

Ульяна Верина

**ТРАВЕСТИРОВАНИЕ КОДА
«ФОЛЬКЛОР – ЛИТЕРАТУРА» В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ
(С. Михайлов «Новые песни западных славян»)**

«Песни западных славян» А. С. Пушкина – мегатекст, включающий несколько мистификаций в истории создания [*1] и большое количество разного рода откликов в своем бытовании. Отклики возникали не только в литературе, но и в театральном искусстве, музыке, журналистике, современной массовой культуре, рекламе [*2]. Уже словосочетание «песни западных славян» стало несвободным, как «герой нашего времени»: само название является знаковым, поэтому чаще всего при создании интертекстуальных отношений эксплуатируется оболочка, код, в котором в числе прочих узнаваемых «уже» (см. [1, 456], [10, 69]) заложен и тип отношений «фольклор – литература».

А. С. Пушкин предпринимает тонкую литературную игру, состоящую не только в сплетении ссылок, примечаний, писем, биографий, французского текста и переводов, но и в создании колорита в самих поэтических текстах, призванного пробудить мысль, что произведение действительно фольклорное и западнославянское. Фольклор-

ность, кстати сказать, даже такая условная, оказывается дважды и трижды условной, например, когда речь идет о переложении «Похоронной песни», приписываемой Иакинфу Маглановичу – легендарному гуслиру, биография которого, данная П. Мериме в начале «Гузль», «имеет необыкновенную прелесть оригинальности и правдоподобия» [9, 190]. Перед нами легенда – на «троюродном» расстоянии. «Прелесть правдоподобия», а не оно само – так можно было бы охарактеризовать способ освоения великим русским поэтом (псевдо)фольклорного материала в наиболее сложном варианте.

Написанные в 1834 г., «Песни западных славян» на плодотворное пушкинское 20-летие отстоят от «Кольны», имеющей подзаголовок «Подражание Оссиану», или «Бовы», вдохновленного «Орлеанской девственницей» Вольтера и сказом о Бове-королевиче и Милитрисе Кирбитьевне. На протяжении этого 20-летнего пути поэт создал ряд шедевров, сохраняющих привычные отношения фольклорного и литературного, но несравненно более совершенных художественно: это «Руслан и Людмила», «Подражания Корану», «Песни о Стеньке Разине». Иного рода отношение к фольклору заложено в пушкинских сказках, создававшихся в 1830-х гг. и являющихся, по признанию исследователей, «синтезом пушкинского фольклоризма» (цит. по [7, 153]). Близость этих произведений также была отмечена многими, да она и очевидна, поскольку и сказки, и «Песни западных славян» были включены поэтом в сборник 1835 г., причем произведения, имеющие народно-поэтическую основу, в этом сборнике преобладают, и это «придает ему колорит фольклорности» [2, 130]. То есть фольклорным колоритом отмечен сборник в целом, а не только отдельно взятый цикл. Важно также, что в большом художественном целом осмыслен баланс «фольклорное – литературное» как «чужое – авторское», где касаясь «отдельных лирических вкраплений» [*3] сказано, что «они, функционируя в контексте сборника в виде произведений чисто «литературных», создают эффект авторского присутствия или «случайной» творческой рефлексии. Создается оппозиция, условно говоря, «фольклорного» и «литературного» типов творчества, взаимодействие которых на протяжении всего словесного пространства сборника, включая цикл «Песни западных славян», оказывается весьма существенным для восприятия его художественного мира» [2, 130].

Лишь в самых общих чертах можно охарактеризовать специфику созданного А. С. Пушкиным кода, – сложнейшего в своей многоуров-

невости, в выходах за пределы одномоментной читательской компетенции. Но уже понятно, что одного цитирования заглавия «Песен западных славян» достаточно для того, чтобы с ним в произведение современного автора вошел весь спектр культурных ассоциаций и вся игра, которая подразумевается и которой эксплицитно может и не быть.

Цикл калининградского поэта Сергея Михайлова «Новые песни западных славян» является примером бытования пушкинского кода в современной поэзии, когда наследуется оболочка со всем ее гипотетическим содержимым, а отношения «фольклорное – литературное» – важнейшие, как мы видели, в произведении и даже сборнике А. С. Пушкина – становятся объектом травести [4, 441]. Здесь не идет речь о перелицовывании сюжетов – они не сохранены. Травестируется именно код, и при этом героическое и трагическое в оригинале становится гротескно-комическим, и наоборот, т. е. оба лирико-повествовательных модуса присутствуют, но в трудно узнаваемом виде; современным поэтом использованы и фольклорные элементы (жанровые обозначения песен – девичья, заплачка; припевы-рефрены и др.), но С. Михайлов имитирует городской фольклор, и его, в свою очередь, в пародийном виде, т. е. с использованием примет стиля.

Перекодированию во многом способствует и контекст, в который включается произведение. Так, «Новые песни западных славян» были изданы как цикл в «альманахе литературно-художественных иллюстрированных маразмов» «Насекомое» (М. – Калининград – СПб., 1999) в рубрике «Авансцена», т. е. открывали номер альманаха, с ёрническим вступительным словом, напоминающим, что в «Насекомом. 1998» С. Михайлов опубликовал драматические сцены «Театр в ушной раковине», а теперь «Читателю предоставляется возможность познакомиться с его новым шедевром в лиро-эпическом роде, имеющим название «Новые песни западных славян». Про шедевр, кстати, Издатель сказал вовсе не из лести или по недоумию, а, напротив, от большой учености (которой и с тобой, Читатель, спешит поделиться). Знай, что предшественник Михайлова, создатель предыдущих «Песен западных славян», небезызвестный юбиляр А. С. Пушкин (в 1999 г. широко отмечалось 200-летие со дня рождения поэта. – У. В.), был в свое время по случаю их весьма прославлен другим русским классиком, Ф. М. Достоевским, который писал в «Дневнике писателя» за 1877 год, что «Песни западных славян» это – шедевр из ше-

дѣвров Пушкина, между шедеврами его шедевр». И, значит, почему бы «Новым песням» не быть новыми «шедеврами»?» [6, б].

В предисловии, названном «От Издателя», С. Михайлов отнесен к авторам, которые могут заинтересовать любителей «мирного, классического маразма» [6, 4]. Издателем выделены и другие разновидности маразма, в частности, экспериментальный, для которого в альманахе выделена специальная рубрика под названием «Палата № 6» (в выпуске за 1999 г. в этом разделе опубликованы песня Игоря Степанова «Заблудиться» и прозаическая миниатюра Анастасии Копоть «Мечта»). Представителями радикального маразма названы Алексей Цветков и Дмитрий Первушин. То есть сам характер литературного окружения, контекст таков, что полностью серьезный модус невозможен.

Совершенно другое дело, когда автор публикуется на сайте «Стихи.ру» (2004), где невозможно обратное – отношение к поэзии как к игре. В 2004 г. была опубликована книга стихов, озаглавленная «Новые песни западных славян», и цикл предстал в ином виде, в ином контексте. Автор сократил цикл – в книгу стихов он вошел с подзаголовком «три песни», – но далее рассмотрим цикл таким, как он был опубликован впервые в альманахе «Насекомое».

Вместо необычайных – сказочных, героических, легендарных – сюжетов А. С. Пушкина современный поэт предлагает обыденность в самых «серых» ее проявлениях. Разговорные интонации, очень средний, обывательский разряд образов. Вместе с тем в каждой песне в основе сюжета – трагедия. Такое несоответствие, по нашему мнению, и составляет основу комизма в стороннем, критическом восприятии городского фольклора. Первая песня – «девичья» – названа «Вадим и Татьяна». По жанру это городская бытовая любовная песня. Сейчас все большее распространение получает понятие «альбомная лирика» или «альбомная традиция» (см. [3]), а также «рукописная девичья» литература [*4], и эти понятия не являются взаимоисключающими. Вот в стиле таких альбомных девичьих историй слагает свою песню С. Михайлов:

*Ой, девчонки, чего знаю!
Почему, думаете, Татьяна такая грустная?
Полюбила она парня, Вадима,
небогатого, но серьезного.
А он ее замуж зовет.*

Ой, девчонки, чего знаю!

Почему, думаете, Татьяна такая грустная?

*Ходит Вадим работать в ночную смену,
а ее с собой не берет.*

*Она спрашивает, скажи хоть, что за работа,
а он ей не говорит.*

Ой, девчонки, чего знаю!

Почему, думаете, Татьяна такая грустная? [6, 6–7].

Этот «зачин» более близок традиционному фольклору, а городская альбомная стилистика вступает в свои права, когда начинается собственно рассказ, написанный свободным стихом. Сюжет его таков. Работал Вадим сторожем на автостоянке, и захотелось Татьяне прокатиться хоть разок на «крутой тачке», но Вадим на ее уговоры не поддавался: *«Хочешь, чтобы меня посадили, иди кататься, // а я и водить-то не умею. // Поссорились, в общем»* [6, 7]. Тогда Татьяна подговорила своего брата и тот угнал самую крутую тачку, БэЭм-Вэ, кажется, но не справился с управлением и погиб. А машина, как оказалось, принадлежала местному криминальному авторитету, и бандиты стали требовать деньги за машину с Вадима. Драма переходит в трагедию и, как положено девичьему жанру, со слезами и прощанием:

Ой, девчонки, чего знаю!

Почему, думаете, Татьяна такая грустная?

*Вот ведь судьба у человека! Брата потерял
по своей дурости, а теперь вообще неизвестно,
чего дальше ждать. И Вадим ходит сам не свой,
понятно. Какая тут любовь. Про Сашку-то он сразу
все понял. Но простил Татьяну. Зашел к ней
как-то вечером и говорит: Ты не виновата,
это я во всем виноват. Она ревет. Прости ты меня,
говорит, ноги ему чуть не целует. А он ей:*

Да что ты меня, как покойника, оплакиваешь.

*Все будет хорошо. Она говорит, давай в милицию
заявим. О чем, он говорит, не смей ты меня, это
же мафия. Ну что-то же надо делать, она говорит.*

*Ну тебе, говорит, уже ничего делать не надо,
я сам. И уходит собирается. Куда ты, на ночь
глядя? Оставайся. Нет, говорит, мне надо.*

Поцеловал ее, как сестру, и ушел [6, 9].

Вадим исчезает, и для усиления трагизма необходим мотив неожиданной и одинокой беременности, о которой и узнает героиня в конце. И новым комизмом наполняется припев:

Ой, девчонки, чего знаю!

Почему, думаете, Татьяна такая грустная?

Уже в первой песне налицо все приметы, позволившие автору назвать свои песни «новыми», т. е. отнести их к современности. Эти приметы – знаковые до пошлости штампы современного обывательского сознания: «крутая тачка» «БэЭмВэ» (у автора именно в таком исковерканном, как бы малограмотном написании), мафиози по имени Дюша, бандитский «наезд», равнодушная милиция – все это действительно настолько прочно вошло в нашу жизнь, если не как часть опыта каждого обывателя, то как представление о том, что является сутью современного мира. Это представление транслируется разного рода телевизионными криминальными хрониками (их так много среди программ телепередач, что складывается впечатление большого количества криминальных событий и их огромной важности), телесериалами, бульварными остросюжетными романами. Это представление уже далеко не маргинально, оно стало частью нового понятия «народность», что достойно быть «воспето».

Вторая песня цикла в заглавии уже содержит жанровое обозначение – это «Песня-заплатка о напрасной любви» – о напрасной любви писателя и уборщицы. В отличие от предыдущей, эта песня делится на равные 6-строчные строфы, чередующиеся с припевом «*Ой, не бей меня, мама-мамочка, // я писателя люблю!*» [6, 10–11]; написана преимущественно нерифмованным акцентным стихом. История, рассказанная в этой песне, чуть более странная: такая же бытовая, но не все поступки героев ясны, а главное – житейски необъяснимы, как необъясним и трагический финал, последовавший за исполнением песни «Мы с тобой два берега»:

По теплу писатель стоял на балконе,

пускал колечки синего дыма

и шурился, будто его смешили.

А они с мамой натирали газетами окна,

и мама больно ущипнула ее: молчи, мол.

Но как тут смолчишь? И она запела:

Ночь была с ливнями,

И трава в росе.

*Про меня «счастливая»
Говорили все.
И сама я верила,
Сердцу вопреки:
Мы с тобой два берега
У одной реки.
Мы с тобой два берега
У одной реки.*

*На рассвете примчали две «скорые»:
у него инфаркт, у нее истерика.
Развезли их в разные стороны,
его в кардиологию, ее в психиатрию.
Мама не знает ни сна, ни отдыха,
ходит к обоим – к ней по четным, к нему по нечетным...
[6, 11].*

И здесь, как и в первой песне, трагизм «снимается», но другими средствами. Во-первых, цитированием первого куплета известной песни из кинофильма «Жажда» (1959); во-вторых, полным контрастом последней строфы с ее содержанием: «два берега у одной реки» развозят «скорые» – «в разные стороны», с разными диагнозами, и мама делит время посещений, строго регламентируя его по четным и по нечетным.

Третья песня названа очень обобщающе – «Петров», и начинается будничной интонацией: «Его звали Петров, // и он ее любил» [6, 12]. Написана песня, как и первая, свободным стихом, длина строфоидов – от пяти до восьми строк. Припевы-рефрены даны по принципу градации: повторов с вариациями. Например, первый припев такой:

*– Почему ты не любишь моих друзей? –
спрашивает она его.
– Потому что я тебя люблю, –
отвечает он [6, 12].*

Затем в каждом следующем меняется слово: «Почему ты не любишь моих детей?», «Почему ты не любишь моего мужа?», «Почему ты себя не любишь?» и, в конце концов, «Почему ты любишь только меня?». И в каждом случае ответ остается неизменным: «Потому что я тебя люблю», – лишь в конце на последний вопрос дан эмфатический ответ: «Потому что я люблю тебя» [*5].

История Петрова, без памяти влюбленного в замужнюю женщину, тоже по-своему трагична, хотя в ней нет ни криминальных стра-

стей, как в первой песне, ни «напрасной любви», как во второй. Есть заурядный обыватель-неудачник, способный на большое чувство, и это несоответствие служит здесь основанием если не комизма, то сочувственной иронии. Особенно печально и безысходно сравнение Петрова с мужем его возлюбленной – Феликсом (от лат. *felix* – счастливый) [8, 216]:

*С Феликсом они в одном НИИ. Только
Феликс – вон где высоко, а Петров как
пришел МНС-ом, так и теперь. А Феликс
моложе. Энергичный и локти острые. Феликс
по заграницам ездит, а Петров МНС, Феликс
премии получает, а Петров МНС, Феликс –
докторскую, а весь институт знает, что ее
Петров написал [6, 13].*

Повторы слов в параллельных конструкциях создают впечатление унылой монотонии, а разговорность («МНС-ом», «по заграницам ездит») – заурядных сплетен. И последняя строфа, состоящая из коротких, односоставных или неполных предложений, отстраненно перечисляет несчастья Петрова: «Ему к сорока. Живет в общаге. // Быт не устроен, жизнь тоже. Друзей нет» [6, 13], чтобы в последней строке перед рефреном поднять образ на романтическую высоту: «А кроме нее мир для него – пустое место» [6, 13]. Только в романтизме возможно такое переживание любви, когда она – «высочайшая реальность, первооснова», когда «жизнь превращается в одно любовное свидание» (один из фрагментов Новалиса и его дневник цит. по [5, 54, 55]). Надо сказать, что уже в произведениях А. С. Пушкина, в «Песнях западных славян» в частности, преобладал постромантический пафос, а в современной литературе романтизм в европейском варианте конца XVIII в. невозможен. Он стал стилистическим средством, как в данном случае: МНС Петров – и самый высокий из созданных человечеством образов любви как всей жизни, любви, равной универсуму. Гротеск, не создающий аномалии.

Четвертое и пятое стихотворения цикла факультативны (не включены в цикл в позднейших публикациях) и не имеют ни песенной, ни фольклорной природы. Вместе с тем нельзя не отметить, что они органично дополняют цикл как в связи с пушкинским текстом, так и в отношении собственно авторского замысла.

Четвертое стихотворение – «Голубоглазый алкаш» – написано частично нерифмованным акцентным стихом, частично верлибром.

Анафорической является строка «голубоглазый алкаш с улицы Первомайской», начинающая каждую строфу кроме последней и завершающего двустипшия. Первые три строфы состоят из шести строк, затем порядок нарушается – в содержательном плане этот слом также отмечен нарушением обыденности, приобретением персонажем каких-то сверхреальных, демонических качеств. Вдруг выясняется, что «биологические часы округи настроены на полминуты // до его появления...», что «сегодня, думаете вы, он либо выудит все ваши деньги, // либо высосет душу» [6, 14, 15]. Значение образа разрастается до ни с чем не соизмеримых пределов:

*Голубоглазый алкаш с улицы Первомайской –
единственный, в ком вы уверены,
ваша единственная привычка,
все ваши лучшие мысли – о нем [6, 15].*

Его исчезновение означает для героя крушение мира, конец эпохи, конец всего – «так кончается эпоха английского классицизма» [6, 15]. Так подобно третьей песне малое и незначительное вырастает в жизненно важное.

Последнее произведение цикла не имеет заглавия, но снабжено эпиграфом из стихотворения И. Бродского «Остановка в пустыне»: «Теперь так мало греков в Ленинграде». Первая строка стихотворения С. Михайлова – «Теперь так мало немцев в Кенигсберге» [6, 15], и далее поэт сохраняет размер «Остановки в пустыне», но не следует ему так неотступно, как в первой строке. Симметрия 5-стопных ямбических строк в стихотворении И. Бродского не абсолютная: женские клаузулы преобладают, но встречаются и мужские, причем чередование незаконмерно. Встречаются сильные спондеи: «... Кто же виноват, // что мастерство вокальное дает // сбор больший, чем знамена веры? // Жаль только, что теперь издалека // мы будем видеть не нормальный купол, // а безобразно плоскую черту» [11, 11]; анжамбеманы, нарушающие симметрию метра и синтаксиса, – всегда очень выразительные и значимые в стихе И. Бродского («дабы построить на свободном месте // концертный зал. В такой архитектуре // есть что-то безнадежное. А впрочем // концертный зал на тыщу с лишним мест // не так уж безнадежен...» [11, 11]).

С. Михайлов избегает таких сильных «разрушительных» средств (анжамбеманом пользуется, но крайне умеренно) и предлагает значительно более урегулированный вариант стиха, сокращая длину

строфы по сравнению с «Остановкой в пустыне», сохраняя равенство первых трех строф (по восемь строк; две заключительные – по девять) и строго регламентируя клаузацию (все женские, последняя в каждой строфе – мужская).

Это стихотворение, формально, как мы видим, наиболее урегулированное в цикле, выполняет несколько очень важных функций. Оно раскрывает одно из значений заглавия: «западные славяне» – так иронично могут быть названы жители Калининграда-Кенигсберга, где живет поэт. Калининградская область – самая западная в России. Тогда понятно, почему никакой «чужой» фольклорный материал не использован при создании «Новых песен», а только «свой», русский. И почему «своя», русская действительность стала предметом осмысления.

Это завершающее стихотворение делает тему «свое – чужое» обобщающей. Эта тема понятна и актуальна в таком уникальном культурном пространстве, как Калининград. Она понятна и немаловажна в контексте восприятия пушкинских «Песен». Она по-особому звучит в связи с образом И. Бродского, с его судьбой – диссидента в Союзе и русского писателя в США. Правда, фигура И. Бродского сложнее формулы «свой среди чужих, чужой среди своих», свидетельство чему полученное им в эмиграции признание. И, наконец, тема «свое – чужое» эмблематическая в истории отношений пары «литература – фольклор».

Восприятие этой темы в последнем стихотворении дано совершенно «всерьез»: это единственное произведение цикла, не имеющее пафоса «пост», иронии, пародии – игры. Оно серьезно-печально выражает элегические раздумья:

*Гостиницы пустеют, всюду речи
Понятные, хотя слова – слова, и
Значенья не имеют. Так руины
Оставленных тевтонских бастионов
Свое предназначенье потеряли
Отпугивать восточного соседа... [6, 16].*

Стихотворение И. Бродского, также выражающее сожаление об утрате, завершается строфой, состоящей из вопросов:

*Сегодня ночью я смотрю в окно
и думаю о том, куда зашли мы?
И от чего мы больше далеки:*

*от православья или эллинизма?
К чему близки мы? Что там, впереди?
Не ждет ли нас теперь другая эра?
И если так, то в чем наш общий долг?
И что должны мы принести ей в жертву? [11, 12].*

В стихотворении С. Михайлова наследован этот прием, только не последняя, а центральная третья строфа составлена из вопросительных фраз, первая из которых «*Но кто здесь «свой», за вычетом каштанов?»* [6, 16] – подчеркнута сильно выражает тему. В итоге ее развития оказывается, что и две пожилые немки уже чужие в Кенигсберге – «*в этом // Заказнике безвременья!*» [6, 17].

Стихотворение «Теперь так мало немцев в Кенигсберге...» достойно завершает цикл, объединяя разные интертекстуальные связи, темы и мотивы в обобщающем рассуждении о времени и судьбе, истории страны, нации и отдельных людей.

Анализ цикла «Новые песни западных славян» С. Михайлова показывает, не только что взаимодействие литературы и фольклора продолжается – это совершенно понятно, но главное, что травестирование, так широко используемое современной литературой, безусловно, расширяет и контекстуальные, и интертекстуальные связи произведения, если травестируется обогащенный культурными ассоциациями код.

Примечания

*1. С разбора цепи мистификаций начинается большинство работ, посвященных «Песням западных славян» А. С. Пушкина. Мистификация П. Мериме, подержанная великим русским поэтом, словно тоже «переведенная» им с французского, сопровождение текста комментариями и примечаниями – эти качества не позволяют исследователям рассматривать лишь поэтический текст «Песен западных славян», поскольку вопрос об авторском и чужом в нем первичен.

Вот некоторые работы, важные для понимания структуры и стиля пушкинского шедевра, а также затрагивающие проблему происхождения текста: *Муравьева О. С.* Из наблюдений над «Песнями западных славян» / *О. С. Муравьева // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Т. XI. Л., 1983. [Электронный ресурс].* Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isb/isb-149-htm>; *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833–1836) / *Г. П. Макогоненко. Л., 1982; Дарвин М. Н.* Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания / *М. Н. Дарвин, В. И. Тюпа. Новосибирск, 2001; Свенцицкая Э.* «Песни западных славян» Пушкина как художественное единство / *Э. Свенцицкая // Вопросы литературы. 2001. № 1.*

*2. И здесь приведу несколько примеров, подтверждающих мысль, которая будет развита в основном тексте статьи: «Песни западных славян» А. С. Пушкина – произведение, ставшее кодом и вовлеченное в предельно широкий контекст. В частности, В. Высоцким и А. Городницким написаны одноименные пушкинскому произведению; композитором А. Л. Локшиным написана симфония № 8 на стихи Пушкина из цикла «Песни западных славян» для большого симфонического оркестра и тенора (1987). Многообразие театральных постановок не удивительно, но впечатляет широта диапазона: от интерпретации в жанре мистического триллера (постановка в Санкт-Петербурге) до детского музыкального спектакля (Ярославльский ТЮЗ). Название пушкинского шедевра используется как журналистский штамп: статья Н. Каминской, посвященная постановке во МХАТе им. А. П. Чехова пьесы М. Павича «Вечность и еще один день», названа «Интерактивные песни западных славян». Издана книга об истории популярных украинской и белорусской (!) рок-групп: «Песни западных славян. Воплі Відоплясова. Ляпис Трубецкой» (М., 2007). И, наконец, создана полевая игра с таким названием – сейчас она широко рекламируется, а пройдет в мае 2010 г. в Подмосковье.

*3. Речь идет о 4 из 11 произведений сборника, не имеющих народно-поэтической основы. Это «Красавица (В альбом Г****)», «Разговор книгопродавца с поэтом», «Подражания древним» и «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»).

*4. Рукописную девичью литературу, преимущественно рассказ, исследует С. Б. Борисов. Библиография к его работе «Культурантропология девичества. Морфология и генезис девичьей составляющей современной неофициальной детско-подростковой культуры» содержит перечень трудов этого и других авторов по теме. См.: http://anthropology.ru/ru/texts/borissv/girlhd_0.html.

*5. На материале сказок и «материнской поэзии» цепевидные структуры детально описаны И. Ф. Амрояном. Такой тип в соответствии с классификацией ученого является выделительным нанизыванием по возрастающей, когда «в цепи нанизывания главным звеном, ради которого построена вся цепь, является последнее». См. Амроян И. Ф. Типология цепевидных структур. Тольятти, 2000 // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/amroyan2.htm>.

Литература

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
2. Дарвин М. Н, Тюпа В. И. Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001.
3. Калашиникова М. В. Современная альбомная традиция // Современный городской фольклор. М., 2003.
4. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987.
5. Манн Ю. В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2007.
6. Михайлов С. Новые песни западных славян // Насекомое: альманах лит.-худ. иллюстрированных марзмов. М. – Калининград – СПб., 1999.
7. Муравьева О. С. Из наблюдений над «Песнями западных славян» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Т. XI. Л., 1983.

8. *Петровский Н. А.* Словарь русских личных имен: ок. 2600 имен / спец. науч. ред. О. Д. Митрофанова. М., 1984.
9. *Пушкин А. С.* Сочинения / ред. текста и комментарии М. А. Цявловского и С. М. Петрова. М., 1948.
10. *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература. М., 2001.
11. Сочинения Иосифа Бродского. В III т. Т. II. СПб., 1