

Кажарова И. А. Образная парадигма «песня — тело» в поэтике песенного текста (на материале сборника Ф. Канкулова «Голос сердца») / И. А. Кажарова, Л. Б. Берберова // Научный диалог. — 2019. — № 6. — С. 125—138. — DOI: 10.24224/2227-1295-2019-6-125-138.

Kazharova, I. A., Berberova, L. B. (2019). Image Paradigm “Song → Body” in Song Text Poetics (by Material of F. Kankulov’s Poetry Collection “Voice of the Heart”). *Nauchnyi dialog*, 6: 125-138. DOI: 10.24224/2227-1295-2019-6-125-138. (In Russ.).



УДК 82-192+821.352.3

DOI: 10.24224/2227-1295-2019-6-125-138

Образная парадигма «песня — тело» в поэтике песенного текста (на материале сборника Ф. Канкулова «Голос сердца»)

© Кажарова Инна Анатольевна (2019), orcid.org/0000-0002-7431-0840, SPIN-код 8466-0022, Researcher ID K-2461-2018, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора кабардино-черкесской литературы, Институт гуманитарных исследований — филиал Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Федеральный научный центр «Кабардино-Балкарский научный центр Российской академии наук» (Нальчик, Россия), barsello@rambler.ru.

© Берберова Лиана Бурхановна (2019), orcid.org/0000-0002-3729-0238, кандидат педагогических наук, старший преподаватель Департамента языковой подготовки, Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение высшего образования «Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации» (Москва, Россия), berberova.liana@yandex.ru.

Рассматривается специфика актуализации образа в поэтике песенного текста. Выявляются сложности теоретического толкования жанра песни как вида литературного творчества, в его контексте выявляется статус поэзии массовой песни. Затрагиваются вопросы взаимодействия модальностей личностного «Я» поэта-песенника и аудитории, для которой он творит. Проводится разграничение случаев «спонтанного» переложения на музыку текстов, которые изначально создавались в контексте декламационной поэзии, и случаев первоначально задуманного, сознательного проецирования текстов на музыкальное сопровождение. На конкретном материале прослеживаются семантические закономерности, определяющие специфику песни в роли образа, характерного для жанра массовой песни. Как один из вариантов репрезентации этого образа рассматривается парадигма «песня → тело». Примеры приводятся из песенной поэзии Ф. М. Канкулова, творчество которого до настоящего времени не привлекало внимания исследователей, тем более не рассматривались отдельные стороны его поэтики, что обуславливает новизну представленных наблюдений. Проведенное исследование позволяет говорить о том, что культурная специфика, проступающая в парадигме, ставит вопрос о новых ментальных аспек-

тах в прочтении образа, который в пределах песенного текста опирается на самые верхние, а стало быть, самые прозрачные слои культурного своеобразия.

Ключевые слова: песенный текст; поэтика; массовая песня; образная парадигма; ментальность.

1. Введение

На всех этапах своей истории песня сохраняет высокий уровень популярности. Потому можно говорить, что песенные тексты оказываются тем видом литературного творчества, который, пусть опосредованно, через экспрессию музыкального мотива, но все же стремительнее других создает в социуме собственное пространство художественности, ведь песня — форма существования текста, через которую аудитория, порой безотчетно, оказывается приобщенной к поэзии. Как замечает О. В. Кожухова, «это самый доступный вид искусства, поскольку акт сопричастности может происходить не только в концертном зале, но и на стадионе, на массовых мероприятиях, за столом, у костра, в строю, наедине с собой» [Кожухова, 2017]. Степень художественности поэзии, заключенной в песне, — вопрос отдельный. Нас же интересуют такие аспекты, как теоретический статус поэзии, предназначенной для песенного исполнения; специфика песни как образа, характерного для топики песенных текстов; семантические закономерности построения этого образа и обусловленность таковых ментальным контекстом.

2. Теоретический статус песни как феномена художественной литературы

Безусловная популярность песни в ряду феноменов культуры, стремление к литературной значимости ее словесной составляющей, ставшее особо очевидным в XIX и XX веках, все же не упраздняют размытости, которая наблюдается в попытках ее теоретического определения. Подробно рассмотренная в плане устной народной поэзии [Веселовский, 2004; Потебня, 1989, с. 17—236; Буслаев, 1990, с. 30—114], она не получила достаточного внимания как вид литературного творчества, существующий по собственному эстетическому канону, которым предопределяются не только характерность формы, но и выразительные возможности смысла. Доказательством сказанного является то, что песня, уже давно зарекомендовавшая себя в контексте письменной литературы, в учебниках по литературоведению при перечислении жанров лирики, как правило, не фигурирует. В лучшем случае может быть назван лишь романс — «лирическое стихотворение, рассчитанное на музыкальное переложение» [Введение ..., 2005, с. 283], хотя данный жанр было бы вернее рассматривать как разновидность песни.

Гораздо восприимчивее к нюансам существования песни как вида литературного творчества оказываются энциклопедии и словари. К примеру, В. Ф. Шишмарев в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона», акцентируя произошедшее в истории песни разделение, прибегает к понятиям «песня искусственная» и «песня безыскусственная», при этом детально описывает логику взаимодействия стоящих за ними видов творчества: «Не следует, однако, представлять себе песню искусственную и безыскусственную как две совершенно разобщенные категории поэтического творчества. Взаимное их влияние не всегда было одинаково сильно, но никогда не прекращалось. Оно регулируется, по-видимому, действием двух сил, прямо противоположных по своему направлению; одна из них управляет отношениями личности к общественной массе, другая, наоборот — отношением массы к личности; силы эти можно назвать центростремительной и центробежной. Первая выделила из древнейшей песни личную песню, а затем постоянно обновляла последнюю материалом, почерпнутым из народной песни (отсюда, между прочим, и песни Кольцова, Бёрнса и др.). Сила центробежная, в свою очередь, увлекала за собой массу материала личной песни и сообщала его песне народной. Такое постоянное общение между обеими упомянутыми категориями песни составляет основной принцип их истории» [Шишмарев, 1898, с. 925—926]. Несколько забегаая вперед, заметим, что поэзия так называемой массовой песни — феномен, который также рождается в поле взаимовлияния песен «искусственной» и «безыскусственной», однако не только в смысле взаимодействия их материала, но взаимодействия модальности личностного «я» поэта-песенника и аудитории, ради которой он творит. Помимо случаев «спонтанного» переложения на музыку текстов, которые изначально создавались как декламационная поэзия, приблизительно с середины XX века основной массив этого жанра представляют тексты, которые по форме, звучанию и смыслу были сознательно спроецированы на существование в форме песни и адресуются, как правило, широкой аудитории слушателей. Поэт-песенник не просто предстает в устремленности своего художнического «Я» к обществу — для массовой песни этого уже явно недостаточно: в отличие от привычной модальности лирического «Я», в которой возможна установка на неприятие аудиторией, а иной раз и осознанное противопоставление себя «толпе», поэт-песенник пишет то, что должно быть понято и принято. Создавая свое произведение, он не может не руководствоваться ожиданиями аудитории: эстетическими, идеологическими, психологическими. Таким образом, на новом историческом витке развития песни эксплицируется

очередной аспект описанного В. Ф. Шишмаревым взаимодействия личности и «общественной массы».

А. П. Квятковский в «Словаре поэтических терминов» также выделяет в песне две разновидности искусства слова, письменного — «небольшое лирическое произведение, предназначенное для пения...» [СП, 2010, с. 155] — и устного — народные песни. Словарная статья не вносит ничего неожиданного в предшествующие трактовки термина, но нам видится довольно любопытным, что песня как письменный феномен упоминается составителем издания прежде своей устнопоэтической предшественницей, и это, пусть косвенно, но позволяет судить о степени выраженности и значимости ее бытия в рамках литературы.

Относительно новое издание из обозначенного ряда — «Литературная энциклопедия терминов и понятий» — уже сосредотачивается преимущественно на формах бытования песни, существующих в контексте письменной словесности, при этом касается ее жанрового разнообразия: «Песня — совокупное определение стихотворных произведений разных жанров (альба, канцона, кант, романс, гимн), предназначенных или используемых для пения, а также написанных в форме стилизации народных песен» [ЛЭ, 2001, с. 742]. Важно также, что в статье фигурирует понятие «литературная песня», а в ее контексте — «авторская песня». Однако при этом стоит заметить, что осталось обойдено вниманием широко распространенное явление, когда «песня» выступает как специальное и единственно возможное обозначение определенной разновидности рассчитанных на музыкальное сопровождение стихотворных произведений (не вписывающихся, скажем, в рамки романса, гимна, канцоны и проч.). Ведь в обозначенном ключе совершенно не случайно появление сборников, авторы которых считают необходимым «квалифицировать» их не обобщенно «стихи и песни», а именно как «песни».

Статья «Википедии», посвященная песне, представляет своего рода квинтэссенцию существующих мнений относительно интересующего нас явления. Здесь разделяются широкое и узкое значения термина: «Песня в широком значении включает в себя все, что поется, при условии одновременного сочетания слова и напева; в узком значении — малый стихотворный лирический жанр, существующий у всех народов и характеризующийся простотой музыкально-словесного построения» [Песня]. Здесь же фигурирует синонимичный *искусственной песне* и *песне литературной* термин *художественная письменная песня*. Замечательным моментом статьи является выделение весьма тонкого нюанса, определяющего целый пласт литературных песен: поэзия, которая изначально не предполагала мело-

дического сопровождения: «Это — песни-стихотворения, особый книжно-литературный жанр, который сохраняет многие структурные и стилистические особенности фольклорной песни, но не характеризуется единством слова и мелодии в генетическом отношении: они прежде сочинены, а затем уже положены на музыку» [Песня]. Практические примеры из этого ряда хорошо известны нам по творчеству А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, поэтому специально на них останавливаться мы не станем. Необходимо только сказать, что указание на момент «непреднамеренности» перехода поэтического произведения в песню создает контраст, необходимый для того, чтобы стал более явственным вид поэзии иного рода, — получившей силу и характерные черты с развитием массовой культуры. Это те стихотворные произведения, та категория стихотворных «песен», что пишутся «с прицелом» на мелодию и составляют феномен культуры, который зовется массовой (или популярной) песней. Здесь же необходимо заметить, что обобщенное наименование *массовая песня* создает также и некоторую путаницу, поскольку в итоге не учитывает различия между песней, возникшей на основе текста декламационной поэзии, и текста, созданного с расчетом на музыкальное исполнение. Во втором случае стихотворные произведения, как правило, соответствующим образом структурированы, ритмизированы и опираются на соответствующие семантические законы.

3. Мир звуков, разнообразие его образной интерпретации в литературном произведении

Песня — одна из форм бытия музыки. Образная интерпретация музыки в художественном тексте способна обретать различные формы. История художественной культуры знает эпизоды, в которых музыка выступала идейно-эстетическим императивом литературного творчества не только на уровне темы, инструментовки, но и на уровне композиционной структуры, порождая категории произведений, трактовка которых без знания законов музыки значительно обеднялась. Так, «музыка как стихия чувств, предмет описания и размышления становится одной из основных тем романтической литературы» [Основы ..., 2001, с. 153], причем романтики не обходят вниманием также принципы построения музыкальной формы, успешно экстраполируя их не только на поэзию, но и на прозу. «Романтическую идею панмузыкальности, глубокой внутренней связи музыки и сущности жизни поддерживали и развили дальше символисты» [Там же, с. 154]. Можно сразу отметить, что на образном уровне поэзии массовой песни музыка (и ее инвариант — песня) может выступать и как основной предмет размышления, и как элемент вспомогательный. Что же касается

формальной стороны этой поэзии, здесь очевидна строгая предопределенность требованиями песенной композиции, минимальная подверженность последней авторскому произволу. Разумеется, образ, который вынужден существовать в условиях неподвижной формы, имеет свою характерность. Причем не последнюю роль играет обусловленность этого образа так называемым «национально-специфическим компонентом мышления», ведь «мир как бы повернут к конкретному народу лишь своей незначительной частью, которая и получает в языке наибольшую дифференциацию, ибо только она дается ему в непосредственных ощущениях, остальная часть внешнего мира обозначается «крупными мазками», не «прорисовывается» тщательно [Корнилов, 2011, с. 146].

Важно также не упускать из виду, что, со всей своей смысловой глубиной и со всем комплексом отличительных черт, музыка в образной ткани литературного произведения — всего лишь одна из модификаций мира звуков. Так, для обозначения звукового континуума и его отражения в литературном произведении Е. Фарино оперирует понятием «соносфера», при этом конкретизирует, что в литературный мир звук вводится «при помощи дополнительных операций; упоминаний о звучании и беззвучии; упоминаний о таких объектах, которым звучание или безмолвие свойственно постоянно; звуковой организации текста, призванной озвучивать создаваемый мир (что чаще всего принимает вид ономотопеи — имитации звуковой характеристики, свойственной называемому явлению или предмету)» [Фарино, 2004, с. 313]. Перечисленное заставляет отнестись внимательнее к вероятным нюансам отражения звука в поэтике песенного текста, а конкретно — в такой его разновидности, как массовая песня. Принято считать, что в ряду определяющих характеристик песни обязательны «простота текста, доходчивость, отсутствие сложных приемов» (А. П. Квятковский) [СП, 2010, с. 155]. Развернутые пояснения дает по этому поводу Л. Кулаковский: «... Замедление действия совершенно не подходит современной массовой песне. Она должна быть краткой, *максимально содержательной и эффективной*. Для массовой песни невозможно ждать, пока глубинный подтекст постепенно “разъяснится” в конце песни (в какой-нибудь двенадцатой строфе). <...> Песня должна “бить”, “поражать” уже с первого куплета — недоговоренность в ней не может иметь места» [Кулаковский, 1962, с. 274]. В свете обозначенных требований резонно предположить, что песня как образ, особенно когда он не определяет смысловой центр произведения, всегда будет тяготеть если не к редукции, то к лаконизму транслируемых значений, и определить индивидуализирующие его черты будет проще в пределах конкретных величин словесной составляющей му-

зыкальной культуры, наименьшей из которых окажется сборник песенных текстов.

4. Образная парадигма «песня → тело» в сборнике Ф. Канкулова «Голос сердца. Песни»

Если принять во внимание качественную разноразмерность, которая присутствует в жанре современной массовой песни, то признаком хоть и формализованным, но, по сути, достаточно значимым в оценке качества допустимо считать то, что не всякий текст, сочиненный для песни, способен быть причислен к разряду поэтических, и, стало быть, не всякий окажется пригодным для публикации. В этом плане творчество Ф. М. Канкулова органично входит в классический ряд песенной поэзии адыгов. Он один из представителей течения, словесную ткань которого определил почерк таких значимых для нее личностей, как З. Х. Дышеков, Б. М. Пшуноков, З. З. Зарамышева. В творческом наследии каждого из них есть сборники под названием «Песни». Произведения, публикуемые в изданиях подобного ряда, могут сопровождаться нотными записями, а могут содержать только тексты. Издания Ф. Канкулова представлены одними текстами. Сборник «Голос сердца: песни» (1992) был опубликован на кабардинском языке. Для нас важно проследить закономерности построения образа в пространстве сборника, поскольку, как известно, «в отличие от объективных родов эпоса и драмы, лирическое стихотворение редко существует как отдельная единица, само по себе. Оно встраивается в цикл, книгу, в конечном счете — художественный мир данного автора, который образует вся совокупность написанных им лирических текстов» [Сухих, 2016, с. 318]. Примеры мы будем приводить в подстрочном переводе, но при необходимости, для более точной передачи особенностей актуализации интересующего нас образа, эпизоды, в которых он встречается, будут сопровождаться дословным толкованием.

Подавляющее большинство произведений сборника имеет вид куплетной песни с припевом или ритмизирующими словами-восклицаниями. Исключения единичны. Можно сразу отметить, что лексема *песня* встречается здесь довольно часто, однако при этом обозначаемый ею образ никак не акцентирован на формальном уровне: то есть он может встречаться и в запеве, и в припеве, и в кульминации произведения. Примечательно, что одно из немногих исключений, о которых мы только что упомянули, вынесено на первую страницу сборника и для большей наглядности отпечатано курсивом. Это позволяет предположить присутствие в нем неких исходных установок, важных для автора, а стало быть, и присутствие

опорных образов, необходимых для их выражения. Произведение носит заглавие «Я песню извлекаю». Обе его строфы построены так, что образ песни непосредственно маркирован (словом *песня*) в первом «квадрате» каждой строфы, а во втором уже проводится его детализация:

*Свою песню я извлекаю
Из сердца нарождающегося дня.
Наши быстрины уносят ее
С вершины Эльбруса.
Из острых челюстей наших скал, буква за буквой,
Я ее извлекаю.
От груди голубого неба, будто детеныша-звезду,
(Ее) Отрываю.*

*Слышу дыхание
Нынешней жизни.
Его песней я записываю (посвящая)
Мирному шару земному.
Я слагаю ее в ритме
Биения радостного человеческого сердца.
И бессмертную душу вкладывает в нее
Народ мой.*

[Канкулов, 2002, с. 5].

Образ песни раскрывается через обозначения телесности, — не важно, с чем именно последняя соотнесена, — с метафоризованным природным пространством или «пространством» человеческого тела. Причем здесь присутствует и физическая составляющая тела (сердце, челюсти, грудь), и духовная (звук дыхания, стук сердца, душа). Соотношение песни и тела осознано как извлечение, рождение. Завершающим штрихом этого соотношения оказывается и последняя строка, «внутренняя форма» которой не просматривается в подстрочнике, а в дословном переводе звучит как «рожденный со мной мой народ». Но основное и повторяющееся в рассматриваемом соотношении то, что песня сопричастна телу, которое, в свою очередь, предстает как символ бытия духа.

Существенно, что в контексте соотнесенности песни и тела в сборнике Ф. Канкулова четко прослеживается тенденция к разграничению души и сердца. Вот некоторые примеры, доказывающие, что при всей своей близости, эти понятия не замещают друг друга: *Докуда угодно дошагаю, / Мой*

спутник — стремление к добру. / Всмотревшись в глубь моего сердца, / Увидишь (там) песню. / Любви равнозначные Отчизна, народ, / С душой моей слиты (они). / Гордость моя, зеница ока моего. / (Это) родная речь, и ею владею я («Голос сердца») [Канкулов, 1992, с. 8]; *Пусть я пребуду в той песне, что передается из уст в уста, / (Ведь) в ней мои глаза, моя душа, мое сердце («Пусть я пребуду»)* [Канкулов, 1992, с. 12]; Помимо *сердца* и *души* здесь появляются другие лексемы, инвариантом которых является *тело*: *уста, глаза*. Причем в аспекте этнического видения мира выражение *мои глаза, моя душа* имеет не только прямой, но и переносный смысл, который приблизительно можно перевести как «самое ценное, самая суть». Приведенные фрагменты позволяют выделить (согласно терминологии Н. Павлович) большую парадигму «песня → тело», где *песня* представляет инвариант следующего лексического ряда: *музыка, мелодия, гармони, пишиатль* (обозначение мелодии, которое в зависимости от контекста может принимать разные значения: старинная песня; мелодия гармони; мелодия музыкального инструмента вообще).

В правой стороне парадигмы оказываются различные обозначения телесности: *сердце, душа, глаза, челюсть*. Кроме того, тенденция к соотносительности песни и тела проявляется в том, что самому феномену песни придаются антропные черты: *Старинные песни, что оставили след столетний, / В ваших лицах я читаю многие истории* («Песня о наших старинных песнях») [Канкулов, 2002, с. 38], характерно также, что слова из семантических областей «песня» и «тело» располагаются «в тексте рядом или достаточно близко друг от друга» [Павлович, 2004, с. 27]. Вот один из типичных, национально окрашенных, примеров: *Когда рождается сын, уей-жи, в моем народе, / Гармонь разливает песнь свою старинную, / Уязвить бедро не способное, острое колесо-жаншарх, / На вершину Харама-горы вновь загоняем* («Когда рождается сын») [Канкулов, 2002, с. 16]. Песнь гармони и бедро, неуязвимое для колеса-жаншарх, упоминаются рядом. Последнее отсылает к сюжету о гибели одного из центральных героев нартского эпоса — Сосруко, и образ телесности здесь закономерен: «Жаншарх, Жаншерх — громадное железное колесо с острыми выступами, атрибут нартских состязаний <...> Жаншарх скатывали с Харама-горы, и находящийся внизу должен был загнать его обратно — подбросив ударом лба, либо носком, либо ладонью, либо грудью, либо верхней частью предплечья. Нарты, задумавшие убить Сосруко, узнали о его уязвимом месте, и вынудили подбросить колесо ударом бедра. Колесо жаншарх отскочило ему обе ноги, отчего Сосруко погиб» [Мижаяев и др., 2012, с. 156].

Относительно правой стороны парадигмы необходимо заметить, что присутствие в ней таких «квази-частей тела», как душа и сердце, традиционно для поэтического сознания вообще. Вряд ли будет ошибочным утверждение, что соотношенность души (сердца) и музыки — ментальная универсалия, объединяющая многие народы. При этом «душа» и «сердце» могут выступать как понятия семантически близкие. Изучив внушительный массив художественных произведений, Н. В. Павлович заключает: «Оказалось, что ‘Душа’ — это ‘Орган’, такой же, как и ‘Сердце’» [Павлович, 2004, с. 10]. Именно поэтому в «Словаре поэтических образов», составленном ею на материале русской художественной литературы XVIII—XX веков, Душа и Сердце объединены в одном подзаголовке, который входит в раздел «Органы и части тела человека». В этом разделе они представлены как левые члены парадигм. Существенно, что в роли правого элемента довольно часто оказываются лексемы, обозначающие звук. Так, в большую парадигму ‘Душа → звук’ входят, в частности, такие малые парадигмы, как ‘Душа → музыкальный инструмент’; ‘Душа → музыка’ [Павлович, 2009, т. 1, с. 264—265]. Подобно этому большая парадигма ‘Сердце → звук’ включает среди прочих малые: ‘Сердце → музыкальный инструмент’; ‘Сердце → музыка’ [Павлович, 2009, т. 1, с. 272—273]. Но в обоих случаях не присутствует песня как правый член парадигмы, а музыка фигурирует в образах, обыгрывающих привычный оборот «душа (сердце) поет». Происходит это по-разному, но нет случая, когда душа или сердце были бы показаны как пространство пребывания, извлечения песни. Среди больших парадигм раздела «Музыка» в том же словаре есть большая парадигма ‘Музыка → пространство’ [Павлович, 2009, т. 2, с. 750], но, опять же, ни в одной из ее малых парадигм правой стороной не выступает ‘тело’. И то, что парадигма ‘Музыка → тело’ не наблюдается в словаре вообще, позволяет предположить ее нехарактерность для русского поэтического сознания.

Любопытным моментом ментальных различий в построении рассматриваемой парадигмы является также то, что сама по себе парадигма «песня → тело» по логике должна бы входить в большую парадигму «музыка → пространство», однако, если учитывать принцип наибольшей продуктивности, то у Ф. Канкулова обозначенные парадигмы по значимости меняются местами. То есть музыка оказывается иноформой песни, а не наоборот. И случай этот не уникален, поскольку отсылает к традициям письменной поэзии адыгов, в которой именно образ песни, а не музыки тесно ассоциирован с поэтическим «Я», в особенности с идеалом его бессмертия [Кажарова, 2014, с. 127—140].

5. Заключение

Поэтический текст, четко структурированный с расчетом на песенное исполнение, ставит художественный образ в условия, которые требуют репрезентации его в наиболее существенных и наиболее удобопонятных ракурсах. Говоря иначе, в ускоренном движении сюжета массовой песни этот образ должен успеть раскрыться в самом выгодном для него свете. Стало быть, поэт-песенник, стремящийся к созданию качественного текста, интуитивно очерчивает круг парадигм, наиболее продуктивных как с точки зрения лаконизма и прозрачности образа, так и с точки зрения культурной специфики.

Надо сказать, что в сборнике, который был нами привлечен в качестве образца, лексема *песня* предстает в парадигматическом отношении не только к обозначениям телесной сферы. Есть, например, основания для выделения таких парадигм, как «песня → шум реки», «песня → голос неба» и некоторые другие. Но эти вариации не столь существенны, поскольку парадигма «песня → тело» оказывается наиболее продуктивной даже тогда, когда образ песни не определяет смысловой центр произведения, а выступает в роли второстепенного, «проходного» элемента топики песенного текста. Как убеждают некоторые примеры, несмотря на ускоренное развертывание сюжета массовой песни, возможный подтекст образа также успевает о себе заявить. Однако и здесь актуализируется лишь то, что способно улавливаться носителями языка, на котором написан текст или же слушателями, внедренными в ментальный контекст, породивший песню. В нашем случае сведение лексем *песня* и *тело* (и шире — соматической лексики) в одну парадигму обуславливается этническим компонентом мышления, потому может быть оценено не как творческая находка Ф. Канкулова, а как явление, для национального мышления вполне органичное. Тем не менее культурная специфика, проступающая в парадигме, ставит вопрос о новых ментальных аспектах в прочтении образа, который в контексте песенного текста опирается на самые верхние, а стало быть, самые прозрачные слои культурного своеобразия.

Источники и принятые сокращения

1. ЛЭ — *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / ред. А. Н. Николюкин. — Москва : Интелвак, 2001. — 799 с.
2. СП — *Словарь поэтических терминов* / автор-составитель А. П. Квятковский. — Москва : ЛИБРОКОМ, 2010. — 240 с.

Литература

1. Буслаев Ф. И. О литературе : исследования : статьи / Ф. И. Буслаев. — Москва : Художественная литература, 1990 — 512 с.

2. *Введение в литературоведение* / ред. Л. М. Крупчанов. — Москва : Оникс, 2005. — 416 с.
3. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. — Москва : УРСС, 2004. — 646 с.
4. *Кажарова И. А.* Кабардинская поэзия XX века : актуализация идеала / И. А. Кажарова. — Нальчик : Печатный двор, 2014. — 176 с.
5. *Канкулов Ф. М.* Голос сердца : песни / Ф. М. Канкулов. — Нальчик : Эльбрус, 1992. — 112 с.
6. *Кожухова О. В.* Современный песенный текст как культурно-языковой феномен [Электронный ресурс] / О. В. Кожухова // Научный диалог : вопросы гуманитарных исследований. — 2017. — 16 июня. — Чебоксары : Интерактив плюс. — Режим доступа : https://www.interactive-plus.ru/ru/article/462505/discussion_platform.
7. *Корнилов О. А.* Языковые картины мира как производные национальных менталитетов / О. А. Корнилов. — Москва : КДУ, 2001. — 350 с.
8. *Кулаковский Л. В.* Песня : ее язык, структура, судьбы / Л. В. Кулаковский. — Москва : Советский композитор, 1962. — 340 с.
9. *Мижаев М. И.* Энциклопедия черкесской мифологии / М. И. Мижаев, М. М. Паштова. — Майкоп : ИП Паштов З. В., 2012. — 460 с.
10. *Основы теории художественной культуры* / ред. Л. М. Мосолова. — Санкт-Петербург : Лань, 2001. — 288 с.
11. *Павлович Н. В.* Словарь поэтических образов : в 2 т. / Н. В. Павлович. — Москва : Эдиториал УРСС, 2009. — Т. 1. — 848 с.; Т. 2. — 896 с.
12. *Павлович Н. В.* Язык образов : парадигмы образов в русском поэтическом языке / Н. В. Павлович. — Москва : Азбуковник, 2004. — 527 с.
13. *Песня* [Электронный ресурс] // Wikipedia. — Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Песня>.
14. *Потебня А. А.* Слово и миф / А. А. Потебня. — Москва : Правда, 1989. — 622 с.
15. *Сухих И. Н.* Структура и смысл : теория литературы для всех / И. Н. Сухих. — Санкт-Петербург : Азбука ; Азбука-Аттикус, 2016. — 554 с.
16. *Фарино Е.* Введение в литературоведение : учебное пособие / Е. Фарино. — Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. — 639 с.
17. *Шиимарев В. Ф.* Песня // Энциклопедический словарь / издатели : Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. — С.-Петербург : Типо-Литография И. А. Ефрона, 1898. — Т. XXVa — С. 923—926.

Image Paradigm “Song → Body” in Song Text Poetics (by Material of F. Kankulov’s Poetry Collection “Voice of the Heart”)

© Inna A. Kazharova (2019), orcid.org/0000-0002-7431-0840, SPIN-код 8466-0022, Researcher ID K-2461-2018, PhD in Philology, senior research scientist, sector of Kabardino-

Circassian literature, Institute for Humanities – branch of Federal Scientific Centre “Kabardino-Balkar Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences” (Nalchik, Russia), bar-sello@rambler.ru.

© **Liana B. Berberova (2019)**, orcid.org/0000-0002-3729-0238, PhD in Education, senior lecturer, Department of Language Training, Financial University under the Government of the Russian Federation (Moscow, Russia), berberova.liana@yandex.ru.

The specificity of actualization of an image in the poetics of a song text is considered. Difficulties of theoretical interpretations of song genre as a form of literary creation are revealed, within its context the status of popular songs poetry is revealed. Questions of interaction of modalities of personal “I” of a poet-songwriter and audience for which he / she creates are touched. A distinction is made between the cases of “spontaneous” music transcription of texts that were originally created in the context of recitation poetry, and the cases of originally conceived, conscious projection of texts to music. Semantic regularities can be traced on concrete material, which determine the specificity of a song in the role of an image typical to mass songs genre. The paradigm “song → body” is considered as one of the variants of representation of this image. Examples are given from the song poetry by F. M. Kankulov, whose work to date has not attracted the attention of researchers, especially the individual aspects of his poetry, which determines the novelty of the presented observations, were not considered. The study suggests that the cultural specificity that emerges in the paradigm raises the question of new mental aspects in image reading, which within the song text is based on the upper, and therefore, the most transparent layers of cultural identity.

Key words: song text; poetics; mass song; images paradigm; mentality.

Material resources

LE — Nikolyukin, A. N. (ed.). (2001). *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy*. Moskva: Intelvak. (In Russ.).

SP — Kvyatkovskiy, A. P. (ed.). (2010). *Slovar' poeticheskikh terminov*. Moskva: LI-BROKOM. (In Russ.).

References

Buslaev, F. I. (1990). *O literature: issledovaniya: statyi*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.).

Farino, E. (2004). *Vvedeniye v literaturovedeniye*. Sankt-Peterburg: RGPU im. A. I. Gertsena. (In Russ.).

Kankulov, F. M. (1992). *Golos serdtsa: pesni*. Nalchik: Elbrus. (In Russ.).

Kazharova, I. A. (2014). *Kabardinskaya poeziya XX veka: aktualizatsiya ideala*. Nalchik: Pechatnyy dvor. (In Russ.).

Kornilov, O. A. (2001). *Yazykovyye kartiny mira kak proizvodnyye natsionalnykh mentalitetov*. Moskva: KDU. (In Russ.).

Kozhukhova, O. V. (2017). Sovremennyy pesenny tekst kak kulturno-yazykovoy fenomen. In: *Nauchnyy dialog: voprosy gumanitarnykh issledovaniy*. Cheboksary: Interaktiv. Available at: https://www.interactive-plus.ru/ru/article/462505/discussion_platform. (In Russ.).

Krupchanov, L. M. (ed.). (2005). *Vvedeniye v literaturovedeniye*. Moskva: Oniks. (In Russ.).

- Kulakovskiy, L. V. (1962). *Pesnya: yeye yazyk, struktura, sudby*. Moskva: Sovetskiy kompozitor (In Russ.).
- Mizhaev, M. I., Pashtova, M. M. (2012). *Entsiklopediya cherkesskoy mifologii*. Maykop: IP Pashtov Z. V. (In Russ.).
- Mosolova, L. M. (ed.). (2001). *Osnovy teorii khudozhestvennoy kultury*. Mosolova. Sankt-Peterburg: Lan'. (In Russ.).
- Pavlovich, N. V. (2004.). *Yazyk obrazov: paradigmy obrazov v russkom poeticheskom yazyke*. Moskva: Azbukovnik. (In Russ.).
- Pavlovich, N. V. (2009). *Slovar' poeticheskikh obrazov. 2*. Moskva: Editorial URSS. (In Russ.).
- Pesnya. In: *Wikipedia*. Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Pesnya>. (In Russ.).
- Potebnya, A. A. (1989). *Slovo i mif*. Moskva: Pravda. (In Russ.).
- Shishmarev, V. F. (1898). *Pesnya, kak yavleniye literaturnoye*. In: Brokgauz, F. A., Efron, I. A. (eds.). *Entsiklopedicheskiy slovar'*. S.-Peterburg: Tipo-Litografiya I. A. Efrona. XXVa: 923—926. (In Russ.).
- Sukhikh, I. N. (2016). *Struktura i smysl: teoriya literatury dlya vsekh*. Sankt-Peterburg: Azbuka; Azbuka-Attikus. (In Russ.).
- Veselovskiy, A. N. (2004). *Istoricheskaya poetika*. Moskva: URSS. (In Russ.).