



Т.Н. ЯКУНЦЕВА  
(Екатеринбург)

## ЖЕСТОКИЙ РОМАНС КАК СВЕРХТЕКСТ

Текстологическим анализом отечественная фольклористика занималась всегда. Проблема состоит в том, как прочитывается текст, как воспринимается и интерпретируется, какая методология и какие методики используются при этом. И здесь, естественно, существует неоднозначная исследовательская парадигматика, обусловленная временем (во многом идеологией эпохи) и научными приоритетами фольклористов. Классическим примером может служить рецепция и «расшифровка» одних и тех же эпических сюжетов и образов учеными мифологической и исторической школ фольклористики.

В настоящее время все исследователи, занимающиеся народной культурой, — в первую очередь, филологи (фольклористы, этнолингвисты, лингвокультурологи), этнографы, музыковеды, искусствоведы, культурологи — приходят к выводу, что «понятие “текст” в филологической фольклористике и смежных “этноцентрических” науках в последнее время проходит стадию бурной пересемантизации» [Дианова 2004, 5]. Размышляя о комплексном подходе к изучению фольклора, о переходе к интерконтекстуальной фольклористике, учитывающей достижения науки прошлых лет, А.С. Каргин констатирует факт «расширения понимания текста фольклора» в отечественной науке конца XX в. [Каргин 2005, 36]. И, безусловно, прав В.П. Аникин, считающий, что в настоящее время существует фольклористика «всех искусствоведческих профилей» и что без учета исследований по народной культуре и фольклору этнографов, этнолингвистов, культурологов сегодня немыслима работа фольклориста-филолога, но «фольклористика должна остаться самостоятельной областью знания» [Аникин 2005, 69—70].

Пафос и опасения В.П. Аникина понятны: на протяжении многих лет, особенно в последние десятилетия, в своих выступлениях на конференциях и пуб-

ликациях исследователь предостерегает коллег от опасности «размывания» предметного поля филологической фольклористики. На наш взгляд, в полемике о предмете фольклористики, которая в определенной степени зашла в тупик, многое проясняет позиция этнолингвиста С.М. Толстой. Рассматривая «важнейшие для фольклора и традиционно обсуждаемые соотношения: “фольклор и этнография”, “фольклор и филология” (отдельно: литература / литературоведение и язык / лингвистика)», она четко формулирует следующее: «фольклору как словесной форме (жанру) народной традиции соответствует филологическая фольклористика, занимающаяся изучением фольклорных текстов, их жанров, структуры, происхождения, истории, языка теми же методами, какими пользуется литературоведение при изучении литературных произведений» [Толстая 2005, 118—119]. Более того, как бы повторяя мысль В.Я. Проппа, что «между фольклором и литературой, фольклористикой и литературоведением существует самая тесная связь» [Пропп 1976, 19], исследователь напоминает, что «фольклорные и литературные произведения строятся во многом на общих принципах композиции и структурирования текста, хотя различия между ними в этом отношении очень значительные» [Толстая 2005, 123].

Из этого определения С.М. Толстой напрашивается вывод: филолог-фольклорист в первую очередь должен заниматься изучением поэтики и эстетики вербального фольклора, но с учетом его междисциплинарной и интертекстуальной парадигматики. Убедительным примером такого комплексного постижения фольклора является концепция этнопоэтической константности В.М. Гацака, под которой понимается «совокупность стилевых и сюжетно-повествовательных координат изображаемого фольклорного мира — и всего происходящего в нем — в непосредственном текстовом, притом наследуемом воплощении: вербальном, музыкальном (вокальном и инструментальном), акциональном (например, в обрядах), предметном и т.д.», подкрепленная, «во-первых, объединяющим представлением о фольклоре как о многосубстанциональном явлении, своего рода первой естественной мульт-



тимедийной сфере в истории культуры. Во-вторых — убежденностью в том, что главное свойство фольклора — любого по виду: словесного, словесно-музыкального, инструментального, хореографического и предметно-образительного (орнаментального и пр.) — *“память традиции”* [Гацак 2002, 311 (выделено мною. — Т.Я.)].

В последние годы в филологической фольклористике идет поиск таких исследовательских моделей, которые позволили бы совместить понятия *текст / контекст, вербальное / невербальное* в рамках одной работы, включающей анализ как поэтики фольклора, так и его прагматики (функционирования, коммуникации). С.Ю. Неклюдов вводит в фольклористику термин и понятие *авантекста*, полагая, что «всё то, чему предстоит реализоваться в исполнении (жанровая модель, сюжетный каркас, тематические блоки, стилистические клише и пр.), имеет “дотекстовый” статус, и может быть названо авантекстом» [Неклюдов 2001, 2]. Т.Б. Дианова пишет о фольклорном *гипертексте*, понимая под ним «естественную форму сосуществования в фольклорном сознании разных текстов, связанных между собой тематически и контекстуально» [Дианова 2004, 9]. В.Е. Добровольская, рассматривая проблему фольклорного текста и контекста, вводит понятие *мегаконтекста*, представляя его как «наиболее широкую совокупность контекстов данного текста», включающую «контексты, заданные / приведенные для текста исполнителем; контексты, заданные / приведенные для такого же (и сходного) текста другими исполнителями; и, наконец, гипотетические (чисто ментальные) контексты — явления, не зафиксированные в качестве реального контекста для данного текста, но пришедшие на ум исполнителю или собирателю по ассоциации с ним» [Добровольская 2004, 54].

На наш взгляд, с этими терминами и понятиями коррелирует еще одна научная дефиниция в рассмотрении ряда текстов как некоего органического целостного явления, такая как *сверхтекст*. Термин и понятие введены в филологию в 1994 г. лингвистами Н.А. Купиной и Г.В. Битенской. Рассматривая текст как единицу культуры и учитывая его двойственную природу — «текст хранит куль-

турную информацию и входит в культуру в качестве самостоятельной единицы», — эти исследователи понимают сверхтекст как «совокупность высказываний, текстов, ограниченную темпорально и локально, объединенную содержательно и ситуативно, характеризующуюся цельной модальной установкой, достаточно определенными позициями адресанта и адресата, с особыми критериями нормального / аномального» [Купина, Битенская 1994, 215].

Типология сверхтекстов, по мнению этих исследователей, имеет четыре основных признака: «тип целостности; маркированность конца; коммуникативная рамка; тип структурирования» [Там же, 220]. Предложенная методика анализа сверхтекстовых систем продуктивна / перспективна тем, что она допускает не только лингвистическое толкование текста, но и более широкое — филологическое, разумеется, с учетом «затекстовых» и «дотекстовых» реалий. Подтверждение тому — появление нескольких литературоведческих работ, использующих предложенное определение текста в качестве инструмента анализа<sup>1</sup>.

Представляется возможным использовать данную методику анализа сверхтекстовых структур на фольклорном материале, в частности, песнях-романсах, точнее, на жестоком романсе. Рассмотрение феномена жестокого романса в предложенной системе координат сверхтекста позволяет выявить жанровую модель и особенности поэтики этих песен, которым присущи:

- специфическое содержание и способы его выражения;
- особенности образной типизации и образной идентификации;
- однотипность структурирования на уровне сюжетной, мотивной и стилистической константности;
- наконец, маркированность конца текста как важнейший жанрообразующий прием.

Итак, что позволяет нам рассматривать феномен жестокого романса как сверхтекст?

<sup>1</sup> В частности, монографическое исследование (докторская диссертация) В.В. Абашева «Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века» (Пермь, 2000).



**Жестокий романс как целостное образование.** Слово сочетание «жестокий романс» ассоциируется с совершенно определенным типом песнетворчества, сюжетикой и образами. Это слезные, жалостливые, «душещипательные» песни о несложившейся судьбе / несчастной любви; песни с нарочито преувеличенными, порой роковыми страстями, итогом которых становится убийство или самоубийство. В общем, «и жизнь, и слезы, и любовь...».

Однако народную романсовую лирику составляют не только любовные песни. Несложившаяся судьба, загубленная жизнь — лейтмотив песен-романсов о сиротской доле («Как умру я, умру...», «Сиротой я выросла...»), об участии арестанта / заключенного («Звенит звонок насчет поверки...», «В воскресенье мать-старушка...», «По диким степям Забайкалья...»), о гибели отца / мужа / сына на войне («Знаю, ворон, твой обычай...», «Ночь проходит. В походной палатке...»), о трагической судьбе кровных родственников («На паперти Божьего храма...», «Отец мой был природный пахарь», «Друзья, перед вами сознаюсь...», «Это ландыши всё виноваты...») и т.д. Суммируя перечисленные выше сюжеты, можно говорить о том, что их сближает как план содержания — несчастная судьба, репрезентированная в разных жизненных ситуациях, — так и план выражения. Эти песни отличны от традиционной лирики поэтикой литературного типа. Они созданы в романсовой форме, и в них акцентировано личностное начало, не характерное для традиционной крестьянской лирики.

Что же касается романсовой лирики о любви, то она неоднородна, распадается на два жанровых типа: *песни-романсы* и *жестокие романсы*. Однако исследователи, обращаясь к этому материалу, часто объединяют все романсные сюжеты, говоря о песнях новой формации (А.М. Новикова), жестоком романсе (В.Я. Пропп, Э.В. Померанцева, С.Б. Адоньева, Н.М. Герасимова, Е.А. Костюхин), городском / мещанском романсе (Я.И. Гудошников, К.Е. Корепова, Е.А. Костюхин), городской песне (Ф.М. Селиванов, А.В. Кулагина), фольклорном романсе (Т.Г. Леонова), песне литературного типа (Н.П. Зубова), песнях «третьей культуры» (В.А. Поздеев),

песнях-романсах (В.П. Аникин). Конечно, мы перечислили не всё. Были еще и такие определения, как лакейские песни, мещанские песни, песни городских низов и т.д., и, что любопытно, в каждой из этих дефиниций есть свое рациональное зерно, все они так или иначе выражают специфику поэтики и социокультурного функционирования данного вида песен.

Прежде чем объяснить свое понимание разницы между песней-романсом и жестоким романсом, обратим внимание на такой важный момент, как эстетическая природа этих песен. Практически все пишущие о романсе, начиная с XIX столетия, в жанрово-эстетических характеристиках его используют понятия и определения «тоска», «жалоба», «разлука», «страсть», «грусть», «слезливый», «роковой», «трагический», «наивный», «чувствительный», «слащавый», «сентиментальный», «душещипательный», наконец, «мелодраматический», т.е. обозначают те грани эстетических чувств и эмоций, которые в своей совокупности или через ряд комбинаций образуют категорию *мелодраматического*. К настоящему времени эта категория принята в философии, эстетике и культурологии наряду с такими, как, к примеру, *драматическое*, *прекрасное*, *трагическое*, *комическое*. Более того, ученые, разрабатывающие эту категорию, считают, что к настоящему времени «мелодраматическое начало давно и далеко вышло за пределы мелодрамы, являясь характерной гранью содержания искусства в целом, становясь понятием *общехудожественным*» [Крутоус 1981, 127—128 (выделено мною. — Т.Я.)]. Отсюда правомерно говорить о жанровых разновидностях мелодрамы, среди которых в народной поэтической культуре выделяются песня-романс и жестокий романс. Исследователи — И.М. Шилова, В.П. Крутоус — формулируют и «приметы» (атрибутивные признаки) мелодраматических жанров: воздействие на эмоционально-этическую сферу самого широкого реципиента; простота и понятность исходных тематики и ситуаций; острый конфликт; идеализация положительных героев и противопоставление им «злодеев»; преувеличение морального, нравственного, благополучия развязки; наконец, наличие двух главных эмоциональных до-



минант — трогательного и экспрессивного протеста против несправедливости. Практически всё это в фольклорном романсе (песне-романсе и жестоком романсе) есть. Более того, благодаря этим «приметам» мелодраматического романса имеет, если можно так сказать, свое лицо в песенном фольклоре, он узнаваем.

Итак, абсолютное большинство сюжетов романсовой лирики, ее сущностный блок составляют любовные песни. В романсах пропеваётся вся гамма чувств, сопряженных с любовными переживаниями и терзаниями, все перипетии любви: разлука, измена, предательство, обман, зависть, ревность, соперничество, унижение, наконец, убийство / самоубийство. Жестокий романс — песня **только о несчастной любви** — как бы подтверждает и иллюстрирует мысль М. Пруста, что «любовь — источник постоянного страдания».

Поэтическая система традиционной крестьянской лирики, куда входят и любовные песни, была обусловлена спецификой жизни русской патриархальной деревни, ее обычаями, нравами, порядками и моралью. В поэтике песни на содержательном и выразительном уровнях доминировал символ, символическая условность и обобщенность. Старая крестьянская песня сдержанно, пристойно, в зашифрованной форме описывала любовные перипетии. Говорить откровенно о страданиях и чувствах было не принято ни в жизни, ни в песне<sup>2</sup>. В новых песнях-романсах всё по-другому: «тайна» выражается словом, символ заменяется сюжетным повествованием<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> На наш взгляд, в этом отношении показателен пример из прозы М.М. Пришвина, «тонкого наблюдателя русской народной духовной жизни», приведенный Ю.С. Степановым в словаре концептов русской культуры: «— А ты, Иванушка? Есть у тебя Марья Моревна?»

Глупый царевич не понимает.  
— Ну, любовь. Любишь ты?

Всё не понимает. Я вспоминаю, что на языке простого народа любовь часто выражает грубочувственную сторону, а самая тайна остается тайной без слов. От этой тайны пылают щеки деревенской красавицы, такими тихими и интимными становятся грубые, неуклюжие парни. **Но словом не выражается** [Степанов 1997, 281].

<sup>3</sup> Ср.: «Традиционная песня стала вытесняться литературной и творчеством по лите-

Жестокий романс отличает открытость, откровенность формы: всё пережитое и переживаемое пропеваётся и проговаривается, всё выражается словом. Типичская для романса ситуация «милый бросил, покинул» в старой крестьянской песне воссоздается следующим образом:

*Что цвели-то, цвели в поле цветики,  
Цвели да поблекли.  
Что любил-то, любил, любил парень  
девицу,*

*Любил да покинул...*  
[Соболевский 1899, № 595].

В романсе:

*Бедная девица, горем убитая,  
Плачет, рыдает, грустит:  
«Маменька родная, сердце разбитое,  
Милый не хочет любить»...*

(зап. в 1970 г. от Анны Максимовны Новоселовой, 1895 г.р., д. Шайдуриха Невьянского р-на Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Невьянск-1970», № 121]).

Из примера видно, что эмоции страдающей героини жестокого романса обнажены, используется и нагнетается эмоциональная лексика, усугубляемая синтаксисом, синонимическими повторами. И эта эмоциональная гамма выражает особый **интенсив чувств**<sup>4</sup>.

Фольклор не прямая, калькированная непосредственно с жизни, а художественно-образная репрезентация действительности; фольклорный материал «ценен как напоминание о реальных или воображаемых свидетельствах устойчивого социокультурного опыта» [Богданов 2001, 22]. Любовь в жестоком романсе репрезентируется как символ свободного чувства, которое в понимании и представлениях нашего времени должно привести к заключению брака, к созданию семьи. И сейчас такой сценарий любовных взаимоотношений героев не всегда состоятелен, и в прежние времена далеко не всё было так. Вспомним истину,

ратурному образцу». На жанровом уровне патриархальную лирическую песню сменяет романс, «...символ, при забвении его традиционного содержания, развертывается в словесный сюжет» [Мальцев 1989, 158—159].

<sup>4</sup> Эта формулировка была предложена В.М. Гацаком во время обсуждения моего доклада по жестокому романсу на XIII семинаре «Народная культура Сибири», проводимом Т.Г. Леоновой в Омске в октябре 2004 г.



зафиксированную В.И. Далем: «*Крестом любви не свяжешь*» [Даль 1993, 197]. Жестокый романс эксплицирует и апологетизирует любовь тайную («...а наутро мать узнала, начала меня ругать...»), непризнанную («...отец меня выгнал, а мать прокляла, осталась девицей несчастной...»), любовь вне брака, любовь вопреки всему и всем.

Наука о народной культуре еще не открыла и не раскрыла до конца «формулу любви» в фольклоре и в фольклорном сознании. В фольклористике есть лишь попытки ее осмысления. Так, в 1908 г. Е.В. Аничков, анализируя народные песни, обрядовые и необрядовые, писал: «Любовные песни, однако, не могут быть рассмотрены отдельно. С ними сливается песня брачная, т.е. песня, поющая о браке, счастливом или несчастном, о жизни в семье мужа, вдали от отца и матери. В народном быту не может быть свободного чувства. Оно либо ведет к супружеству, либо нарушает его...» [Аничков 1908, 194]. Об этом же в конце XX в. напишет Ю.Г. Круглов: «...лирическая необрядовая песня не только отрицала существующий брак, ... но, в отличие от обрядовых лирических песен, отвергала и самую возможность его; **брак противопоставлялся любви...**» [Круглов 1982, 146 (выделено мною. — Т.Я.)]. Внутренний закон поэзии, естественно, включая народную, — поиск необычных острых ситуаций, интерес к которым был всегда. Об этом писал А.С. Пушкин в 1830 г. в статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”»: «Народ требует сильных ощущений... Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. ...изображение же страстей и излияний души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно...» [Пушкин 1981, 146—147].

Как уже было отмечено, фольклорный романс о любви состоит из двух жанровых блоков: песни-романса и жестокого романса. Поэтика фольклорного романса — это общепризнанный в науке факт — синтез художественных элементов традиционной крестьянской лирики и книжной поэзии. Содержание **песни-романса** во многом коррелирует с содержанием так называемого элегического романса (по классификации Я.И. Гу-

дошников). Для нее характерна драматизация любовной темы, жалобное настроение героя, надрыв, грусть, печаль, но в ней нет трагической развязки.

Одной из первых попыток определения **жестокого романса** как жанра в отечественной науке является формулировка, предложенная В.Г. Смолицким и Н.В. Михайловой: «Жестоким романсом одинаково можно назвать особые лирические песни, а также эпические, балладные, полные драматических событий (измены и предательства, убийства, самоубийства и т.п.)» [Смолицкий, Михайлова 1994, 3]. Заслугой этих исследователей, на наш взгляд, является, с одной стороны, первое в отечественной фольклористике издание жестокого романса в виде отдельного сборника и, с другой, попытка очерчивания круга жанровых явлений, характерных для феномена жестокого романса, который вбирает в себя артефакты как лирической, так и эпической поэзии.

Наличие явной и абсолютной тематической целостности позволяет дать следующее жанровое определение жестокого романса, под которым мы понимаем песенное мелодраматическое произведение о несчастной любви, нагнетающее эмоциональное напряжение **вплоть до трагического исхода**, который утверждает право личности самой решать свою судьбу, игнорируя любые — профессиональные, семейно-родовые, этические — традиции. На основании этого определения можно выделить первый признак жестокого романса как сверхтекста — его тематическую целостность, которая через совокупность простых и понятных исполнителям и их слушателям сюжетов достигает определенного эстетического результата.

**Тип коммуникативной рамки жестокого романса.** Жестокый романс может быть рассмотрен как тематический цикл, объединенный образом адресанта — рефлексирующей, страдающей героини. Жестокый романс позиционирует личностное начало в фольклоре, которое связано с проблемами выбора, свободы, независимости как в сфере эмотивной, так и в сфере социальной. И потому в этих песнях постоянно звучит тема женской идентификации или самоидентификации:



*Для кого я жила и страдала,  
И кому я всю жизнь отдала...*  
(зап. в 1978 г. от Анфисы Дмитриевны Гуриной, 1901 г.р., г. Алапаевск Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Алапаевск-1978», № 37]);

*Зачем я тебя полюбила  
И душу тебе отдала?  
На свете я всё позабыла,  
Но счастье с тобой не нашла...*  
(зап. в 1982 г. от Ларисы Алексеевны Неуйминой, 1912 г.р., г. Полевской Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Полевской-1982», № 117]).

Или пример из романа «Один мне сделал предложение»:

*Я согласилась на него...  
Я не послушалась родимой...  
Я от матери ушла...  
А я все думала одно...  
Я жизнь решить не похотела...  
Я рассказала свое горе...  
Я упаду на дно морское...*  
[Адоньева, Герасимова 1996, 11].

Жестокий романс, берущий свое начало в XVIII столетии, формируется и развивается в контексте массовой культуры, в частности лубочной литературы. В современном литературном процессе функции лубка выполняют многие виды продукции российского книжного рынка, один из которых — современный женский роман<sup>5</sup>. Чем же привлекал и по сей день привлекает аудиторию (и слушателей и исполнителей) жестокий романс? Чем увлечены наши современницы в женском романе? Нам представляется, что популярность этих жанров во многом кроется в идентификационных механизмах, связывающих жестокий романс и певца / слушателя, роман и читательниц. Романс возник как песенный тип, во многом разрушающий обобщенную образную типизацию традиционной фольклорной лирики. Жестокий романс через свою художественную

<sup>5</sup> В свое время мною была написана работа по проблеме жанровой типологии жестокого романса и женского романа [Якунцева 1999], в которой я попыталась сравнить социокультурные механизмы функционирования этих жанров искусства — массового и народного. Любопытно, что они во многом совпадают.

структуру стремится и достигает максимальной индивидуализации сюжетно-образного воплощения. В результате исполнители и слушатели воспринимают эти песни как историю своей любви, своей жизни, над этими песнями льют слезы<sup>6</sup>. Современный женский роман, популярный среди читательниц различного возраста, «становится эффективным терапевтическим средством, позволяющим убежать от проблемной и порой безрадостной действительности в воображаемый мир идеальных мужчин и настоящей любви». Подобный «механизм» свойствен и жестокому романсу. И в том, и в другом жанрах женщину привлекает «идеализированный образ себя» [Бочарова 1996, 301—302].

Как мы отметили выше, модель и концепция новой жизни представлены в романсе через его доминирующую содержательную константу «несложившаяся судьба, несчастная / трагическая любовь». Не случайно Э.В. Померанцева считала этот жанр «функциональным эквивалентом баллады» [Померанцева 1974, 209]. Откуда столько бед и несчастий у героев этих песен, откуда столько трагического и жестокого? Почему «мир этого жанра — мир принципиально безблагодатный» [Адоньева, Герасимова 1996, 348]? Напомним, романс был популярен в среде молодых людей и в XIX, и в XX в., он активизировался в период перехода от России патриархальной к России капиталистической, буржуазной. Именно в это время ломался многовековой традиционный уклад русской деревни, крестьянской семьи, болезненно разрушались привычные нравственные и моральные стереотипы, домостроевские обычаи. Внешне эти процессы были связаны с отходничеством: деревенская молодежь покидала родительский дом, семью, перебиралась в поисках иной жизни в город, где нанималась на службу дворниками, горничными, кухарками, фабричными или заводскими работными людьми и т.д., становясь городскими или полугородскими жителями. Приметой времени стало осознание человеком из народа себя как личности, имеющей если не юридические права и

<sup>6</sup> Как сказала А.В. Кулагиной одна из исполнительниц романса: «Я стою и ревью» [Померанцева 1974, 203].



свободы, то, несомненно, свободу нравственного выбора, свободу чувства. Городская культура, мода и нравы во многом меняют людей лично, они оказываются своего рода маргиналами: оторвавшись «от ветки родимой», в условиях новой субкультуры они или теряются, или вовсе не приживаются.

Таким образом, план содержания народного романса проистекает из новой действительности, определяющей новый тип отношения человека с миром, новый тип мышления, общественного и индивидуального сознания<sup>7</sup>.

**Характер структурирования жестокого романса.** Жестокий романс как сверхтекст имеет четко выраженную структурную определенность по роду, жанру, функциональному стилю. Жестокий романс одновременно относится как к сфере народной лиро-эпики, так и к сфере лирики, поскольку в его структурно-семантическом поле пересекаются реалии песен-романсов и новейшей баллады, о лиризации которой писал Д.М. Балашов [Балашов 1963]. Трагически завершающаяся несчастная любовь — сверхтема жестокого романса — реализуется во множестве сюжетных ситуаций, которые можно типологизировать через выявление константных содержательных мотивов. Отметим, что, по мнению Б.В. Томашевского, Л.Н. Целкова и ряда других исследователей, в лирике мотивы гораздо более самостоятельны, нежели в эпосе и в драме. Именно в мотиве — повторяемость психологических переживаний, именно мотив — устойчивый комплекс чувств и идей. К таким константным мотивам жестокого романса относятся:

**1. Мотив измены / предательства:**

*Сажусь за стол, беру я карты —  
Развеселю сама себя.*

*Я недоволюсь понимаю,  
Что разлюбил милый меня.*

*Он разлюбил меня, неверный,  
До гроба пострадаю я*

(зап. в 1964 г. от Ольги Ивановны Говорковой, 1891 г.р., г. Полевской Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Полевской-1982», № 53]);

<sup>7</sup> Мы уже писали об этом: интровертное трансформируется в экстравертное [Якунцева 2000].

*Но, увы, коротки наши встречи,  
Ты спешишь на свидание к другой*  
(зап. в 1982 г. от Ларисы Алексеевны Неуйминой, 1912 г.р., г. Полевской Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Полевской-1982», № 81]);

*Но годы шли, краса моя увяла,  
Ты изменил и сделался чужой*  
(зап. в 1998 г. от Нины Васильевны Колташевой, 1935 г.р., с. Колташи Режевского р-на Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Колташи-1998», № 36]).

**2. Мотив разлуки:**

*Кругом, кругом осиротела,  
Кругом осталась сиротой.  
С тобой всё счастье улетело  
И не воротится назад*

(зап. в 1968 г. от Александры Александровны Пузаковой, 1902 г.р., г. Михайловск Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Михайловск-1968», № 75]);

*Скажи, скажи, когда вернешься,  
Скажи, скажи, когда встречать,  
Мне что-то сердце подсказало,  
Что мне вас больше не выдать*  
[Адоньева, Герасимова 1996, № 125].

**3. Мотив упреков:**

*О, милый друг, что сделалось с тобою?  
И чем смогла тебя я огорчить?  
Лишь только тем, что сердцем и душою  
Могла тебя так сильно полюбить*  
[Адоньева, Герасимова 1996, № 20];

*Зачем, зачем было влюбляться,  
Зачем было цветок дарить...*

(зап. в 1972 г. от Анны Григорьевны Пастуховой, 1911 г.р., с. Галкино Камышловского р-на Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Камышлов-1972», № 45]).

**4. Мотив самоубийства / убийства:**

*Ветер промчался по тени зеленой,  
Тихо журчит ручеек.  
Там среди волн и травы  
Женское тело плывет*

(зап. в 1977 г. от Галины Ивановны Копосовой, 1930 г.р., с. Часовое Каменского р-на Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Каменск-Уральский-1977», № 98]).

Данный финальный мотив жестокого романса будет подробнее рассмотрен далее.

Если сюжетно-мотивный уровень данного вида песен неоднократно становился объектом исследования мно-



гих фольклористов (Я.И. Гудошников, А.В. Кулагина, Н.П. Зубова, С.Б. Адоньева, Н.М. Герасимова и др.), то прочие виды поэтических констант этого жанра практически не разрабатывались. Тем не менее, как мы указывали выше, жестокий романс — артефакт, узнаваемый во многом благодаря особым, только ему присущим стиливым константам, которые раскрывают свойственные жанру эстетику подобия и эстетику контраста. Исследователи, пишущие о романсе, отмечают «документальность», «фактографичность» его повествования, особое детализированное видение мира. Эту особенность романс усваивает во многом из литературного творчества, но в то же самое время этот жанр постигает мир городской культуры. Городской пейзаж, городской интерьер, городская мода аккумулируются в образности жестокого романса, следовательно можно говорить об изменении этнографического субстрата новой народной лирики, чем является романс<sup>8</sup>. Эту особенность фольклорной поэтики на материале русской сказки отметили Е.В. Костюхин и К.Е. Корепова. Что же появляется в романсе?

*Бывало, вечерней порою  
Сижу за роялью одна*

(зап. в 1970 г. от Анны Максимовны Новоселовой, 1895 г.р., д. Шайдуриха Невьянского р-на Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Невьянск-1970», № 115]);

*Дрожащею рукою  
Я дернула звонок...  
Служанка выходила,  
По комнатам вела.  
Все комнаты закрыты,*

<sup>8</sup> Заслуживает внимания и научного осмысления воспроизведенное В.Г. Смолицким в монографии «Русь избяная» суждение искусствоведа В.С. Воронова, отрицавшего мнение, что крестьянское жилище «набито красивыми вещами», и считавшего, что «изба — это не бонбоньерка». По мнению В.С. Воронова, крестьянские вещи имели «строгую простоту форм и очертаний», «их было немного — самое необходимое в хозяйстве. Они выглядели мощными, тяжеловесными, очень ладными и удобными, похожими на своих хозяев и хозяек, таких же крупных, важных, медлительных и «редкоречивых» [Смолицкий 1993, 67]. Считается, что вещи подражают людям, и если это так, то оказывается, что в романсе подчас воспроизводится своего рода «бонбоньерка».

*А спальня заперта...  
Сидит мил на диване  
За круглым за столом  
И держит на коленях  
Соперницу мою*  
(зап. в 1973 г. от Марии Исааковны Бруновой, 1910 г.р., г. Полевской Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Полевской-1973», № 67]).

Во многом «смягчают», компенсируют драматизм или трагизм развязки жестокого романса и постоянные моралитеты — дидактические или морализирующие концовки в виде советов подругам, дочери, сыну, может быть, в наивной форме, но философских выводов о происшедшем. Нам представляется возможным определить данную поэтическую константу романса как максимум, т.е. важнейший этический принцип, выраженный формульно:

*Ты гуляй-гуляй, Анюта,  
Не влюбляйся ни в кого.  
В твоих летах гулять опасно,  
Ты сповянешь, как трава.  
Ты сповянешь и поблекнешь,  
Не расцветишь никогда*  
(зап. в 1981 г. от Марии Александровны Перевозкиной, 1929 г.р., с. Елань Байкаловского р-на Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Елань-1981», № 135]);

*Своим подругам говорила:  
«И вы не делайте, как я.  
С парнями рядом не садитесь,  
Парней вы бойтесь, как огня»*  
(зап. в 1972 г. от Валентины Петровны Храмцовой, 1910 г.р., с. Солодилово Камышловского р-на Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Камышлов-1972», № 30]);

*Ты расти, расти же, мой мальчишечка,  
Ты расти и вырастай большой.  
Вспомни маму, плача под черемухой,  
Но не будь таким, как папа твой*  
(зап. в 1981 г. от Валентины Игнатьевны Барминой, 1920 г.р., с. Елань Байкаловского р-на Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Елань-1981», № 199]).

Одной из важнейших примет стиля жестокого романса как песни мелодраматического содержания является наличие лексических и синтаксических клише, или формульности. Так, в популярной народной балладе «Как на старом Казанском вокзале» (варианты: «Как на главном Варшавском вокзале», «На боль-





шом на Луганском вокзале») семантически маркирована фраза «*А на лавке под серой шинелью, пригорюнясь, сидел офицер*» (зап. в 1969 г. от Анны Николаевны Игумновой, 1902 г.р., г. Верхотурье Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Верхотурье-1969», № 73]), являющаяся предикативной константой. Ср.:

*А на лавке под серой шинелью,  
Призадумав, сидел офицер*  
(зап. в 1970 г. от Анисьи Павловны Ческидовой, 1905 г.р., и Марии Дмитриевны Воробьевой, 1906 г.р., с. Мурзинка Пригородного р-на Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Мурзинка-1970», № 53]);

*На скамейке под серой шинелью  
Эх, молодой пограничник сидел*  
(зап. в 2000 г. от Александры Николаевны Петуховой, 1935 г.р., г. Сысерть Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Сысерть-2000», № 38]).

Эта предикативная константа встречается не только в приведенных выше уральских вариантах романа, но также в публикациях:

*А на лавке под серой шинелью  
Молодой новобранец сидел*  
[Смолицкий, Михайлова 1994, 60];

*На скамейке под серой шинелью  
Очень грустный сидел офицер*  
[Адоньева, Герасимова 1996, № 3];

*А на лавке под серой шинелью,  
Пригорюнясь, сидел офицер*  
[Кулагина, Селиванов 1999, 365].

В целом, данная константа репрезентирует лирический персонаж, испытывающий чувство печали, горя, грусти, растерянности и т.д. И подобными константами отмечен стиль жестокого романа в целом.

**Маркированность конца текста жестокого романа.** Сюжет жестокого романа отличает обязательная трагическая завершенность финала: жанр маркирован гибелью героя (реальной или предполагаемой). Казалось бы, герои романа, делая свой выбор и принимая решение об убийстве / самоубийстве, совершают страшный грех перед Богом и людьми. Однако это так и не так одновременно. Еще раз отметим, что любовь

в жестоком романсе трактуется как символ свободного чувства. В мире жестокого романа главная ценность — это любовь. За нее человек готов отдать жизнь, пойти на преступление, бесконечно страдать... Неслучайно в скрытой или явной интертекстуальной форме повторяются строки из лермонтовского «Демона»:

*Я опущусь на дно морское,  
Я полечу за облака,  
Я дам тебе всё, всё земное —  
Люби меня!..*  
[Лермонтов 1988, 578].

Ср.:

*Соберу свою банду большую  
И ограблю я сто городов,  
А с добычей назад я вернусь  
И отдам это всё за любовь.*  
(зап. в 1968 г. от Александры Александровны Пузаковой, 1902 г.р., г. Михайловск Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Михайловск-1968», № 76]);

*Ты не приходишь, Бог с тобою,  
Мне недолго стало жить.  
Я опущусь на дно морское  
И перестану говорить*  
[Кулагина, Селиванов 1999, 137];

*Я упаду на дно морское,  
Оно мне Богом суждено*  
[Адоньева, Герасимова 1996, № 11].

Когда любовь безответна, предана, растоптана — рушится мир, опустошается жизнь, и потому дальнейшее существование кажется герою бессмысленным и невозможным. Отсюда:

*...Возьму я в руки пистолетик  
И прострелю я грудь свою...*  
(зап. в 1998 г. от Нины Васильевны Колташевой, 1935 г.р., с. Колташи Режевского р-на Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Колташи-1998», № 37]).

Или:

*...Спасайте, не спасайте,  
Мне жизнь не дорога.  
Я милого любила,  
Такого подлеца...*  
(зап. в 1977 г. от Галины Ивановны Копосовой, 1930 г.р., с. Часовое Каменского р-на Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Каменск-Уральский-1977», № 112]).



Самоубийство героя / героини жестокого романа — защита личной чести, единственный способ сохранить эту честь и верность возлюбленному. Напомним, что истоки народной романсовой лирики — в XVIII в., в культуре сентиментализма<sup>9</sup> и романтизма, где тема добровольного ухода из жизни была актуализирована.

Ю.М. Лотман отмечает, что «вслед за Монтескье и другими философами Просвещения, Радищев утверждает, что человек, не боящийся смерти, делается свободным. ...Готовность человека самовольно уйти из жизни есть высшая гарантия его свободы», и в творчестве Карамзина «...самоубийство трактуется <...> как проявление крайней степени свободы человека» [Лотман 1994, 216, 222]. Таким образом, самоубийство (а в искусстве тема / мотив самоубийства) становится репрезентативной моделью поведения человека своего времени, в том числе и в народной среде. Подтверждение тому — сюжетные финалы жестокого романа, маркирующие гибель героя:

*Не успел еще тронуться поезд,  
Не успел еще мост перейти,  
А Нюраша от горя-печали  
Под машину легла головой.  
Вот настало и мрачное утро,  
Офицера уж мертвым нашли.  
Вот и кончилась жизнь молодая  
Из-за этой проклятой любви*

(зап. в 1969 г. от Анны Николаевны Игумновой, 1902 г.р., г. Верхотурье Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Верхотурье-1969», № 73]).

Более того, при разработке этой темы как знак интенсификации чувства, интенсификация беды в поэтике романа возникает особая константа. Героиня как бы предвидит свою смерть, проговаривает ее. Так создается ситуация ирреальной модальности:

*Да поедешь, мил, венчаться,  
Я ведь следом за тобой...  
Да на тебя венцы наденут,  
Меня на кладбище понесут!  
Что тебя за стол посадят,  
Меня в землю загребут!  
[Шишонко 1882, 116—118];*

<sup>9</sup> Вспомним аналогичную идею русского Просвещения — «и крестьянки любить умеют!» — идею внесловной ценности личности.

*Живой в могилу лягу,  
Скажу, что померла...*  
(зап. в 1978 г. от Анфисы Дмитриевны Гуриной, 1901 г.р., г. Алапаевск Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Алапаевск-1978», № 138]);

*Ты поклялся любить меня вечно,  
Как голубку, лаская, любя.  
Только ясное солнце высоко  
Над могилой моею светит*  
[Адоньева, Герасимова 1996, № 9].

В жестоком романсе, повествующем об убийстве / самоубийстве может появиться веселый припев. К примеру, в известном сюжете «В одной маленькой деревне, во веселой слободе...» о самоубийстве сына, которому отец «не позволил жениться», после каждой пары строк появляется рефрен «веселый разговор»:

*Думал Ваня, думал крепко,  
Чего делать над собой.  
Веселый разговор...  
Вынимает саблю востру  
И с плеч головушку долой.  
Веселый разговор...*

(зап. в 1969 г. от Александры Демьяновны Отрадновой, 1900 г.р., д. Рычково Верхотурского р-на Свердловской обл. [ФА УрГУ, «Верхотурье-1969», № 130]).

Я.И. Гудошников считал, что в данном случае «мы сталкиваемся с приемом внутреннего пародирования и с переходом песни в группу игривых городских романсов» [Гудошников 1990, 51]. Однако наши многолетние экспедиционные наблюдения над бытованием романсов в аутентичной среде убеждают в том, что содержание этих «мелодрам» воспринимается и исполнителем, и слушателем очень серьезно, как правдивая история пережитого — своей жизни, своей любви. В данном случае, на наш взгляд, прав Г.К. Честертон, писавший о подобном эстетическом парадоксе английской народной баллады: «У многих деревенских песен про убийства и смерть удивительно веселый припев, ...словно хор протестует против столь мрачного взгляда на жизнь», через подобный припев «человек выглядывает за пределы беды», он вводится как «смягчение, очеловечивание мрачных историй» [Честертон 1991, 227—228].



Таким образом, даже достаточно краткое описание основных признаков жестокого романа как сверхтекста намечает некоторые аспекты возможного исследования и демонстрирует перспективность данного подхода к фольклорному материалу.

### Источники

Адоньева, Герасимова 1996 — Современная баллада и жестокий романс / Сост. С.Б. Адоньева, Н.М. Герасимова. СПб., 1996.

Кулагина, Селиванов 1999 — Городские песни, баллады, романсы / Сост., подгот. текста, коммент. А.В. Кулагиной и Ф.М. Селиванова. М., 1999.

Лермонтов 1988 — *Лермонтов М.Ю. Демон* // Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1988. С. 555—584.

Смолицкий, Михайлова 1994 — Русский жестокий романс / Сост. В.Г. Смолицкий, Н.В. Михайлова. М., 1994.

Соболевский 1899 — Великорусские народные песни. Изданы проф. А.И. Соболевским. В 7 т. Т. 5. СПб., 1899.

ФА УрГУ — Фольклорный архив Уральского государственного университета, коллекция «Народный романс».

Шишонко 1882 — Отрывки из народного творчества Пермской губернии / Собрал В. Шишонко. Пермь, 1882.

### Литература

Аникин 2005 — *Аникин В.П.* О предмете фольклористики // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сб. докл. М., 2005. Т. 1. С. 58—71.

Аничков 1908 — *Аничков Е.В.* Песня // Народная словесность. М., 2002. С. 171—218.

Балашов 1963 — *Балашов Д.М.* Русская народная баллада // Народные баллады. М.; Л., 1963. С. 5—41. (БПбс).

Богданов 2001 — *Богданов К.А.* Повседневность и мифология (Исследования по семиотике фольклорной действительности). СПб., 2001.

Бочарова 1996 — *Бочарова О.* Формула женского счастья // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 292—302.

Гацак 2002 — *Гацак В.М.* Этнопоэтические константы в фольклоре: уровни, изоглоссы, «мультимедийные» формы (на славянском и неславянском материале) // Литература, культура и фольклор славянских народов. XIII Междунар. съезд славистов (Любляна, август 2003 г.). Доклады российской делегации. М., 2002. С. 311—324.

Гудошников 1990 — *Гудошников Я.И.* Русский городской романс: Учеб. пособие. Тамбов, 1990.

Даль 1993 — Пословицы русского народа: Сборник В.И. Даля: В 3 т. Т. 3. М., 1993.

Дианова 2004 — *Дианова Т.Б.* Текстовое пространство фольклора: методологические заметки к проблеме // Актуальные проблемы полевой фольклористики. Вып. 3. М., 2004. С. 5—17.

Добровольская 2004 — *Добровольская В.Е.* Роль контекста в бытовании и реконструкции фольклорного текста // Традиционная культура. 2004. № 3. С. 46—55.

Каргин 2005 — *Каргин А.С.* Комплексный подход к изучению фольклора: от полидисциплинарности к интерконтекстуальной фольклористике // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сб. докл. М., 2005. Т. 1. С. 29—43.

Круглов 1982 — *Круглов Ю.Г.* Русские обрядовые песни. М., 1982.

Крутоус 1981 — *Крутоус В.П.* О «мелодраматическом» // Вопр. философии. 1981. № 5. С. 125—136.

Купина, Битенская 1994 — *Купина Н.А., Битенская Г.В.* Сверхтекст и его разновидности // Человек. Текст. Культура. Екатеринбург, 1994. С. 214—233.

Лотман 1994 — *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб., 1994.

Мальцев 1989 — *Мальцев Г.И.* Традиционные формулы русской необрядовой лирики (Исследование по эстетике устно-поэтического канона). Л., 1989.

Неклюдов 2001 — *Неклюдов С.Ю.* Авантест в фольклорной традиции // Живая старина. 2001. № 4. С. 2—4.

Померанцева 1974 — *Померанцева Э.В.* Баллада и жестокий романс // Русский фольклор. Вып. XIV: Проблемы художественной формы. Л., 1974. С. 202—209.

Пушкин 1981 — *Пушкин А.С.* О народной драме и драме «Марфа Посадница» // Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 т. Т. 6: Критика и публицистика. М., 1981. С. 145—152.

Смолицкий 1993 — *Смолицкий В.Г.* Русь избяная. М., 1993.

Степанов 1997 — *Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997.

Толстая 2005 — *Толстая С.М.* Фольклор и этнолингвистика // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сб. докл. М., 2005. Т. 1. С. 118—132.

Честертон 1991 — *Честертон Г.К.* Эссе // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 208—229.

Якунцева 1999 — *Якунцева Т.Н.* Жестокий романс и женский роман: к проблеме типологии жанров // Русская женщина — 2. Женщина глазами мужчины. Екатеринбург, 1999. С. 63—67.

Якунцева 2000 — *Якунцева Т.Н.* Отражение новых представлений и понятий в образности песен «третьей культуры» // Традиционная культура. 2000. № 1. С. 47—52.