антропоэтике, которой и будет свойственна в качестве базовой простая парная рифмовка.

	Северная частушка, 1988 г., 1993—2003 гг.	Частушка газеты «Звезда» (Пермь), 1990-е гг.	Частушки сетевых порталов, с середины 1990-х гг.
аabb	4 %	24 %	37 %
abab	22 %	30 %	31 %
хаха	70 %	43 %	30 %
Другие типы	4 %	3 %	2 %

В отношении слоговой структуры строки частушечный текст претерпевает некоторые изменения. Здесь жанр начинает забывать о песенной модели, породившей его. Музыковеды, в частности Б.Б. Ефименкова [Ефименкова 2000], определяют слоговой частушечный размер как 8+7 (четырёхстопный третий пеон), т.е. в отличие от стиховедов считают ее, по сути, двустрочным, а не четырёхстрочным текстом (по аналогии с более архаичными двустрочными *страданиями*). Такой размер, действительно, очень распространен в русской народной песенной традиции, он оформляет песни лирические (*Как во нашей во деревне, во веселой слободе, // Жил мальчишко лет в семнадцать, неженатый, холостой...*), плясовые (*Пришли девять ухажеров, начинают все гулять // Первой милой приглашает, а второй перебивать...*), и даже духовные стихи (*Я родился в граде Риме, в нем я быстро возрастал, // И отец мой Ефимьяний меня нежно воспитал*)¹. В современной же частушке особое место занимает процесс слогового выравнивания: вместо напевной (двустрочной) структуры 8+7 под воздействием парной рифмовки типа **аabb** в письменном частушечном тексте начинает доминировать слоговая структура 7+7 или 8+8, что, конечно, делает ритм частушки более монотонным, но демонстрирует любопытную взаимозависимость рифмы и ритма.

¹ Примеры Б. Ефименковой.

Таким образом письменный виртуальный частушечный текст осознается в качестве четырехстрочной стиховой структуры, но, оставаясь текстом народным и популярным, он ищет способы облегчения рифмовки для более «быстрого реагирования» на злобу дня и оформления актуального высказывания в легко воспринимаемой и запоминающейся форме. Таким образом, неполная перекрестная рифма сменяется полной парной.

Частушечная рифма — «сильная позиция» жанра, как в анекдоте — неожиданная развязка. Именно рифма обеспечивает тексту комический эффект. Новая виртуальная частушка вводит в арсенал частушечных рифм компьютерные: *виртуально — случайно; Живой Журнал — окулал; Интернет — нет, минет, туалет, Магомет; мультимедию — Федею; команды ДОСа — до покоса; ник — проник; порта — красота, занята; программист — повис; сайт — мегабайт; на сайте — догоняйте; system — листья; HTML — отымел; FTP — терпи; рекламные: Кнорр — запор; Блендамед — дед; Панадол — под подол; Магги — браг; и актуально-политические: Буша — покушать; Путина — Распутина; президент — мент.*

Первая строка частушки — самая неурегулированная в ритмическом плане: в ней чаще всего происходят сдвиги ударений. Это ее свойство в традиционных текстах компенсировалось контактной рифмой зачина, аллитерациями, лексическими и фразовыми повторами типа: *Дайте ходу пароходу и Тигасусь, тига-гусь.* Сегодня в виртуальной частушке эти формальные приемы наполняются новым лексическим содержанием: *Мылила я милому; Старый Буш и малый Буш; Не шарахайся, Шахрай; Моя милка-сексапилка; Оказался Буш не дюж; Будь не ладен тот Бен Ладен.*

Одним из популярных и продуктивных комических жанров Сети остается жанр садистского стишка или страшилки. Садистский стишок во многом — здесь мы согласимся с М.П. Чередниковой [Чередникова 2002] — наследует стишкам святочным. Так, до сих пор бытует и фиксируется в ходе экспедиций текст типа: *Маленький мальчик сел на стаканчик, стаканчик хруп(ь) — давай, бабушка, рупь.* Возникнув на столетие позже частушки, садистский куплет, как и куплет частушечный, сегодня насчитывает большое количество текстов. Всего текстов страшилок в Сети около 400, и 80 из них посвящены собственно компьютерной тематике, где место *маленького мальчика* занимает оставшийся один на один с ужасами техногенного мира *маленький хакер* или *маленький юзер* (здесь, что интересно, сохраняется ритмический рисунок формулы в Лордовском ее понимании [Лорд 1995]).

Продолжение и развитие в хакерской страшилке получает памятный для «классического» садистского стишка сюжет находки, игры и прогулки:

Маленький хакер дискету нашел, / С нею он в Дом пионеров пришел, / Сунул в компьютер, нажал на «Reset»... / Большие программ на винчестере нет.

Дети в подвале играли в ФИДО, / Мессаджи слали в большое окно. / Крестики, трупы, звездочки в ряд, / Пристален был модератора взгляд.

Маленький хакер по Нету гулял, / В ЧАТе девчонку он клевую снял, / Эх, не понравилась маме та фича: / Жаль, антивирусов нету от ВИЧа.

Маленький хакер, как и классический *маленький мальчик*, здесь может становиться и объектом, и субъектом агрессии и насилия. С одной стороны, за свои «детские» шалости и оплошности (съедает дискету, стирает данные, рассылает вирусы, ломает серверы) он испытывает насилие со стороны взрослых: Билл Гейтс насылает на него Троянов, его убивают программисты, у него отнимают ноутбук, сажают в тюрьму, он становится жертвой спецназа и ОМОНа. С другой стороны, «маленький хакер» такое насилие порождает и инициирует: он пытается ламера, топором разрубает компьютер, взрывает Америку и ломает Пентагон и покушается на Билла Гейтса.

Здесь появляются «технические» рифмы, в том числе макаронические, типа: *Лара Крофт — Microsoft, ноутбук — друг, сервак — ништяк, быкапа — papa, UPS — исчез, в чате — Кате, порнушки — игрушки, фича — ВИЧа* и т.д.

Из 115 текстов в подборке А.Ф. Белоусова в сборнике «Русский школьный фольклор» [Белоусов 1998] только в двух употреблена перекрестная рифмовка, в остальных она парная. Причем тип рифмовки, строфика и доля мужских и женских окончаний по собранию Белоусова и по сетевым коллекциям практически не меняется (М: 64 на 61 %, Ж: 35 на 38 %, Д: 1 % соответственно).

Таким образом, естественно, что разные жанры «помнят себя» по-разному.

Частушка, попадая в новую для себя виртуальную среду, претерпевает значительные изменения. В формальном плане частушечный текст, визуализируясь на экране, начинает функционировать в качестве стихотворения, а не в качестве припевки, наследуя таким образом стиховой графической традиции и забывая о своей изначальной песенной природе. Это приводит к повышению рифменного коэффициента и слоговому вырав-

ниванию строки. Тем не менее многие формальные приемы жанра сохраняются: аллитерации, рифмы, зачины продолжают воспроизводиться, наполняясь новым лексическим содержанием. В плане тематическом в сети рождается «хакерская» частушка, и популярными становятся рекламные, политические и эротические тексты. Сетевая частушка во многом остается развлекательным жанром. Что касается прагматики текста, его функционирования и бытования, здесь наблюдается возвращение к традиционно-устным, фольклорным моделям функционирования жанра: определяющей становится возможность актуального высказывания и актуального же потребления текста.

Садистский стишок, будучи т.н. «твердой формой», оказывается более устойчив и консервативен в своей формальной организации. В тематическом плане хакерская страшилка продолжает эксплуатировать проверенные сюжетные ходы находки и прогулки, удачно перевоплотив формульного «маленького мальчика» в «маленького юзера» и «маленького хакера». Садистский стишок при этом сохраняет семантику насилия, тему противостояния старших и младших, где объект насилия (ребенок) на какое-то время оказывается хозяином положения и, как следствие, агрессором. Оба жанра сохраняют контркультурность, существуя в Сети, оформляя политические высказывания и эротические впечатления пользователей.

Самым любопытным оказывается тот факт, что виртуальная среда функционирования породила и новые тематические разновидности обоих жанров — хакерскую частушку и хакерскую страшилку. Такие тексты изначально создавались в виртуальной среде, тематически ее описывали, в ней впервые «звучали» и в этой же виртуальной среде они собственно складываются и хранятся.

Следующая медиаморфоза частушки и садистского стишка — «визуализация вербального»: оба жанра оказываются востребованы современным (актуальным, contemporary) искусством. Здесь становится понятным, что после «визуального поворота» механизмы памяти сегодня все больше опираются на зрительные образы.

У жанра частушки такой опыт визуализации вербального богаче. В советское время частушечные тексты, оформлявшие издания народных промыслов, представляли собой позитивные и «приличные», а иногда и заново написанные тексты про комсомольцев, партию, учебу, делегатов, большевиков и пролетариев. Показателен здесь поднос «Частушки» (рис. 1), созданный по заказу Московского кустарного музея для жостовских артелей, из собрания Всероссийского музея декоративно-приклад-

ного искусства [2006] с шестнадцатью частушечными текстовками, уложенными колоском по кругу (*Вы, девчоночки ходите / С комсомольцами гулять, / Комсомольцы вас научат / Книжки Ленина читать*), и татуировка из собрания Д.С. Балдаева [2006], где помимо графической визуализации текста появляется иконическая, фигуративная сцена коитуса, иллюстрирующая сюжет частушки (*Ничего я не боюсь, / я на Фурцевой женюсь, / буду шупать письку, сиськи я, / самые марксистския*) (рис. 2).



Рис. 1



Рис. 2

Российское современное / актуальное искусство, как и рассматриваемые фольклорные жанры, оказывается заряжено «энергией противостояния»: с одной стороны, околосветскому гламуру, с другой — высокотехнологическому дизайну. Мы представим здесь две серии работ — Тамары Ивановой и Сергея Браткова, визуализировавших частушку и садистский стишок соответственно.

Тамара Иванова <www.itamara.com>, график по образованию, работает в жанре авторской книги и в настоящее время живет в Берлине. Две ее серии — «Как на Киевском вокзале» (2007) и «Картинки с выставки» (2008) суть папки листов (38×27 см) ручного отлива бумаги с печатным контуром, раскрашенным вручную акриловыми красками. Каждый такой лист сопровождается частушечным текстом, найденным Т. Ивановой в Сети. Первая из серий, «Как на Киевском вокзале» (рис. 3), представляет собой простое иллюстрирование известного частушечного цикла. Тексты с ненормативной лексикой помещаются Ивановой либо за пределы самого изображения, либо внутри него, и в последнем случае пишутся без пробелов, с одной стороны, имитируя древнерусское (в том числе и лубочное) письмо, а с другой — визуальнo эвфемизируя текст, «пряча» и дробя обценные слова.

Во второй серии, «Картинки с выставки» (рис. 4, 5, 6), Иванова не просто *иллюстрирует* и визуализирует популярный жанр, а



Рис. 3



Рис. 4

подбирает к известному тексту иконическое изображение классической визуальной культуры, т.е. работает в известной степени с реди-мейдами (ready-made) — готовыми, уже существующими текстами и образами. Здесь комический эффект основан на «сопоставлении несопоставимого», своего рода оксюмороне, со-положении живописных, легитимированных, музейных образов *высокой* культуры и эротических, обесценных текстов культуры *низкой*, народной. В этом случае становится проблематичным определить, *иллюстрирует* ли картинка текст или текст *комментирует* и *описывает* картинку. Так, известной картине Марка Шагала «Прогулка» предпосылается следующий текст: *Кинул бабу в высоту, / Запердела на лету, / Вот и мне бы так взлететь, / Скучно на земле пердеть*, а «Купанию красного коня» Кузьмы Петрова-Водкина — такой: *Речку мы переходили / вброд и с голой попой, / Девки с берега смотрели /и в ладоши хлопали*. Т.е. здесь текст и изображение вступают в довольно сложные отношения. В народной и массовой культуре текст «разыгрывает» картинку, вместе с тем дразнит и «заигрывает» со зрителем: *Два дурака дерутся, а третий смотрит*, где третий — зритель (лубок); *Не догонишь, Не поймаешь* (татуировки), *My problem is you* (сумка), *Follow me* (футболка) и пр. В проекте Ивановой «Картинки с выставки» текст и изображение разыгрывают друг друга. При этом такая знакомая картина сопровождается фольклорным, а значит, также «долженствующим быть известным» текстом. И вдруг оказывается, что такой бутерброд-оксюморон неожиданно срабатывает — и текст, действительно, «подходит» к картинке.

Таким образом, в первой серии Тамары Ивановой речь идет именно о типичном для книжных графиков жанре иллюстрирования текста (здесь частушка ведет за собой весь проект), а во второй — об игре с текстами и изображениями популярной и массовой культуры, сталкивании визуального и текстового ряда, сопологании классических текстов фольклора и иконических изображений мировой живописи.

Проект Сергея Браткова «Страшилки» (Bedtime stories, 1998) представляет собой серию из 12 цветных фотографий (50×60 см), подписанных текстами собственно садистских стишков при помощи черного маркера «школьным» почерком так, что изображение, собственно, также выглядит *иллюстрацией* знакомого текста. Такое буквальное визуальное воплощение вьезшихся в память примитивных страшно-смешных строчек призвано шокировать зрителя. По мнению Браткова, в советское время пионерский фольклор занимал психологическую нишу фильмов ужасов; сегодня эти фильмы, став доступными и успев надоесть, потеряли свое воздействие на зрителей, а страшилки тем самым обрели «вторую» жизнь. Садистские стишки 1970-х гг. со своим «детским натурализмом» и были реанимированы художником.



Рис. 9



Рис. 10

На фотографиях Сергея Браткова — портреты детей. Подросток с возбужденным, но откровенно косым взглядом обнимает лежащую на столе, в бордовой лужице собаку, рука его — в резиновой перчатке со следами крови: *Шарика Петя очень любил. / Сначала зарезал, а после зашил* (рис. 7). Два аккуратно причесанных «гламурных» отрока выглядывают из-под стола, на котором лежит металлический инструмент, перепачканный чем-то красно-томатным: *Долго искали Витьку и Ромку. / Папа забыл на работу взять фомку* (рис. 8). Задумчивая девочка со следами крови на лице и сигаретой в руке сидит рядом со скелетом: *Дети играли в подвале в больницу — / Умер от родов электрик Синицын*. Пионерки-переростки в белых рубашках сидят за накрытым белой скатертью столом — в центре мужчина в черном костюме с окровавленным лбом и закатившимися зрачками: *К пионерам пришел гость. / В голове у гостя гвоздь. / Староста его забил, / Чтобы гость не уходил* (рис. 9). Довольный и широко улыбающийся перезрелый подросток в нижней майке и заклеенных пластырем очках жадно ест большой ложкой варенье из банки, на втором плане — лежащее навзничь женское тело в живописно окровавленных белых чулках на ногах: *Мне мама в детстве выколола глазки, / Чтоб я в шкафу*



Рис. 5

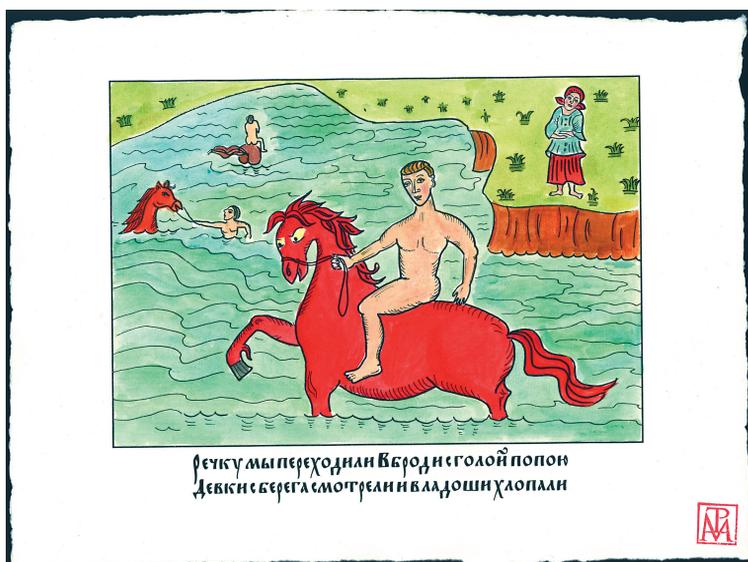


Рис. 6



*Шарика Петьа охъи любви.
Сначали зарезал, а после зашил.*

Рис. 7



*Дано искали Витку и Ронку.
Тана забѣи на работу взѣти фанку.*

Рис. 8

варенье не нашел. / Теперь я не хожу в кино и не читаю сказки, / Зато я нюхаю и слышу хорошо (рис. 10)¹.

Сергей Братков, последователь харьковской школы концептуальной фотографии, начинал с участия в альтернативных политических перформансах с Борисом Михайловым и Сергеем Солонским («Группа быстрого реагирования») в начале 1990-х гг. В самостоятельных, сольных проектах Братков часто совмещал изображение и текст. Началось это скорее всего с подачи Михайлова, на которого, в свою очередь, повлияли опыты Ильи Кабакова. Снимая свои проекты, Братков обычно пользуется профессиональной широкоформатной камерой (в Харькове в советское время выпускали ФЭД на основе Лейки, а старший брат и отец Браткова были фотографами-любителями). Но в этом своем проекте он работает с народно-популярным узкоплечным фотоаппаратом Minolta со вспышкой. Таким образом, в проекте Браткова «Страшилки» оказывается задействована семантика самого фотографического медиума, ставшего в то время массовой практикой, своего рода «средним искусством» (*un art moyen*, по П. Бурдые).

Свои «живые картины» художник ставил и документировал в «страшных» местах — мизансценой ему служили пионерские лагеря, трамвайные депо, общежития и коммунальные квартиры. В этих фотографиях Братковым зафиксирован садомазохистский образ героя, «маленького мальчика» — зачастую гламурного вида — объекта и субъекта агрессии одновременно.

Проект Браткова был показан сначала в Харькове, где вызвал протесты горожан и обвинения автора в педофилии и вскоре был закрыт. Ребенок, объект агрессии, художником был представлен и как объект желания — что, надо сказать, для собственно текстов садистских стишков не характерно, но в контексте избыточно эротизированного искусства 1990-х гг. очень понятно. В 2000 г. в московской галерее «Риджина» выставка садистских фотографий была преобразована в т.н. «эротический триллер»²: дополнена постановочными портретами детей, снятыми по заказу родителей для рекламных портфолио («Дети», 2000), тремя рядами детсадовских шкафчиков с доносящимися изнутри детскими испуганными голосами: «Мамочка, ты где?».

¹ Другие семь работ Браткова визуализируют следующие сюжеты: *Дети играли в подвале в гестапо...*; *Дети решили в космос слетать...*; *Дочка просила у мамы конфету...*; *Звездочки в ряд, косточки в ряд...*; *Злобная крыса гуляла в ночи...*; *Маленький мальчик рыбу удил...*; *Мы спросили слесаря Петрова...*

² Эта выставка состоялась в новом помещении галереи, сразу после известных агрессивных / садистских акций Олега Кулика.

Сопоставляя опыты Тамары Ивановой и Сергея Браткова по визуализации фольклорных жанров, мы с определенной долей условности можем говорить и о различии мужской и женской памяти. В принципе, частушка и садистский стишок противопоставлены по родовому признаку: и грамматическому, и, так сказать, исполнительскому: большинство частушечных текстов записано от женщин, а садистских стишков — от подростков мужского пола. Здесь еще важна оппозиция устного (женского) и письменного (мужского) текста. Действительно, частушка изначально функционировала в устной среде, садистский же стишок — в школьной, письменной культуре. Кроме того, в гендерной теории противопоставляется память «мужская» и «женская» как *абстрактная* (опирающаяся не на увиденное собственными глазами, а на услышанное или «долженствующее быть») и *конкретная* соответственно. В нашем случае Тамара Иванова для визуализации «женской» частушки подбирает готовый (и потому *конкретный*) визуальный полуфабрикат — лубочный или живописный. Садистский стишок, с которым работает Сергей Братков, получает «долженствующее», заново придуманное, авторское воплощение, где постановочная фотография неотличима от документации перформанса и маскарада.

Итак, для чего художникам фольклорный текст, текст массовый и популярный? Здесь стоит поговорить об эволюции самого приема соположения текста и образа. В лубочной, народной, культуре, как уже говорилось, текст разыгрывал изображения и формировал комический, развлекательный дискурс (не считая «просветительских» листов — о вреде оспы, например, — не получивших широкого распространения). Сегодня эта традиция продолжается, пусть с меньшей долей остроумия, в массовой культуре — на открытках, кружках, полотенцах, футболках. В русской православной культуре текст комментировал и пояснял иконописное изображение. В советское время прием «картинка+текст» эксплуатировался в плакатном искусстве, а также искусстве декоративно-прикладном — как заводском и фабричном (агитационный фарфор), так и «народном» и артельном — легитимируя тем самым самое советскую власть.

В обществе потребления на смену советской агитации приходит рыночная реклама, и здесь прием «картинка+текст» получает новую жизнь. Современное искусство, рождение которого приходится на 1960–1970-е гг., началось с того, что в своем критическом радикализме принялось остраивать и выворачивать наизнанку, с одной стороны, западный консюмеризм (*non-art*), а с другой — «процветающий социализм» (*соцарт*). Для актуального искусства программным событием стала легендарная выставка 1972 г. «Документа-5» в Касселе, где целые

залы были посвящены «массовой культуре» — китчу, религиозной скульптуре, детским играм, иллюстрациям к научной фантастике, рекламе. Вместе с тем здесь же были явлены последние достижения *arte povera*, акционизма, фотографии, инсталляции и перформанса. Именно в этом ключе — на пересечении **массового** и **экспериментального** — и по сей день строится вся стратегия актуального искусства.

И фольклорный, «народный» текст здесь оказывается как нельзя кстати. А частушка и садистский стишок вдвойне, так как они одновременно являются текстами народными и потому понятными зрителю; они несут ауру массового и потому должны быть остранными; они принадлежат контркультуре и потому радикально-критичны к социуму по определению; оба они жанры-трикстеры, пародирующие сами себя; они сюжетны и потому легко визуализируются — отрисовываются графиком или становятся мизансценой для фотографа. Так или иначе, сегодня мы *не забыли* ни частушку, ни садистский стишок, *вспоминая* о них и в виртуальном пространстве, и в актуальном искусстве.

Вербальное (*память текста*): фольклорные тексты были приспособлены изнутри для запоминания и передачи на разных уровнях. Сам человек был их создателем, носителем, исполнителем и хранителем. Таким образом, мнемонические механизмы были встроены, инкорпорированы в сам изустный текст: ритм, рифмы, формулы, эпитеты, герои, сюжеты, ситуации, циклы становились эффективным мнемоническим подспорьем. В дальнейшем текст отделяется от человека, «эмансипируется» от его тела и сознания, материализуясь и сохраняясь в печатной форме.

Виртуальное (*память жанра*): в сети Интернет сегодня происходит дематериализация печатного / письменного и графическая визуализация устного, изменяется структура текста, появляются новые темы и обсуждаются вновь возникающие проблемы. Известная формальная структура текста наполняется новыми героями и смыслами; такой текст остается генетически анонимным и потребительски коллективным: электрическая технология «отдает предпочтение инклюзивному и участному устному слову в противовес специалистскому письменному» [Маклюен 2003: 92]. Виртуальное здесь является этапным расширением человека; графически воплотившись, текст существует уже за пределами человеческого тела; человек, порождая или потребляя текст виртуально, уже не помнит и не хранит его, перепоручив эту функцию электронным технологиям. Виртуальное возвращает нас к устному и традиционному в обход классическому материальному. Сеть востребована се-

годня прежде всего как развлекательный комплекс и площадка для высказывания.

Визуальное (*память культуры*): актуальное искусство — провокативное, эротическое и неполиткорректное — по сути, глубоко индивидуально, оно работает со старыми, узнаваемыми, «памятными» текстами; здесь наряду с графической визуализацией самого тела текста происходит иконическая визуализация сюжета текста. При ускорении ритма жизни и циркуляции смыслов актуальной становится максимально доступная и легко усвояемая модель «картинка+текст», знакомая и отработанная в лубочных, просветительских, агитационных и рекламных практиках.

Библиография

- [Адоньева 2006] Деревенская частушка XX века / Сост. С.Б. Адоньева. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. 534 с.
- Балдаев Д.С. Татуировки заключенных. СПб.: Лимбус-Пресс, 2006. 168 с.
- Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. писатель, 1963. 363 с.
- [Белоусов 1998] Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А.Ф. Белоусов. М.: Ладомир; АСТ, 1998. 743 с.
- Всероссийский музей декоративно-прикладного искусства. М.: Бук-Хаус, 2006. 180 с.
- Гаспаров М. К географии частушечного ритма // От мифа к литературе: Сборник в честь семидесятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского. М.: Российский университет, 1993. С. 153–164.
- Гаспаров М. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М.: РГГУ, 1999. 297 с.
- Гаспаров М. Твердые формы // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Ст. 1059.
- Ефименкова Б.Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Композитор, 2000. 256 с.
- Жирмунский В.М. Рифма, ее история и теория. Пг.: Academia, 1923. 337 с.
- Зеленин Д.К. Современная русская частушка / Подгот. к печати Т.Г. Ивановой // Заветные частушки из собрания А.Д. Волкова: В 2 т. Т. 2. Политические частушки. М.: Ладомир, 1999. С. 459–482.
- Зуева Т.В. Частушка // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Ст. 1193–1195.

- Квятковский А.П.* Ритмология народной частушки // Русская литература. 1962. № 2. С. 92–93.
- Лорд А.Б.* Сказитель. М.: Восточная литература, 1994. 368 с.
- Маклюен М.* Понимание Медиа: внешние расширения человека. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.
- Селиванов Ф.М.* Эволюция способов рифмовки в частушках // Фольклор. Поэтика и традиция. М.: Наука, 1982. С. 140–161.
- Трубецкой Н.С.* О метрике частушки // Избранные труды по филологии. М.: Прогресс, 1987. С. 371–390.
- Трубецкой Н.С.* Избранные труды по филологии. М.: Прогресс, 1987. 560 с. (Впервые: «Версты», П. Париж, 1927).
- Ты играй, гармонь моя! Прикамская частушка. Библиотека газеты «Звезда» / Составитель А.Г. Гребнев. Пермь: Полипринт, 1992. 112 с.
- Чередникова М.П.* Приключения «маленького мальчика» // Чередникова М.П. «Голос детства из дальней дали...» (игра, магия, миф в детской культуре). М.: Лабиринт, 2002. С. 199–208.