С. С. Левочский [a]
https://orcid.org/0000-0002-2705-7133
✉ *levochskyss@gmail.com*

Е. Ф. Левочская [b]
https://orcid.org/0000-0001-8612-1361
✉ *leta.ugay@gmail.com*

[a] *ФГАОУ ВО Первый МГМУ им. И. М. Сеченова Минздрава России (Сеченовский Университет) (Россия, Москва)*
[b] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*

Песни на стихи Марины Цветаевой, исполняемые на Цветаевских кострах: семиотические уровни восприятия

Аннотация. В статье анализируется восприятие песен на стихи М. И. Цветаевой. Материал для исследования — полевые наблюдения на Цветаевских кострах, литературных собраниях на открытом воздухе с чтением стихов и исполнением песен в местах памяти Марины и Анастасии Цветаевых, а также интервью со слушателями и исполнителями песен на стихи М. И. Цветаевой. Восприятие песен рассмотрено через призму семиотической концепции Т. Турино. Пение может выступать как знак идентичности, работающий как иконический (по Ч. Пирсу) знак; эта связь наименее опосредована и часто обладает сильнейшим эмоциональным и эстетическим воздействием. Песни на стихи М. И. Цветаевой отсылают к гендерной идентичности и к особому типу культуры. Песня может выступать и как знак-индекс, отсылающий к личному опыту, биографии автора или к истории страны. Это помогает Цветаевскому костру реализоваться как событию по сохранению исторической и культурной памяти. Наконец, песня интерпретируется таким образом, что реципиент наделяет ее личными смыслами. Например, интерпретант может спеть текст «Я бы хотела жить с Вами в маленьком городе…», отсылая к месту исполнения.

Ключевые слова: Цветаевский костер, антропология поэзии, песни на стихи М. И. Цветаевой, семиотика популярной музыки, Т. Турино, «Мне нравится, что Вы больны не мной…»

Благодарности. Выражаем благодарность Яне Савицкой, Анастасии Морозовой, Дмитрию Доронину, Арине Куприяновой и другим участникам полевых наблюдений.

Для цитирования: *Левочский С. С., Левочская Е. Ф.* Песни на стихи Марины Цветаевой, исполняемые на Цветаевских кострах: семиотические уровни восприятия // Шаги / Steps. Т. 12. № 3. 2026. С. 230–258. EDN: RXDJIW.

Поступило 2 ноября 2024 г.; принято 2 июля 2026 г.

© С. С. ЛЕВОЧСКИЙ, Е. Ф. ЛЕВОЧСКАЯ, 2026

EDN: RXDJIW

S. S. Levochskiy [a]
https://orcid.org/0000-0002-2705-7133
✉ *levochskyss@gmail.com*

E. F. Levochskaia [b]
https://orcid.org/0000-0001-8612-1361
✉ *leta.ugay@gmail.com*

[a] *Sechenov First Moscow State Medical University (Sechenov University) (Russia, Moscow)*
[b] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*

Songs based on Marina Tsvetaeva's poems performed at Tsvetaeva bonfires: Semiotic levels of perception

Abstract. The perception of songs based on Marina Tsvetaeva's poems is the focus of the article. The theoretical frame is the semiotics of popular music proposed by T. Turino. As he declares, singing can act as a sign of identity, functioning as an iconic (according to Ch. Peirce) sign. This connection is the least mediated and often has the strongest emotional impact. The Tsvetaeva songs refer to gender identity and to a special type of culture. The song can act as an index sign, referring to personal experience, to the biography of the author, or to the history of the country. The song helps the Tsvetaeva bonfire to be realized as an event for preserving historical and cultural memory. The song also can be interpreted by the recipient, endowing it with personal meanings. The text "I would like to live with you in a small town…" can be linked with a specific place of performance, reinforcing a sense of belonging. The material for the study includes observations at the Tsvetaeva bonfires, as well as interviews with listeners and performers of songs based on Marina Tsvetaeva's poems. Analysis of these materials demonstrates that musical interpretations of her poetry not only transmit cultural codes but also generate new meanings, revitalizing the poet's legacy in a contemporary context. The study highlights how these songs serve as a bridge between personal emotion and collective memory, reinforcing Tsvetaeva's enduring cultural significance.

Keywords: Tsvetaeva bonfire, anthropology of poetry, songs based on the poems of Marina Tsvetaeva, semiotics of popular music, T. Turino, "I like that you are not sick with me…"

Acknowledgements. We express our gratitude to Yana Savitskaya, Anastasia Morozova, Dmitry Doronin, Arina Kupriyanova, and other participants of field research.

To cite this article: Levochskiy, S. S., & Levochskaia, E. F. (2026). Songs based on Marina Tsvetaeva's poems performed at Tsvetaeva bonfires: Semiotic levels of perception. *Shagi / Steps, 12*(3), 230–258. EDN: RXDJIW. (In Russian).

Received November 2, 2025; accepted July 2, 2026

© S. S. LEVOCHSKIY, & E. F. LEVOCHSKAIA, 2026

Чтение художественной литературы, в частности поэзии, — процесс преимущественно индивидуальный, задействующий читателя и книгу. Такой индивидуальный характер восприятия присущ письменной культуре, в которой, в отличие от культуры устной, общение человека с человеком для получения полноценной информации необязательно. Но существуют коллективные читательские практики, когда поэтические тексты звучат вслух, а их восприятие во многом обусловлено контекстом и окружающими людьми. Одна из таких практик — Цветаевские костры, литературные собрания в память о Марине Цветаевой или ее сестре Анастасии.

Цветаевское движение (его участники называют себя *цветаевцы*, *костровитяне*) восходит к 1980-м годам, когда информацию о поэте и ее тексты было нелегко раздобыть, а интерес к возвращенной литературе на волне перестройки стал практически всеобщим. В это время увлеченные энтузиасты начинают общаться друг с другом, чтобы поделиться знанием и открытиями в цветаеведении, обменяться малоизвестными текстами, исполнить песни на стихи поэта. Первые встречи участников движения прошли в Тарусе. На протяжении советского времени Цветаева из поэта, которого знали немногие (знание передавалось через чтение ее стихов вслух и через тетради с переписанными текстами) стала культовым автором[1], любовь к которому объединяла, рождала дружбу и совместные действия. Костры в ее честь возжигались и возжигаются ежегодно. Как правило, новый костер инициируется энтузиастом, который решает провести собрание читателей в родном городе. Сейчас из культового автора Цветаева превратилась в автора-классика: ее произведения изучают в школах, мероприятия, приуроченные к памятным цветаевским датам, включаются в официальные программы госучреждений, но для участников костров ее имя по-прежнему служит символом и паролем: «...те, кто собираются [на Цветаевских кострах] — “одной крови”, что называется» [Инф. 1]. В современной России Цветаевские костры проходят во многих населенных пунктах: Тарусе, Елабуге, Казани, Петрозаводске, Соколе, Вологде, Королёве (Болшево) и др. Под названием «Цветаевский костер» может скрываться школьное мероприятие, городской праздник, встреча читателей-единомышленников по типу бардовского или походного костра, поэтический вечер в библиотеке или просветительское мероприятие музея. Соответственно, основную аудиторию могут составлять читатели разных поколений; работники культуры, школьники, преподаватели и библиотекари, барды и артисты — от костра к костру соотношение этих групп варьируется.

Костры могут иметь четкую программу и порядок выступлений, а могут, наоборот, представлять собой спонтанное чтение и пение по кругу. Иногда жестко регламентированная («концертная») часть мероприятия и часть свободных выступлений («открытый микрофон») разделены во вре-

[1] Выделение типов легитимации читательского авторитета, включающих культового автора и автора-классика, принадлежит Борису Дубину [2006].

мени: сначала проходит официальная часть, а потом неофициальная, на которую остаются не все. При всей разноформатности Цветаевских костров у них есть общие черты, в частности, программа состоит из следующего набора элементов: приветственные слова гостей; рассказ о биографии поэта; сообщения о посещениях других костров, о новых публикациях книг Цветаевой или новых песнях; пение песен; чтение стихов самой Цветаевой и собственных стихотворений, посвящений ей.

Мы были свидетелями исполнения песен на стихи Цветаевой, как коллективного (перформативного, задействующего всех участников), так и сценического (презентационного, профессионального); см. о презентационном и перформативном режимах: [Turino 2008]. Из 12 костров, на которых велось наблюдение, на трех песни на стихи Цветаевой не звучали, на остальных число их исполнений варьировалось от одной-двух до половины от общего числа выступлений. Мы зафиксировали песни на следующие стихи: «Мне нравится, что Вы больны не мной...» (пять раз; фонограмма, гитара); «Генералам двенадцатого года» («Романс Настеньки») (трижды; фонограмма, гитара); «Уж сколько их упало...» («Реквием») (дважды; фонограмма, гитара); «Сад» (а капелла); «Стихи к Блоку», «Кабы нас с тобой да судьба свела...», «Приметы», «Дорожкою простонародною...» (по одному разу; фонограмма); «Какой-нибудь предок мой был — скрипач...» (дважды; гитара); «Колдунья», «Золото моих волос...», «Август», «Цыганская свадьба», «Под лаской плюшевого пледа...», «В огромном городе моем ночь...», «Рас-стояние: версты, мили...», «Прохожий», «Тоска по родине! Давно...», «Вчера еще в глаза глядел...», «Вот опять окно...», «Ты запрокидываешь голову...», «Собирая любимых в путь...» (по одному разу; гитара). Иногда исполнители песен в комментариях указывали авторство музыки и интерпретации других певцов или бардов (например: «...это песня Елены Фроловой» или «песня Инны Кабашной»), иногда музыка и интерпретация принадлежала им самим. Кроме того, звучали современные гимны костров разных регионов, песня на стихи Леонида Губанова «Была б жива Цветаева...», песни на стихи участников костров, а также композиции на немецком языке (на стихи Гейне и Рельштаба) в память о матери Цветаевой, романсы в память о Сергее Эфроне, песни на музыку Исаака Дунаевского как знак эпохи Цветаевой и фрагмент из первого действия оперы Чайковского «Евгений Онегин» («Слыхали ль вы за рощей глас ночной...») — в знак любви Цветаевой к Пушкину.

Отношение к исполнению стихов поэтессы под музыку среди поклонников Цветаевой неоднозначно. С одной стороны, обращение к песенному жанру служит большей включенности участников в действо, а в перспективе увеличивает их количество, поскольку эти песни всегда «на слуху» [Инф. 2], с другой стороны, они навязывают читателю интерпретацию исполнителя:

> Я очень не люблю бардовскую песню. Очень люблю людей, которые занимаются бардовской песней: они умные, образован-

> ные, с ними интересно. Но песни не люблю. ‹...› Я вижу в этом [пении] много претензий. То, чего в Марине Ивановне никогда не было [Инф. 3].

Разное восприятие песен отчасти обусловлено разной работой семантических связей для слушателей. Как бы то ни было, песни — это один из главных элементов, из которых складывается целое костра.

Методы и источники

Ключевым источником для нас были оценки и интерпретации, высказанные исполнителями и слушателями песен. При этом особенно важными представляются реплики, появившиеся в естественном контексте, не инициированные собирателем, а также другие типы непосредственного реагирования (комментарии, вербальные и невербальные знаки поддержки или отторжения). Поэтому основным материалом выступают полевые дневники.

В статье использованы результаты полевых наблюдений, выполненных в 2021–2024 гг. Поскольку эти наблюдения были частью коллективного проекта[2], они производились разными людьми. На методологических встречах мы пытались обеспечить возможность работать с полевыми дневниками всех членов исследовательской группы. Все наблюдатели придерживались следующей методологии: во время события по возможности велась аудиозапись и делались текстовые заметки; в частности, фиксировались дословные формулировки неформальных реплик участников костров, а также точное время их произнесения. В день наблюдаемого события или на следующий день писался развернутый текст полевого дневника, в котором восстанавливался ход мероприятия, фиксировались действия / реплики участников события и первичные интерпретации наблюдателя. Написание дневника сразу после события, непосредственно в «поле», хотя и не исключало полностью искажений памяти, но минимизировало их (по сравнению с воспоминанием спустя какое-то время). При необходимости автор полевого дневника обращался к своим аудио- и видеозаписям, однако специфика события такова, что далеко не все важные для наблюдателя моменты могли попасть на запись. Оформленные по общему шаблону тексты полевых дневников, а также фотографии, аудио- и видеозаписи, сделанные на мероприятии, хранятся в архиве проекта.

Помимо этого, в статье использованы мини-интервью, взятые во время события или сразу после него, а также записанные в другое время глубинные интервью с участниками Цветаевских костров, в частности, с исполнителями песен и другими членами цветаевского движения, когда в

[2] «Цветаевские костры как ритуал, культурная сцена и эмоциональное убежище», 2023–2024, при поддержке Российского научного фонда (№ 23-28-01717). См. о результатах проекта: [Левочский и др. 2024; Югай, Левочский 2024; Левочский, Левочская 2025].

ситуации приватной беседы наши собеседники делились более глубоким анализом своего опыта исполнения или прослушивания песен и отношением к ним.

В одной из предыдущих работ мы утверждали, что Цветаевский костер — это городской ритуал, в ходе которого группа участников ощущает себя как целое [Левочский и др. 2024]. Современный исследователь ритуала Р. Коллинз показывает связь ритуала, эмоций и коммуникации: в цепочках ритуальных взаимодействий происходит «коллективное брожение», на выходе которого возникают групповая солидарность, выплеск эмоциональной энергии, символические сакральные объекты и моральные стандарты [Коллинз 2024] (ср. [Chen, Skei 2024]). Эта теоретическая рамка используется в том числе для анализа фандомной культуры, когда написание песен, которые может исполнить виртуальный «идол», дает поклонникам чувство принадлежности и близости к виртуальной певице [Ibid.]. Актуальна она и для исследования Цветаевских костров. В ритуале воспроизводится общее символическое пространство, объединяющее группу, и еще раз актуализируются ценностные установки; по выражению Э. Лича, передается «сообщение самим себе» [Лич 2001: 58]. Чтобы понять, каким образом костер как целое транслирует сообщение (и каково это сообщение), важно посмотреть, как работают отдельные элементы Цветаевского костра, в частности песни.

Песня, исполненная вслух и услышанная, встраивается в коммуникацию. Для анализа коммуникации мы используем схему речевого акта, в своей минимальной форме представленную в работе Р. О. Якобсона [1975], т. е. акцентируем внимание на адресате, адресанте, контексте и сообщении, контакте и коде. Такой разбор нужен, чтобы уловить, как в нашем случае проявлены «эмоциональная энергия» и «символические значения», которые, по Коллинзу, производятся в ритуальных интеракциях. Анализ кода предполагает обращение к понятию знака. Песня на уровне текста сама состоит из знаков, вербальных и невербальных, но внутри костра как целого выступает одним из знаков, из которых складывается «текст» мероприятия, что и будет интересовать нас прежде всего в этой статье.

Идея рассматривать песни через семиотику Пирса принадлежит социологу музыки Томасу Турино, который в своей статье «Знаки воображения, идентичности и опыта: Пирсова семиотика теории музыки» показал, что песни могут работать на разных уровнях восприятия, причем чем непосредственнее ассоциация, тем сильнее энергия воздействия. «Первичность» — категория, отсылающая к знаку-иконе по Пирсу и актуализирующая идентичность слушателя; «вторичность» работает по типу знака-индекса, увязывая восприятие песни с прошлым опытом, контекстом и событиями, связанными с воспроизведением песни; и, наконец, «третичность» связывает песню с интерпретирующим субъектом и вкладываемыми им смыслами [Turino 1999]. На основании этого деления можно выделить три уровня восприятия песен, когда они актуализируют

категории а) идентичности, б) памяти и ценностей, в) смысла и интерпретации соответственно.

1. Под идентичностью мы вслед за Турино понимаем «аффективное пересечение жизненного опыта, по-разному проявляющееся в каждом конкретном случае»; идентичность «состоит из того, что мы лучше всего знаем о наших отношениях с собой, другими и миром, и тем не менее часто состоит из вещей, о которых мы меньше всего способны говорить» [Turino 1999: 221]. Связь идентичностей и музыки обусловлена непосредственным и эмоциональным воздействием последней на человека. «Иконичность стиля: знаки идентичности» — так озаглавлен параграф, посвященный первичным музыкальным знакам [Ibid.: 234]. Турино отмечает, что идентичность может быть проявлена по-разному в разных ситуациях. Коллинз и вовсе сводит индивидуальность (понятие, не тождественное идентичности, но пересекающееся с ним) к цепочке ритуалов интеракций, возражая против тезиса, что «индивиды остаются неизменными, даже если ситуация меняется» [Коллинз 2024: 29]. Понятие идентичности трудноуловимо, однако мы пользуемся им в смысле понимания и обозначения собственного «я» человеком в момент прослушивания песни, обозначения, основанного на предыдущем опыте самоопределений и жизненных выборов.

2. Для объяснения работы песен, воздействующих на индексальном уровне, Турино обращается к концептам опыта, коммуникации и группы. На этом уровне песни вызывают ассоциации с совместным прослушиванием песен в прошлом и становятся знаком опыта, личного или общественного [Turino 1999: 234–235]. В случае Цветаевских костров мы уточняем понятия группы и опыта. Цветаевские костры представляют собой городской ритуал, коммеморативный по своей природе, т. е. действие, направленное на пересборку сообщества вокруг значимой фигуры прошлого (см. аргументацию этого тезиса в [Левочский и др. 2024]).

Сообщество «костровитян» объединяется вокруг фигуры Цветаевой, чей статус поэта-мученицы и поэта-гения превращает ее творчество в важный элемент коллективной культурной памяти. Воспроизводя цветаевский нарратив, связанный с драматическими страницами российской истории, участники ритуала не просто сохраняют литературное наследие, но и утверждают непреходящую ценность культуры перед лицом социальных потрясений.

Именно поэтому общий опыт для костровитян — это не только их собственное предыдущее прослушивание песен, но и нарративы внутри «мы»-группы, и реконструируемая картина исполнения стихов и песен в историческом прошлом. Память для нас — это прежде всего культурная память, выраженная в нарративах, а ценности — те имплицитные установки, которые лежит в основе мифологического нарратива (см. об исторической памяти, мифологизации и нарративе: [Ассман 2004: 29–33, 38–42]).

3. Наконец, «третичность» по Турино («знак-символ» по Пирсу) связана с самим слушателем (толкователем), который связывает разные сущности посредством произвольного выбора ассоциаций, т. е. интерпретации. Связь песни с означаемым тут наиболее опосредована, поэтому эмоциональное воздействие отходит на второй план, но возрастает возможность использовать песню как высказывание. Именно на этом уровне возникают знаки-символы, которые служат семантическим проявлением ритуала.

Стоит отметить логоцентричность рассматриваемого читательского (зрительского) сообщества: поскольку «костровитян» собирает имя поэта, то именно стихи оказываются значимым элементом, а музыка — их сопровождением. Так, певица, говоря об отношениях мелодии и текста, подчеркивает приоритетность текста:

> ...бывает, что музыкальная фраза отличается своими акцентами от фразы стихотворной. А для меня важно... Если это все-таки на стихи написанная музыка, значит, стихи должны звучать. И я иногда позволяю себе идти от слова. Немножко поменять даже звучание самой музыкальной фразы [Инф. 4].

Важность слова декларируется разными исполнителями, и мы следуем за нашими собеседниками и фокусируемся на тексте и контексте, почти не затрагивая музыкальные особенности песен.

В предисловии к тематическому номеру журнала «Фольклор и антропология города» М. Л. Лурье замечает:

> Песни и пение, наделяемые в культуре не только информативным, но и символическим и, что особенно важно, перформативным потенциалом, интерпретируются как выражение национального характера, функционируют как символ единства сообщества и как репрезентация групповой солидарности, используются как форма агитации и пропаганды, как средство индоктринации, как инструмент контроля, управления и манипулирования. Можно сказать, что в качестве формы социального действия песня давно и надежно была осознана человеческими обществами как один из наиболее продуктивных инструментов конструирования и/или деконструкции нормы: социальной, идеологической, религиозной, моральной, etc. [Лурье 2020: 8].

В контексте Цветаевских костров песня играет важную роль и может восприниматься на разных семиотических уровнях, при этом эмоциональное/перформативное и символическое/презентационное имеют разную длину семиотической цепочки. Уровень восприятия (тип декодирования) влияет на успешность исполнения с точки зрения слушателя, получаемое удовольствие и считываемые смыслы, а также на те социальные эффекты, которые песня производит: будь то конструирование моральной нормы, поддержание идентичности или символическое объединение сообщества.

В качестве основного подхода к исследованию восприятия песен в настоящей статье мы предлагаем семиотический анализ с опорой на концепцию Пирса и Турино. Такой подход предполагает выделение иерархии уровней восприятия песен — от первого непосредственного, нерефлексивного восприятия (квалитативного) через уровень дополнительных ассоциации, в которых песня может отражаться как знак, отсылающий к прошлому (референциальный), — к присваивающему (интерпретирующему).

Квалитативный уровень

Песни, воспринятые как знаки-иконы, актуализируют представление слушателя о себе как о части группы и делают это через чувственное воздействие. Означающим иконического знака будут характеристики самого исполнения.

Турино относит к песням, действующим по принципу знака-иконы, те, которые поддерживают идентичность. Сходство, образующее иконический знак, он прослеживает в схожести интонаций, внешнего вида, пластики (походки) представителя группы и исполнителя, в сходстве речи автора и исполнителя (например, на определенном языке) и текста песни. В случае Цветаевского костра идентичность, к которой апеллируют песни, не национальная (как, например, в случае с Рубцовскими кострами), а гендерная или по типу принадлежности к бардовской или эстрадной культуре. Отличия между бардовской и эстрадной песней не просто стилевые или жанровые, но культурные, отсылающие к разным мировоззрениям — системам ценностей, представлений о мире и способам коммуникации исполнителей и слушателей. Ниже мы покажем, что образ исполнительницы, канал связи (технические условия воспроизведения) и стиль исполнения не только работают как эстетические характеристики, но и актуализируют на эмоциональном уровне самоопределение участников и участниц костра.

Язык поэзии Цветаевой обладает чувственным воздействием, о чем говорит исполнительница:

> Вот цветаевская речь — по вкусности на языке, от проговоренности слов и смыслов, ласковости и гимновости, плавной вязкой текучести [нрзб.]. Для меня это — меры нет! (полевой дневник, 19.06.2024, Цветаевский костер).

Но кроме того, расположение в пространстве и погода, если речь идет о мероприятии на открытом воздухе, наличие техники, голос исполнителя и его или ее актерские данные и внешний вид — все это влияет на впечатление зрителя и связано с определенными требованиями к эмоциональному режиму соучастия. Так, исполнение без технических средств повышает интимность процесса слушания и скрадывает дистанцию, а наличие фонограммы создает атмосферу концерта или городского праздника; берег реки (а костры по умолчанию проходят под открытым небом,

иногда под проливным дождем) создает декорации включения человека в природу, а зал библиотеки — в культуру. «Цветаевская» стрижка исполнительницы или брошка в форме кисти рябины[3] делает ее похожей на образ, который дан текстом песни.

Большинство песен, исполняемых на кострах, можно отнести либо к бардовской, либо к эстрадной песне. Эти стили исполнения участники костров противопоставляют друг другу. Бардовская (авторская) песня — не только эстетическое, но и коммуникативное явление: Л. П. Беленький [2014] указывает на отсутствие дистанции между автором и исполнителем и другие признаки речевого жанра «доверительный разговор», который и определяет специфику этой песенной культуры. Подчеркнутая непрофессиональность исполнителей как будто имплицитно отсылает к определенным качествам человека с гитарой: опыту походов, приоритету частной жизни, отстраненно-ироническому взгляду на жизнь, пренебрежение общепринятыми социальными иерархиями.

Музыкант, выступавший на Цветаевском костре, делится мнением:

> [Песни], которые вот просто даже спеты под гитару, и раз они вот лучше, как бы, не знаю, естественней звучат, то есть действительно какие-то простые вещи такие и глубокие. [То], что слишком мудреное, оно немножко искажает, немножко неестественно это как бы кажется [Инф. 5].

«Простые» и «глубокие» вещи, «естественное звучание» — бардовское исполнение воспринимается как естественное, искреннее и в то же время интеллектуальное (интертекстуальность для этого типа песен важна так же, как и установка на живое исполнение), переводящее высокую культуру на язык, понятный простому человеку. Исследователи бардовской песни отмечают связь с классической литературой, отношение к классикам как к собеседникам [Кузьмина, Абросимова 2005]. Отмечается, что в последние годы «всё более усиливаются позиции так называемой “элитарной” бардовской песни — положенных на музыку текстов “большой” литературы, причем чаще поэтов XX в.: поются стихотворения В. Хлебникова, В. Ходасевича, М. Цветаевой, Р. Рождественского, В. Набокова, И. Бродского, О. Мандельштама и др.» [Абросимова 2008: 61]. Сам факт исполнения песен на стихи Цветаевой органичен для этой тенденции.

Техническая невыделенность исполнителя в сочетании с круговой формой расположения слушателей предполагает возможность перформативного режима исполнения (см.: [Турино 2008: 23–66]), т. е. включает всех слушателей в качестве исполнителей. В чистом виде это пение хором. По нашим наблюдениям, хором поются гимны костров, на тарусском Цветаевском костре хором читают стихотворение «Красною кистью рябина зажглась...», а на петрозаводском — «Моим стихам, написанным так рано...», но песни на стихи Цветаевой обычно исполняются одним

[3] Рябина — главный символ Цветаевских костров и всего цветаевского движения, связанный со стихотворением «Красною кистью...».

человеком. Однако элементы перформативности, такие как подпевание себе под нос и покачивание в такт, были зафиксированы неоднократно.

С точки зрения наших собеседников, эстрада от бардовской песни отличается в первую очередь наличием технических средств, отдаляющих стилистику от бытовой речи:

> ...эстрада — это обязательно микрофон. Если барды могут и акустически просто где-то в небольшом зале петь, то эстрада, она подразумевает всегда работу с минусовкой ‹...›. И тут есть свои тоже техники определенные вокальные в эстраде, определенные рамки, да. Барды, наверное, они более свободные [Инф. 4].

Как сам исполнитель чувствует меньше возможности для импровизации, так и слушатели с меньшей вероятностью рискнут подпевать, если в качестве музыкального сопровождения выступает записанный заранее трек, а вокал исполнительницы позиционируется как профессиональный, соответственно режим исполнения, по классификации Турино, будет презентационный [Turino 2008: 23–66].

В качестве сопровождения на Цветаевских кострах может присутствовать как инструмент, так и фонограмма (если позволяют технические возможности), однако первое воспринимается как аутентичное, а второе как вынужденное:

> Всегда звучание гитары помогает звучанию ансамбля души, а я уж, простите, немножко пошумлю, потому что я с фонограммой (полевой дневник, 28.08.2024, Цветаевский костер), —

говорит исполнительница, подчеркивающая ценность живого звука для нее самой и для аудитории.

Цветаевские костры могут проходить в разных местах и собирать разное количество участников. Некоторые из них, например камерная петрозаводская встреча и многолюдный тарусский костер, по расположению участников и атмосфере воспроизводят неформальные встречи у костра; другие, например, костер в Королёве (Болшево), тяготеют к городскому празднику, концерту. Декларируемые «неформальность» и «искренность» важны для участников и организаторов в любом случае. Но в случае городского праздника больше людей, пришедших просто посмотреть, послушать, приобщиться. В городской среде эстрадное исполнение воспринимается как ценность, знак культурного мероприятия, что привлекает местных жителей, которые равнодушны к творчеству Цветаевой, но готовы посетить бесплатный концерт. Слово *праздник* часто фигурирует в официальных определениях литературных костров — на афишах, в СМИ, в анонсах на официальных страницах музеев.

Колебания между бардовской песней и эстрадой отражают и разный характер Цветаевских костров, и изменение статуса самой Цветаевой, которая из культового автора стала автором-классиком. Больший охват аудитории предполагает бóльшую техническую мощность звука, а также

бóльшую эстетическую конвенциональность исполнения, потому что аудитория перестает быть «избранным» кругом «своих».

Исполнитель эстрадной песни на проверенный временем, «хороший» литературный текст выступает в роли просветителя, транслирующий «доброе и вечное» на широкую аудиторию. Песня как средство популяризации наследия классиков используется и школьными учителями.

В саморепрезентации исполнительниц возникает тема совпадения собственного внутреннего мира и поэтической реальности, представленной в песнях. В интервью наша собеседница подчеркивает, что важна и внутренняя подготовка — понимание текста, эмоциональная работа с ним, — и внешняя — продумывание образа, одежды, обстановки:

> ...я продумываю, для меня важно, в чем я, чтобы, естественно, мой внешний вид не противоречил тому образу, который я должна буду создать на сцене, и движения тоже [Инф. 4].

При этом есть песни, при исполнении которых это необязательно, потому что «это все идет, естественно, уже изнутри, когда я понимаю, о чем я пою, какие для меня стоят ‹...› образы, картинки, о чем я пою, тогда все само собой» [Инф. 4]. Другая исполнительница, выступавшая на нескольких Цветаевских кострах, говорит о том, что нужно «слиться» с автором, попасть в «энергетическую воронку». Это ощущение слияния служит гарантией, что песня будет хорошей, что музыка «не должна сильно испортить» или заглушить текст [Инф. 6].

Вопрос, с каким образом «совпадать», разные исполнительницы и их адресаты решают по-разному. В песнях Цветаева проявляется для своих читателей как прототипическая женщина — о том, как складывается такое восприятие, мы писали ранее [Югай, Левочский 2024]. Кинематографический персонаж, в устах которого звучит песня на стихи Цветаевой, — это чаще всего персонаж с подчеркнутой женственностью.

Аудитория костров преимущественно женская. Редким мужчинам всегда уделяется внимание: они принимают роль либо специалистов по творчеству и биографии Марины или Анастасии Цветаевых, либо *костровы́х* — хранителей огня, либо преданных поклонников Марины Ивановны, что подчеркивает ее женскую силу. Пример первого — организатор тарусского костра А. В. Ханаков [Ханаков, Мансуров 2012], пример последнего — мужчина, который пришел на костер без приглашения организаторов и довольно долго держал микрофон, прочитав свои стихи, посвященные Марине Цветаевой (со строкой «Я вас очень люблю, моя дорогая Марина»), а начал свое выступление фразой «Женщины — люди, которые намного лучше мужчин» (полевой дневник, 8.10.2023, Цветаевский костер). Мужское исполнение песен на стихи Цветаевой было зафиксировано дважды, кроме того, дважды женское исполнение сопровождалось мужской игрой на гитаре и один мужчина пел в рамках костра другие песни.

Таким образом, фигуры Цветаевой, исполнительницы и слушательницы песен объединены еще и гендерной идентичностью (к которой исполнители и слушатели-проявляют особое внимание), и это делает песни на стихи Цветаевой знаками-иконами женских песен. Но превращение в знак-икону упрощает и неизбежно стереотипизирует восприятие: чтобы объект был узнаваемым, необходимо подсвечивать яркие черты. Например, реальное многообразие фольклора, а тем более привычек и поведения конкретных людей всегда богаче, чем те знаки-иконы национальной культуры, которые входят в публичное поле.

Соответственно, такая семиотизация упрощает и понимание лирики Цветаевой, что вызывает неприятие ряда ее поклонниц:

> Если по-честноку, то вся вот эта любовная лирика Цветаевой и, соответственно, все эти песни на ее стихи, это, конечно, сейчас какая-то очень такая, ну, простая какая-то очень история такая, подзамыленная, и я не могу это все воспринимать ‹...› свежо так, вот все эти, «ах, мой милый, что тебе я сделала» ‹...› Ну, хорошая поэзия, но содержание ее, конечно, такое душевное, женское очень, какое-то очень женственное [Инф. 7].

Итак, мы наблюдаем тесную взаимосвязь музыкального стиля, технических характеристик исполнения и идентичности исполнителя и слушателя. На квалитативном уровне восприятия не эксплицируется связь «мы поем так-то, значит, мы такие-то», здесь нет индексальной референции. Скорее, находясь в процессе восприятия песни, ее исполнения или прослушивания в определенном режиме, человек ощущает совпадение с собой и с окружением, ему хорошо, он снова и снова приходит туда, где можно эти ощущения пережить.

Референциальный уровень

На втором уровне песня отсылает к актуальным для слушателя значениям не непосредственно, а через дополнительные ассоциации. Например, песня — и пение как таковое — может напоминать об опыте слушания и соответствующем периоде жизни (например, юности).

> У меня муж на гитаре играл, Царство Небесное. Он работал в ЦУПе. Был в отряде космонавтов. Ну, просто что... Ну, как собирались. Пели. Я не сторонница. Ну, а он любитель был [Инф. 8] —

говорит посетительница Цветаевского костра в ответ на вопрос, какие у нее ассоциации с исполняемыми песнями. При этом известные песни имеют гораздо больше шансов совпасть с временем в разных контекстах и вызвать более сильные ассоциации с событием из прошлого слушателя. То, что песня известна, любима, приводит к более частому ее исполнению, хотя для отдельных исполнителей стремление порадовать публику (исполнять «любимое») может быть скорректировано нежеланием повто-

ряться (исполнять «попсовое»). Песня, которая звучит снова и снова, обрастает ассоциациями уже личного характера: с прошлым костром, любимым местным исполнителем и др.

Среди песен, которые мы слышали на кострах, две звучали чаще других — и это песни, у которых есть каноническое прецедентное исполнение, популярность пришла к ним через кино. Ориентация при исполнении именно на фильм, а не на книгу стихов проявляется в комментариях исполнителей песен на Цветаевских кострах:

> ...спою песню тоже из фильма, который бесконечно люблю и бесконечно повторяем, и, мне кажется, прежде всего об этом фильме напоминают всегда песни, одна из которых «Мне нравится, что Вы больны не мной...» (полевой дневник, 8.10.2023, Цветаевский костер), —

в мини-интервью со слушателями:

> *Инф. 9*: Барбары Брыльска-то эти ведь песни-то?
> *Интервьюер*: Да.
> *Инф. 9*: Ну, в смысле Аллы Пугачевой [смеется], —

а также при исполнении — в тексте, который сохраняет купюры и искажения, сделанные авторами песни.

Некоторые читатели стремятся разорвать это единство текста и его прецедентного исполнения, возвращаясь к первоисточнику, см. фрагмент полевого дневника:

> Поют «Мне нравится, что Вы больны не мной...». ‹...› Женщины между собой обсуждают, что «Там еще “аллилуйя” было». Постепенно вспоминают, прочитывают пропущенный отрывок хором. [Бард]: «Я как в фильме играл» (полевой дневник, 31.08.2022, Цветаевский костер).

В московской школе в конце 1960-х песня «Вчера еще в глаза глядел...» («Мой милый, что тебе я сделала...») была известна как песня из спектакля Театра на Таганке «Добрый человек из Сезуана»:

> ...была запись песен из спектакля, без самого спектакля. Я его, кстати, никогда не посмотрела. Эту песню я выучила, видимо, с большими искажениями, потому что... Да, то, что я потом слышала, не похоже [на знакомый мне вариант исполнения] [Инф. 10].

Рассмотрим внимательнее две песни, которые мы слышали на кострах чаще всего: «Мне нравится, что Вы больны не мной...» (муз. М. Л. Таривердиева, к/ф «Ирония судьбы, или С легким паром!», реж. Э. А. Рязанов) и «Генералам двенадцатого года» (муз. А. П. Петрова, романс Настеньки из к/ф «О бедном гусаре замолвите слово», реж. Э. А. Рязанов). На этих

примерах мы покажем два возможных пути, которые позволяют песне накапливать ассоциации и эффективнее работать в плане референции.

На трех тарусских кострах, которые мы наблюдали (2021, 2023 и 2024 гг.), песня «Мне нравится, что Вы больны не мной...» не звучала, а на обоих посещенных нами петрозаводских кострах (2021 и 2023 гг.), напротив, песню из «Иронии судьбы...» исполняли и горячо приветствовали. На Цветаевских кострах в Вологде и в Печаткино (район города Сокол Вологодской области) (2021, 2023 и 2024 гг.), специфика которых состоит в том, что они посвящены в первую очередь Анастасии, а не Марине Цветаевой, песня исполняется с непременным комментарием об истории написания стихотворения, связывающей двух сестер.

На круглом столе «Песня в русской культуре: поэтика и исторический контекст» (Москва, РГГУ, 16 ноября 2023 г.) С. Ю. Неклюдов говорил о шлягере как «прецедентном тексте» культуры, входящем в устный репертуар. Средством «замера» шлягерности становится набор признаков, среди которых попадание песни в печатные и рукописные песенники, на грампластинки и иные носители, использование названия текста в заглавии песенников, легенды о происхождении текста и мелодии и др. Список признаков, предложенный исследователем, представляет собой некий «тест на шлягерность», см. тезисы доклада: [Неклюдов 2023: 18]. Речь шла о песнях, известных в определенный период в каждом доме (примером шлягера может быть песня «Бублички» [Неклюдов 2024]). Такой тотальной популярности у песни «Мне нравится, что Вы больны не мной...» не было, но некоторыми чертами шлягерности она, безусловно, обладает, см. подробнее: [Левочский, Морозова 2023: 10–14]. В частности, песни из кинофильма «Ирония судьбы...» несколько раз выходили на пластинках (1975, 1976 гг.), строчка из песни становится заглавием популярных изданий избранных стихов Марины Цветаевой (например, в издательствах «Эксмо» и «АСТ», ориентированных на широкий круг читателей). Указание на шлягерность песен на стихи Цветаевой важно, поскольку это определяет песню в отношении ко времени и выводит ее восприятие на референциальный уровень.

Важно совпадение поэта и исполнительницы. Роль Марины Цветаевой для русской поэзии — одной из самых известных женщин-поэтов, нарушительницы норм и законодательницы стиля — совпадает с ролью Аллы Пугачевой в российской популярной музыке [Костюк 2021]. Некоторые поклонники Цветаевой противопоставляют автора стихов и исполнительницу: «Но у нее [Пугачевой] вообще со вкусом очень плохо. Она такая хабалка московская» [Инф. 11]. В других случаях они конгениальны:

> ...я буду слушать только Пугачеву. И даже если эту же самую песню будет петь кто-то другой, мне вряд ли понравится, потому что в ее исполнении «Мне нравится»... То есть я понимаю, что никто, как Пугачева, так не споет. ‹...› Я бесконечно люблю ее песни. Мне кажется просто те, кто ее слушал, они в целом знали про Цветаеву [Инф. 12].

Иногда совпадение исполнительницы и поэта превращается в тождество, когда нападки на то, что Цветаева эмигрантка, объясняются современным статусом Пугачевой, и в результате «достается» Цветаевой:

> Вот этот разговор, да, на фоне уехавших, кто уехал. Ну, в том числе, я думаю, что немножко цепляет Цветаеву, как бы напоминает... Кто у нас спел Цветаеву так, что она стала входить в сознание, в том числе и в мое? Пугачева. И Пугачева красный флажок. Оп! Как бы вроде как костерить-то можно только за то, что народ назвала холопами и так далее [Инф. 13].

Персонаж, сыгранный польской актрисой Барбарой Брыльской, в свою очередь, тоже органичен для стихов Цветаевой: учительница русского языка и литературы, т. е. хранительница культурных норм, неприспособленная в быту, но по-женски притягательная и непохожая на других. Так героиня описывается в статье Натальи Лесскис «Фильм “Ирония судьбы...”: от ритуалов солидарности к поэтике измененного сознания»: «образец идеальной романтической возлюбленной, которая откровенно чужда всему бытовому, способна по-настоящему доверять и вызывать ответное доверие», кинематографическими средствами «вокруг ее визуального образа словно создается дымка, аура волшебства», «Еще одно свидетельство “нездешности” Нади, подобной природе Снегурочки, — иностранное (хотя и “социалистическое”) происхождение актрисы» [Лесскис 2005].

Обстановка, в которой звучит песня в фильме, также скорее близка первым кострам: «Ткань фильма насыщена текстами и темами, входящими в “интеллигентский канон” 1970-х годов. Одна из существенных составляющих этого канона — эскапизм как жизненная стратегия» [Лесскис 2005]. Костры возникли в 1980-е, «интеллигентский канон» 1970-х был не чужд их организаторам, что сказалось, в частности, в предпочтении берега реки официальным залам.

«Мне нравится, что Вы больны не мной...» становится индексом песен на стихи Цветаевой в целом. Ее популярность — это и указание на востребованность лирики Цветаевой, и привязка к позднесоветскому и раннему постсоветскому времени, когда складывалось цветаевское движение с его эстетикой и принципами.

Индексальность песни «Генералам двенадцатого года» выстроена иначе. Не имея такой широкой всероссийской популярности, она обладает многослойной ассоциативной структурой, отсылающей к пониманию культуры, свойственному многим советским и постсоветским читателям, в том числе основателям костров.

Песня звучала на кострах в Болшево, Соколе и Вологде, дважды под фонограмму и один раз под гитару (мужское исполнение), причем в последнем случае, судя по репликам ведущей, ее собирались спеть сразу два приглашенных музыканта, но в результате остановились на одном исполнении.

Одним из основных мифологических (ценностных) оснований для советской творческой среды была ностальгия по началу XIX в. «Золотой век», понимаемый как век Пушкина (век, в который поэт важнее царей) и как гармоничная эпоха (несмотря на то что исторические факты и восприятие современников противоречат этой интерпретации!), был невероятно важен для поэтов и бардов, в частности Булата Окуджавы, для критиков и читателей, вызывал живую эмоциональную реакцию и ассоциации (по сходству или противопоставлению) с современностью [Александрова 2018]. Пушкин и его эпоха становятся не давно прошедшим, а точкой, где встречается недавнее (и полузапретное) прошлое и настоящее. Например, памятник на Тверской как образ овеществленной памяти и «олицетворения бессмертной творческой силы Пушкина, продолжающей и ныне гармонизировать мир» [Александрова 2022: 176], важен для Окуджавы и для Цветаевой (ср. ее очерк «Мой Пушкин»).

В «Романсе Настеньки» встречаются XIX в., рубеж веков и советское время. Ассоциативные связи устанавливаются исторически и эксплицируются при исполнении. Так, песня «Генералам двенадцатого года» может ассоциироваться с Золотым веком русской литературы (время действия в фильме и стихах — первая половина XIX в.), с Серебряным веком и Белым движением (текст был написан в начале XX в. и посвящен Сергею Эфрону), с советскими интеллигентами (в это время создан фильм и к этому поколению принадлежат сыгравшие в фильме актеры). Связь актуализируется вступительным комментарием исполнителя, например таким:

> ...когда я ее [песню «Генералам двенадцатого года»] учила, я не могла сдержать слез. И просто по мне бегали табунами мурашки, потому что это такое чудо, что вот Марина Цветаева выразила восхищение героями войны 12-го года, и получилось так, что она отправила привет в прошлое на сто лет, и в этом фильме показаны эти герои, эти гусары тех времен, и как будто они получили этот привет [Верстакова 2024].

В целом, устремленность к прошлому, звучащая в самом тексте, подвергается рекурсии, и уже не две эпохи, а больше вступают в отношения восхищения и наследования. Наследники дворянских традиций в советское время, как и советские интеллигенты в послеперестроечный период, оказываются на периферии истории. Однако именно они становятся хранителями культурных норм через память о прошлом, в том числе выраженную в непрерывной поэтической традиции. Поиск перекличек составляет значительную часть читательского удовольствия. П. Ф. Успенский предположил, что «осмысление поэзии модернизма как насквозь цитатной — следствие традиции ее восприятия» [Успенский 2019: 104]. С одной стороны, появляется дистанция по отношению к предшествующей литературной традиции (XIX в.), с другой — возникает диалог с ней, который опознается читателем как таковой. Текст становится «местом памяти» о предшествующей литературной традиции, что в условиях ощущения катастрофы и «распавшейся связи времен» особенно важно [Там же].

Песня, таким образом, выступает инструментом памяти в разных ее проявлениях, от ностальгии до коммеморации, что органично для Цветаевских костров, основным содержанием которых является память («...память — самое важное в нашей жизни. ‹...› Традиция — это тоже все память, это не просто так», — говорит в интервью постоянная участница и почетная гостья костров [Инф. 14]).

Итак, и в первом, и во втором случае любовь к Цветаевой резонирует с любовью к культуре и искусству в целом: через многократный просмотр старого фильма (именно старого — традиция смотреть «Иронию судьбы...» на Новый год возникает в 1990-е, когда фильм уже ассоциируется с прошедшей эпохой и овеян флером ностальгии), через ассоциации с Золотым веком русской поэзии, через образы яркой Аллы Пугачевой, нездешней Барбары Брыльской, «трогательной» Настеньки в исполнении Ирины Мазуркевич.

Посредником становится кино, и это не случайно. Исследователи музыкальных сцен А. Беннет и Я. Роджерс в своей монографии связывают понятия популярной музыки и культурной памяти: музыкальный стиль становится знаком времени и «картографированием» жизни для отдельного слушателя, при этом посредником между реальной музыкальной культурой и широкой публикой становятся медиа, прежде всего телевидение [Bennett, Rogers 2016: 39–46]. Фильмы позволяют распространить смыслы, зародившиеся в замкнутых кругах музыкальных культур, на целые поколения.

Коммуникативная схема восприятия песни могла бы быть представлена как удвоение и утроение на всех уровнях: адресант — это и исполнительница, присутствующая на костре, и исполнительница канонического варианта, и сама Цветаева, и персонаж фильма. Адресат — участники костра, но и те группы, которым адресована песня, — все люди своего поколения и люди из прошлого, которые, в реальности или в кино, внимали тем же словам и музыке. Сообщением будет установление связи между присутствующей аудиторией костра и большей общностью адептов культуры, в прошлом и настоящем.

Интерпретирующий уровень

М. де Серто сравнивает чтение с браконьерством: читатель находит в авторском тексте те смыслы, которые ему не предназначались, боковые ветки, каким-то образом помогающие ему увязать прочитанное с собственным опытом [Серто 2013: 279]. Мы называем эти тактики чтения «присваивающими». Присвоение текста происходит как интерпретация, фокусом которой является не автор с его интенциями и даже не текст как художественное целое, а именно читатель. Актуализация поэтического текста делает его важным для переживания собственных эмоций читателя или его репрезентации перед другими.

Здесь появляется фигура интерпретатора, который устанавливает связь конкретного события и понятия, стоящего за знаком-символом. Турино

называет такой режим восприятия, связанный с выделением смыслов, лингвистическим и наиболее опосредованным [Turino 1999: 232]. Мы можем назвать его литературным. Фактура — тембр, звучание, атмосфера — а также индексальные связи с предыдущими прослушиваниями песен здесь не так важны, как собственно текст и его интерпретация. При этом и звучание, и атмосфера, и комментарий могут быть средствами интерпретации. Интерпретатором может быть и исполнитель, и слушатель песни.

Так, автор музыки к песне, выступавшая на одном из костров, признается:

> Я выбрала стихотворение Марины Цветаевой «В огромном городе моем — ночь...», так как созданная в нем атмосфера близка мне по духу. Для меня оно о свободе, о наличии своего мира. В нем живет героиня, выходя из дома в ночь со своими мыслями. Ощущение непонятости героини, ее отстраненности от внешней суеты. При этом ветер, музыка, свет — все это является созвучным ее миру, в противовес реальности, «дневным узам» [Инф. 15].

Здесь важны и указание на духовную близость к лирической героине, и смысловые акценты, которые ставит автор песни: отстраненность от суеты, ночная природа героини и наличие своего мира, в который она свободна уходить, — те значения, которые интерпретатор выделяет в тексте и которые приводят к выбору песни.

Реплика выше была дана в личном общении, но часто интерпретации озвучиваются публично. На Цветаевском костре в Печаткино звучит песня «Я бы хотела жить с Вами в маленьком городе...».

> Может быть и Анастасия Ивановна в юности так думала: хорошо бы не в Москве, а в маленьком городе, похожем, может, на Сокол или на его окраины (полевой дневник, 28.09.2024, Цветаевский костер), —

комментирует песню организатор костра, приближая ее к собравшимся слушателям. В Елабуге 31 августа стихи «Я бы хотела жить с Вами в маленьком городе...» звучат как отсылка уже к этому городу, строчка из них выбрана для названия Международных Цветаевских чтений (полевой дневник, 31.08.2023, день памяти М. И. Цветаевой). В интервью собеседница из Елабуги делает неслучайную оговорку:

> У нее есть одно стихотворение, что, что уж она там пишет, сейчас скажу, сейчас скажу, что она хочет, чтобы могила была у нее в маленьком городе [Инф. 16].

Такое присвоение текста — т. е. наделение его заведомо личными смыслами — требует навыков чтения, умения выстраивать убедительные ассоциативные цепочки. При этом интерпретирующий уровень включает в себя иконический и индексальный: и чувственное воздействие исполне-

ния, и отсылки к другим исполнениям остаются важными, но ключевая роль принадлежит интерпретатору, который устанавливает ассоциации с важными для него смыслами произвольно, своим выбором и комментарием.

Трактовки образа зависит от знания контекста написания. Так, исполнительница песни «Моя маленькая» признается, что раньше думала, что «это про какую-то женщину, которая не очень разборчива в связях и такая вся легкомысленная, ‹...› вот, и она так и осталась такая бестолковая», а после того, как ей рассказали про Сонечку Голлидей, поняла, что это «такая нежность, нежная дружба Марины Ивановны и Сонечки, что она восхищалась как актрисой, таким образом женским» [Инф. 17].

Акценты, расставленные при исполнении, тоже становятся интерпретацией. При этом, в отличие от референции, для интерпретации больше подходят малоизвестные тексты, в музыкальной трактовке которых слушатели могут довериться исполнителю:

> Как я прочитала стихотворение «Какой-нибудь предок мой был скрипач...», я свои эмоции выразила в мелодии. Но ведь огромное количество людей читают это стихотворение совсем по-другому. Если на концерте оказались люди, которые впервые, например, это слышали, это счастье, если получилась песня, потому что они узнали стихотворение вместе с песней, и им понравилось. Есть те, которые, допустим, у них вот оно внутри звучит, и неожиданно совпало с твоим, ну, тоже счастье. Представьте, какой ужас у человека, у которого вообще все по-другому, да? У него там турецкие мотивы какие-нибудь, потому что он там предок был «горбоносый», или еще что-нибудь, понимаете? Совсем другая история. А если до тебя еще на эти же стихи кто-то другой написал! Попробуйте сейчас «Под лаской плюшевого пледа», например, в другую мелодию спеть — это же возмущение будет полностью [Инф. 18].

Однако и в известных песнях, где вариант мелодии каноничен, остается возможность для присвоения — в самом исполнении и обрамляющих комментариях. Например, для песни «Мне нравится, что Вы больны не мной...» мы можем выделить две основные линии интерпретации: трактовка песни как любовной, когда ключевым становится слово *увы*, а у лирической героини есть запретное чувство к адресату, и трактовка, при которой свобода от любовного чувства является истинной, а не декларируемой, а в центре оказывается высокая дружба двоих — а то и троих, если иметь в виду незримо присутствующую сестру, — людей. Первая интерпретация близка, например, Таривердиеву (в фильме от Пугачевой добились именно такого исполнения, и оно стало каноническим). Вторая — Анастасии Ивановне Цветаевой, которую спрашивали о смысле этих строк, и она рассказывала, как Марина Ивановна радовалась за сестру, нашедшую своего человека [Делаланд 2020].

История, рассказанная Таривердиевым в воспоминаниях, позволяет предположить, что сама Пугачева была ближе к интерпретации Анастасии Ивановны или имела какой-то третий вариант прочтения песни:

> ...Пугачева должна была спеть романс из фильма не под фонограмму, а «вживую». Я должен был ей аккомпанировать. И вдруг она стала петь совершенно по-другому. Она пела жестко, очень жестко — «Мне НРАВИТСЯ, что вы больны не мной». Я не мог заставить ее спеть, как три месяца назад, в фильме. Я уговаривал: «Алла, тебе же не нравится, что “вы больны не мной”, у Цветаевой именно этот смысл. А ты сейчас поешь, что тебе нравится... Она-то хочет, чтобы были больны ею, а говорит другое — и возникает глубина». ‹...› Через год или два, на каком-то фестивале в Сочи, она подошла ко мне и сказала: «Микаэл Леонович, мне НРАВИТСЯ, что вы больны не мной». Повернулась и ушла. По-моему, больше я ее никогда и не видел. Но когда показывают «Иронию судьбы...» и я слышу ее пение, то вспоминаю, как это было очаровательно. Какая в ней была тонкость, нежность и ранимость [Таривердиев 1997].

Одна из наших собеседниц, тоже поющая «Мне нравится, что Вы больны не мной...», сравнивает две эти интерпретации:

> ...в фильме эта песня поется с таким драматическим настроением, ну, с каким-то сожалением, да, что «мне не нравится на самом деле, что вы больны не мной», а [я узнала] что это стихотворение было обращено к брату Марины Ивановны, ой, к жениху ее сестры, к жениху Анастасии, и что, во-первых, она опровергала этим какие-то слухи, домыслы об их возможном романе, а во-вторых, что действительно она хотела выразить вот эту легкость, что ‹...› мы просто можем дружить как-то, общаться [Инф. 17].

Оговорка (*брат*) не случайна — именно сестринскую любовь при такой интерпретации испытывает героиня песни к ее адресату. Интерпретация влияет на исполнение:

> ...эту песню надо петь вот так, более легко, светло, солнечно, и я там, когда помню об этом, я стараюсь так и делать [Инф. 17].

Однако исполнение не делает трактовку однозначной. Так, песня, исполненная на конкретном костре конкретной исполнительницей, может одновременно сопровождаться ремаркой организатора, что это «не любовное стихотворение об отношении сестер друг к другу» (полевой дневник, 28.09.2024, Цветаевский костер) и комментарием слушательницы, данном в мини-интервью: «Это песня о любви. О такой больной любви» [Инф. 19].

Костер связывает исполнение песни, ее коллективное прослушивание и комментарий. Будучи озвучен исполнителем или энтузиастом цветаевского движения, чьими усилиями организуется мероприятие, коммента-

рий может восприниматься как образец работы интерпретатора, показывающий, как возможно установить связи между текстом, своим опытом и биографией автора. Так, на одном из костров ведущая говорит, что когда звучат песни «Золото моих волос» и «Август»,

> ...невольно думается о финале судьбы Марины Цветаевой. Но довольно часто цитируются фразы из одного письма Марины Ивановны, когда вот она говорит, что лето похоже очень на выходные: июнь там — вечер пятницы, июль — суббота, и воскресенье — август. И, допустим, август, какой у нас последние два года был какой-то очень насыщенный, яркий, и солнцем, и какими-то путешествиями, грибами... И думаешь о том, что этот последний август — тяжело было, да, война, но все-таки, как впоследствии и Анастасия Ивановна писала, Цветаевы от отчаянья не погибают, — там была сила преодоления, при всей уже, может быть, слабости физической сила была до конца. Поэтому и мотиваций гибели Марицы Цветаевой много, и одна из них та, которая позволила патриарху Алексию в свое время дать разрешение на отпевание... потому что во имя сына. Ради того, чтобы сын жил, ради того, чтобы его не подвергли аресту за ее отказ сотрудничать с определенными органами, ради того, чтобы он освободился от ее опеки, может быть, таким образом, и получил эту внутреннюю силу для жизни, которая была и у нее ‹...› И решимость дать отказ тому миру, который требовал от нее жертвы сыном. Это действительно какой-то великий дух (полевой дневник, 10.08.2023, Цветаевский костер).

Таким образом, уход Цветаевой из жизни трактуется как жест отказа, но из позиции силы, выбора, самопожертвования, а не греха и отчаяния. В этой интерпретации задействован и опыт слушателей (последние два теплые и грибные лета, которые свежи в памяти, — костер проходит в октябре), и факты биографии Цветаевой, и только что прозвучавшие (оказавшие эмоциональное воздействие на слушателя) песни. Образ поэта становится понятным, близким и актуальным.

Все приведенные примеры при их разности имеют сходство на уровне семантики самих выбранных для исполнения песен, только усиливающееся при присвоении (интерпретации) наших собеседников. «Маленький город» предпочтительней, чем большой; «Маленьким не быть большими, / Вольным — связанными», говорится о восхищающем автора женском образе; настоящий скрипач («предок мой») — тот, кто «не играл на скрипке»; нелюбовное чувство глубже и «любовней» любовного (ср. также воспевание Цветаевой «невстречи», не случившейся или утерянной любви); не стоит жалеть, что жизнь прошла, потому что в душе все «Спелось — как вся даль слилась / В стонущей трубе окрайны». Не основное, не конвенциональное, не центральное, скрытое от невнимательных глаз оказывается истинным.

И это перекликается с темой периферийности, важной для кострового движения. Периферийность эта выражена как на уровне простран-

ства (провинция, окраина, природа), так и на уровне идей — подальше от «официоза», навязывающего острую современность, следование правилам и фальшь.

Заключение

Итак, всплеск эмоциональной энергии (по Коллинзу) на Цветаевских кострах возникает во многом благодаря пению и песням, которые актуализируют идентичность и повышают групповую солидарность. Формирование символов и закрепление моральных норм также происходит посредством песен (хотя не исключительно за их счет). Это процессы связанные, но не одновременные, они происходят на разных уровнях семиотического восприятия песни.

На первом уровне воздействие возникает через музыкальный стиль и технические характеристики исполнения. Такое воздействие наименее опосредованное, потому что физические характеристики песни взывают к зрительским эмоциям и представлениям напрямую, и поэтому в нем больше всего энергии [Turino 1999: 236]. Похожая мысль — о более сильном воздействии наименее семиотизированных единиц — читается в труде Х. У. Гумбрехта «Производство присутствия» [Гумбрехт 2024]. В противовес герменевтике и интерпретации, традиционно занимающим влиятельное положение в гуманитаристике, Гумбрехт обращается к материальному, означающему, пространственно соприсутствующему. Собственно, и сама семиотика как попытка за каждым материальным проявлением увидеть его значение оставляется в стороне, но все же идея присутствия находится в непосредственной связи с ней. Именно важность вещи протяженной, материи (звука, цветовых пятен, ощущений) делает наиболее простой с точки зрения семиотики знак наиболее сильным в плане эстетического восприятия. Это может быть исполнение, требующее непосредственного участия зрителя — от контакта глаз, покачивания в такт, близкого (чтобы услышать без усилителей) расположения в пространстве до совместного (хорового) пения при перформативном режиме бардовской песни. Это может быть наслаждение вокалом и мощным, праздничным звуком фонограммы при презентационном исполнении с эстрады. Такие режимы формируют разные, но близкие идентичности советского и постсоветского читающего человека.

Второй уровень восприятия песни — это актуализация связи словесного и музыкального текста с однажды бывшим исполнением. Этот уровень восприятия описывается как референциальный, связанный с различными фигурами памяти и воспоминаний. Исполнение песни представляет собой акт коммуникации, посредством которого адресат (слушатель) и адресант (исполнитель) ставят себя в определенное отношение к образу прошлого. Формы сохранения памяти не только всегда социально обусловлены [Хальбвакс 2005], но являются во всяком своем проявлении референцией, отношением, поскольку «даже самые личные воспоминания возникают только через коммуникацию и взаимодействие в рамках соци-

альных групп» [Ассман 2004: 36]. Таким образом, на этом уровне восприятия как исполнитель, так и слушатель с помощью песни и стихов связывает себя с личной эмоциональной памятью (события личной жизни, автобиография) или с памятью культурной (события истории страны), с мифами о пушкинском Золотом веке, Серебряном веке Цветаевой, эпохе оттепели, движении шестидесятников и периоде перестройки. Все эти эпохи сходятся в феномене Цветаевских костров, основанном на ностальгии по утраченной великой культуре. Об этом свидетельствует, в частности, символическое значение даты первого костра — 1986 г. Сопоставляя этот уровень восприятия песни с концепцией семиотических категорий Пирса и Турино, мы можем отметить, что «искренность» на референциальном уровне восприятия переживается как ностальгия: слушатель ощущает связь своего присутствия на костре с другими периодами своей жизни, контрастирующими с настоящим, а также с не пережитым лично, но знакомым по рассказам общим прошлым. Эта связь может содержать некоторый спектр противоречивых эмоций, а также быть в значительной степени воображаемой [Turino 1999: 238]. Через индексальную связь слушатель разворачивает своеобразный нарратив своей личной истории жизни, что на определенном уровне помогает ему воспринимать слова и музыку.

Наконец, на третьем уровне восприятия возникают интерпретации, при которых чувственное проживание песни связывается с символами и моральными нормами. Турино указывает, что на уровне третичности «знаки особенно сильны и убедительны, потому что они интерпретируются как действительно затронутые объектом, который они обозначают; они имеют встроенную ценность “истины”». Реалистичная картина имеет сильный иконический компонент, но фреймирование ее как портрета реального человека предполагает «что камера или художник запечатлели изображение объекта (человека) посредством совместного появления с этим (позирующим) человеком, и что фотография или картина фактически были затронуты внешним видом объекта, воспроизведенного в знаке» [Turino 1999: 238].

В нашем случае биографический нарратив, в который встраиваются тексты, послужившие основой для песен, служит залогом истинности переживания и опыта, отраженного в них. В то же время «браконьерство» читателя делает истинным переживание текста им самим. Таким образом, жизнь Марины Цветаевой и жизнь ее читателя или слушателя встречаются в момент исполнения песни. В процессе интерпретации текст песни связывается одновременно с биографическим комментарием и личным опытом интерпретатора (происходит «присвоение» песни за счет боковых ассоциаций, актуализирующих опыт восприятия). Интерпретации песен вписывают их в нарратив, воплощенный в Цветаевских кострах, в котором, в частности, периферия противопоставлена официальным (опасным и формальным) центрам как место свободы и «искренности».

Мы рассмотрели три уровня восприятия песни на Цветаевских кострах, которые накладываются друг на друга в конкретной ситуации исполнения. Сообщение, которое передается через песни на уровне формирования идентичности, установления референции и интерпретации текстов Марины Цветаевой, можно было бы выразить так: «мы (советская интеллигенция / читатели XXI в.), так же, как и прекрасные люди до нас (образованные люди XIX столетия / поэты Серебряного века / советская интеллигенция), уходим на периферию, чтобы сохранить истинное (свой внутренний мир / высокую культуру)». Таким образом, костер становится и формой, и содержанием культурного подвижничества, в нем коллективный всплеск эмоций способствует установлению референции (поддержанию культурной памяти) и закреплению ценностей и моральных норм, актуальных для рассматриваемого читательского сообщества.

Список информантов

Инф. 1 — жен., 1947 г. р., участник ансамбля, выступает на Цветаевских кострах.

Инф. 2 — жен., 1964 г. р., участница Цветаевского костра.

Инф. 3 — жен., 1972 г. р., участница мероприятий, посвященных М. И. Цветаевой.

Инф. 4 — жен., 1980 г. р., исполнительница песен на Цветаевском костре.

Инф. 5 — муж., 1976 г. р., музыкант, выступавший на Цветаевском костре.

Инф. 6 — жен., 1964 г. р., исполнительница песен на Цветаевском костре.

Инф. 7 — жен., 1974 г. р., участница Цветаевского костра.

Инф. 8 — жен., 1954 г. р., посетительница Цветаевского костра.

Инф. 9 — жен., 1964 г. р., участница Цветаевского костра.

Инф. 10 — жен., 1956 г. р., исполнительница песен.

Инф. 11 — жен., 1950 г. р., участница Цветаевского костра.

Инф. 12 — муж., 2002 г. р., любитель творчества М. И. Цветаевой.

Инф. 13 — жен., 1968 г. р., организатор Цветаевского костра.

Инф. 14 — жен., 1957 г. р., участница Цветаевских костров.

Инф. 15 — жен., 1987 г. р., исполнительница песен на Цветаевских кострах.

Инф. 16 — жен., 1950 г. р., участница мероприятия памяти М. И. Цветаевой.

Инф. 17 — жен., 1980 г. р., исполнительница песен на стихи М. И. Цветаевой.

Инф. 18 — жен., 1975 (?) г. р., исполнительница песен на стихи М. И. Цветаевой, участница Цветаевского костра.

Инф. 19 — жен., 2006 г. р., участница Цветаевского костра.

Источники

Верстакова 2024, 11 мая — *Верстакова М.* Три песни на стихи Марины Цветаевой // Maria Verstakova: [Канал на YouTube]. 2024. 11 мая. URL: https://youtu.be/V39V0Y6WpTM?si=v_j4g0r6Ix1qMFjw.

Делаланд 2020 — [*Делаланд Н.*] Марина Цветаева: поэзия, ставшая песней // Prosodia. 2020. 16 окт. URL: https://prosodia.ru/catalog/stikhi/marina-tsvetaeva-poeziya-stavshaya-pesney.

Таривердиев 1997 — *Таривердиев М.* «Я просто живу»: Автобиография. М.: Вагриус, 1997.

Ханаков, Мансуров 2012 — *Ханаков А., Мансуров Б.* Цветаевские костры мира. М.: [б. и.], 2012.

Литература

Абросимова 2008 — *Абросимова Е. А.* Современный бардовский дискурс: перспективы исследования // Вестник Омского университета. 2008. № 3. С. 57–63.

Александрова 2018 — *Александрова М. А.* «Золотой век» в отечественном литературном сознании: генезис и современное содержание образа-мифа // Известия Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. Т. 18. Вып. 4. 2018. С. 438–441. https://doi.org/10.18500/1817-7115-2018-18-4-438-441.

Александрова 2022 — *Александрова М. А.* Пушкин-памятник в поэтической картине мира Булата Окуджавы // Сибирский филологический журнал. 2022. № 4. С. 166–179. https://doi.org/10.17223/18137083/81/13.

Ассман 2004 — *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах / Пер. с нем. М. М. Сокольской. М.: Языки славян. культуры, 2004.

Беленький 2014 — *Беленький Л. П.* Авторская песня как искусство доверительного общения. К вопросу о понятии «жанр» // Обсерватория культуры. 2014. № 4. С. 57–64. https://doi.org/10.25281/2072-3156-2014-0-4-57-64.

Гумбрехт 2024 — *Гумбрехт Х. У.* Производство присутствия: Чего не может передать значение / Пер. с англ. С. Зенкина. М.: Нов. лит. обозрение, 2024.

Дубин 2006 — *Дубин Б.* Классик — звезда — модное имя — культовая фигура: О стратегиях легитимации культурного авторитета // Синий диван. 2006. № 8. С. 98–108.

Коллинз 2024 — *Коллинз Р.* Программа теории ритуала интеракции / Пер. с англ. А. М. Хохловой // Журнал социологии и социальной антропологии. Т. 7. № 1. С. 27–39.

Костюк 2021 — *Костюк Е. Б.* Семиосфера массовой музыкальной культуры XX века // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2021. № 1 (46). С. 46–53. https://doi.org/10.30725/2619-0303-2021-1-46-53.

Кузьмина, Абросимова 2005 — *Кузьмина Н. А., Абросимова Е. А.* Бардовская песня как интертекстуальный феномен // Психолингвистические аспекты изучения речевой деятельности. 2005. № 3. С. 52–68.

Левочский и др. 2024 — *Левочский С. С., Левочская Е. Ф., Морозова А. М.* Человек, читающий стихи: ритуальная природа поэтического костра // Шаги / Steps. Т. 10. № 1. 2024. С. 270–296. https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-270-296.

Левочский, Левочская 2025 — *Левочский С. С., Левочская Е. Ф.* Пространство читателя: Цветаевские костры в свете концепции культурной сцены // Этнографическое обозрение. 2025. № 5. С. 157–178. https://doi.org/10.7868/S3034627425050092.

Левочский, Морозова 2023 — *Левочский С. С., Морозова А. М.* «За то, что Вы меня — не зная сами! — Так любите»: песня как посредник между поэзией и её читателем // Песня в русской культуре: поэтика и исторический контекст: Материалы круглого стола (Москва, РГГУ, 16 ноября 2023 г.) / Сост., ред. В. А. Воробьев, Я. А. Савицкая. М.: РГГУ, 2023. С. 10–14.

Лесскис 2005 — *Лесскис Н.* Фильм «Ирония судьбы...»: от ритуалов солидарности к поэтике измененного сознания // Новое литературное обозрение. № 76. 2005. С. 314–327. [Цит. по републ.]: Журнальный зал. URL: https://magazines.gorky.

media/nlo/2005/6/film-ironiya-sudby-ot-ritualov-solidarnosti-k-poetike-izmenennogo-soznaniya.html.

Лич 2001 — *Лич Э.* Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии / Пер. с англ. М.: Изд. фирма «Вост. лит.», 2001.

Лурье 2020 — *Лурье М. Л.* Музыка борьбы: Песни и социальные противостояния // Фольклор и антропология города. Т. 3. № 3–4. 2020. С. 7–13. https://doi.org/10.22394/2658-3895-2020-3-3-4-7-13.

Неклюдов 2023 — *Неклюдов С. Ю.* Шлягер, песенник, грампластинка в песенной традиции // Песня в русской культуре: поэтика и исторический контекст: Материалы круглого стола (Москва, РГГУ, 16 ноября 2023 г.) / Сост., ред. В. А. Воробьев, Я. А. Савицкая. М.: РГГУ, 2023. С. 18.

Неклюдов 2024 — *Неклюдов С. Ю.* Между фольклором и эстрадой: «Бублички» // Традиционная культура. Т. 25. № 1. 2024. С. 61–80. https://doi.org/10.26158/TK.2024.25.1.004.

Серто 2013 — *Серто М.* Изобретение повседневности. [Т.] 1: Искусство делать. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013.

Успенский 2019 — *Успенский П.* Текст как место памяти: Об одной функции интертекстуальности в русской поэзии XX века // Intermezzo festoso: Liber amicorum in honorem Lea Pild = [Историко-филологический сборник в честь доцента кафедры русской литературы Тартуского университета Леа Пильд] / [Под ред. М. Боровиковой, Л. Киселевой]. Tartu: [Tartu Ülikool], 2019. С. 101–106.

Хальбвакс 2005 — *Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память / [Пер. с фр.] // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3. С. 8–27.

Югай, Левочский 2024 — *Югай Л.* [*Левочская Е.*], *Левочский С.* Народная тропа: Марина Цветаева и ее читатели // Новый мир. 2024. № 1. С. 197–212.

Якобсон 1975 — *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» / [Пер. с англ. и др.; Под ред. Е. Я. Басина, М. Я. Полякова]. М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

Bennett, Rogers 2016 — *Bennett A., Rogers I.* Popular music scenes and cultural memory. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Chen, Skey 2024 — *Chen Z., Skey M.* “I produce songs for her .... In this way, I gradually know her more. The more I know her, the more I like her”: Using Collins’ model of interactive ritual chains to study the case of virtual idol fandom in China // Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies. Vol. 30. No. 2. 2024. P. 841–859. https://doi.org/10.1177/13548565241246045.

Turino 1999 — *Turino T.* Signs of imagination, identity, and experience: A Peircian semiotic theory for music // Ethnomusicology. Vol. 43. No. 2. 1999. P. 221–255.

Turino 2008 — *Turino T.* Music as social life: The politics of participation. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2008.

References

Abrosimova, E. A. (2008). Sovremennyi bardovskii diskurs: perspektivy issledovaniia [Modern bard discourse: research prospects]. *Vestnik Omskogo universiteta, 2008*(3), 57–63. (In Russian).

Aleksandrova, M. A. (2018). The ‘Golden age’ in the Russian literary context: Origin and modern content of the mythical image. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 18*(4), 438–441. https://doi.org/10.18500/1817-7115-2018-18-4-438-441. (In Russian).

Aleksandrova, M. A. (2022). Pushkin as a monument in the poetic worldview of Bulat Okudzhava. *Siberian Journal of Philology, 2022*(4), 166–179. https://doi.org/10.17223/18137083/81/13. (In Russian).

Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. C. H. Beck.

Belen'kiy, L. P. (2014). Original song as an art of confidential communication: To the notion of genre. *Observatoria kul'tury, 2014*(4), 57–64. https://doi.org/10.25281/2072-3156-2014-0-4-57-64. (In Russian).

Bennett, A., & Rogers, I. (2016). *Popular music scenes and cultural memory*. Palgrave Macmillan.

Certeau, M. de (1980). *L'invention du quotidien, Vol. 1: Arts de faire*. Gallimard.

Chen, Z., & Skey, M. (2024). "I produce songs for her .... In this way, I gradually know her more. The more I know her, the more I like her": Using Collins' model of interactive ritual chains to study the case of virtual idol fandom in China. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies, 30*(2), 841–859. https://doi.org/10.1177/13548565241246045.

Collins, R. (2004). *Interaction ritual chains*. Princeton Univ. Press. https://doi.org/10.1515/9781400851744.

Dubin, B. (2006). Klassik — zvezda — modnoe imia — kultovaia figura: o strategiiakh legitymatsii kul'turnogo avtoriteta [Classic — star — fashionable name — cult figure: On strategies of legitimizing cultural authority]. *Sinii divan, 2006*(8), 98–108. (In Russian).

Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of presence: What meaning cannot convey*. Stanford Univ. Press.

Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective.* Les Presses universitaires de France.

Jakobson, R. (1960). Linguistics and poetics. In Th. A. Sebeok (Ed.). *Style in language* (pp. 350–377). The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology; John Wiley & Sons, Inc.

Kostiuk, E. B. (2021). Universe of the mind of the mass musical culture XX century. *Vestnik of Saint-Petersburg State University of Culture, 2021*(1, no. 46), 46–53. https://doi.org/10.30725/2619-0303-2021-1-46-53. (In Russian).

Kuz'mina, N. A., & Abrosimova, E. A. (2005). Bardovskaia pesnia kak intertekstual'nyi fenomen [Bard song as an intertextual phenomenon]. *Psikholingvisticheskie aspekty izucheniia rechevoi deiatel'nosti, 2005*(3), 52–68. (In Russian).

Leach, E. (1976). *Culture and communication: The logic by which symbols are connected. An introduction to the use of structuralist analysis in social anthropology*. Cambridge Univ. Press.

Lesskis, N. (2005). Fil'm "Ironiia sud'by...": ot ritualov solidarnosti k poetike izmenennogo soznaniia [The film "The Irony of Fate...": From rituals of solidarity to the poetics of altered consciousness]. *New Literary Observer, 76*, 314–327. (In Russian).

Levochskiy, S.S., & Levochskaia, E. F. (2025). Reader's space: Tsvetaeva's bonfires in the light of the cultural scene concept. *Etnograficheskoe obozrenie, 2025*(5), 157–178. https://doi.org/10.7868/S3034627425050092. (In Russian).

Levochskiy, S. S., Levochskaia, E. F., & Morozova, A. M. (2024). The one who declaims poems: The ritual nature of the poetic bonfire. *Shagi / Steps, 10*(1), 270–296. https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-270-296. (In Russian).

Levochskiy, S. S., & Morozova, A. M. (2023). "Za to, chto Vy menia — ne znaia sami! — Tak liubite": pesnia kak posrednik mezhdu poeziei i ee chitatelem ["Because you — don't know it yourself! — Love me so much": Song as a mediator between poetry and its reader]. In V. A. Vorob'ev, & Ia. A. Savitskaia (Eds.). *Pesnia v russkoi kul'ture: poetika i istoricheskii kontekst: Materialy kruglogo stola (Moskva, RGGU, 16 noiabria 2023 g.)* (pp. 10–14). RGGU. (In Russian).

Lurie, M. L. (2020). Music of struggle: Songs and social confrontations. *Urban Folklore & Anthropology, 3*(3–4), 7–13. https://doi.org/10.22394/2658-3895-2020-3-3-4-7-13. (In Russian).

Nekliudov, S. Iu. (2023). Shliager, pesennik, gramplastinka v pesennoi traditsii [Hit, songbook, gramophone record in the song tradition]. In V. A. Vorob'ev, & Ia. A. Savitskaia (Eds.). *Pesnia v russkoi kul'ture: poetika i istoricheskii kontekst: Materialy kruglogo stola (Moskva, RGGU, 16 noiabria 2023 g.)* (p. 18). RGGU. (In Russian).

Nekliudov, S. Iu. (2024). "Bublichki" between folklore and pop music. *Traditional Culture, 25*(1), 61–80. https://doi.org/10.26158/TK.2024.25.1.004. (In Russian).

Turino, T. (1999). Signs of imagination, identity, and experience: A Peircian semiotic theory for music. *Ethnomusicology, 43*(2), 221–255.

Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. Univ. of Chicago Press.

Uspenskij, P. (2019). Tekst kak mesto pamiati: Ob odnoi funktsii intertekstual'nosti v russkoi poezii XX veka [Text as a site of memory: On one function of intertextuality in 20th-century Russian poetry]. In M. Borovikova, & L. Kiseleva (Eds.). *Intermezzo festoso: Liber amicorum in honorem Lea Pild* (pp. 101–106) (n. p.). (In Russian).

Yugay, L. [= Levochskaia, E.], & Levochskiy, S. (2024). Narodnaia tropa: Marina Tsvetaeva i ee chitateli [The people's trail: Marina Tvetaeva and her readers]. *Novyi mir, 2024*(1), 197–212. (In Russian).

Информация об авторах

Сергей Сергеевич Левочский
кандидат философских наук
доцент, Институт социальных наук, ФГАОУ ВО Первый МГМУ им. И. М. Сеченова Минздрава России (Сеченовский Университет)
Россия, 119991, Москва, ул. Трубецкая, д. 8, стр. 2
✉ *levochskyss@gmail.com*

Елена Федоровна Левочская
кандидат филологических наук
научный сотрудник, Центр типологии и семиотики фольклора, Российский государственный гуманитарный университет
Россия, ГСП-3, 125993, Москва, Миусская пл., д. 6
✉ *leta.ugay@gmail.com*

Information about the authors

Sergey Sergeevich Levochskiy
Cand. Sci. (Philosophy)
Associate Professor, Institute of Medical Sociology, Healthcare Economics and Medical Insurance, Sechenov First Moscow State Medical University (Sechenov University)
Russia, 119991, Moscow, Trubetskaya Str., 8,
✉ *levochskyss@gmail.com*

Elena Fedorovna Levochskaia
Cand. Sci. (Philology)
Researcher, Centre for Typological and Semiotic Folklore Studies, Russian State University for the Humanities
Russia, GSP-3, 125993, Moscow, Miusskaya Sq., 6
✉ *leta.ugay@gmail.com*