

Жестокий романс: китч или «жизненная песня»?

Китч — это старая святыня, которую неверующие так долго и так упорно оскверняли, что стерлось даже воспоминание о ее бывшей неприкосновенности.

Станислав Лем
«Фантастика и футурология»

В империи китча властвует диктатура сердца.

Милан Кундера
«Невыносимая легкость бытия»

Наверное, ни один фольклорный жанр не вызывал в профессиональной этномузыкологической среде такого эстетического неприятия и негативных эмоциональных оценок, как жестокий романс¹ (за исключением частушек, и то лишь на ранней стадии их существования)². В публикациях, посвященных стилистике жестокого романса, среди основных его качеств обычно называются мелодраматизм³ и сентиментальность⁴. При этом некоторые авторы

¹ В фольклористической среде не существует единого мнения по поводу терминологического обозначения произведений данного жанра; обычно их называют «поздними лирическими песнями», «городскими балладами», «народными романсами», «мещанскими романсами» и др. Поэтому уточним, что в данной статье речь идет о музыкально-фольклорных произведениях позднего стилистического пласта с поэтическими текстами любовной тематики, преимущественно городского происхождения, в основе которых лежит конфликт морально-этического характера. Этот конфликт всегда связан с нарушением представлений и установок традиционного социума, с обстоятельствами, нарушающими общепринятую систему отношений личности и общества.

² Известный собиратель музыкального фольклора Владимир Иосифович Харьков, в 1960-е — начале 1970-х годов руководивший Кабинетом народной музыки Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных, выставлял оценки за художественный уровень песен, собранных в студенческих фольклорных экспедициях. Жестокие романсы неизменно оценивались самыми низшими баллами: единицами и двойками.

³ См., например: *Пропт В.Я.* Поэтика фольклора. М.: Либринт, 1998. С. 139; *Тростина М.А.* Жестокий романс: жанровые признаки, сюжеты и образы // Новые подходы в гуманитарных исследованиях: право, философия, история, лингвистика: Межвузовский сб-к науч. тр. Вып. 4. Саранск: Ковылковская типография, 2003. С. 199; и др.

⁴ *Кулагина А.В.* Новая система песенных жанров фольклора // Славянская традиционная культура и современный мир: Сб-к мат-лов науч.-практ. конференции. Вып. 2. М.: ГРЦРФ, 1997. С. 42.

не смогли избежать субъективных оценочных категорий, таких как «дешевая пасторальность», «убогий натурализм», «слащавость», стремление к смакованию жестокости⁵. Во многих исследованиях говорится о пошлости и деградации литературной основы подобных фольклорных произведений, об измелечении художественных средств, узости тематики и других негативных явлениях⁶. Лишь в фольклористических трудах последних 20–25 лет начинает преобладать объективный, эмоционально нейтральный подход к текстам и напевам жестоких романсов⁷. Однако инерция негативно-оценочного подхода к ним сохраняется и поныне⁸.

Можно сделать вывод о том, что в кругах исследователей фольклора, особенно музыкального (а иногда и за их пределами), жестокий романс воспринимается как один из видов китча. Этот термин (от немецкого *Kitsch* — безвкусица, дешевка), первоначально употреблявшийся по отношению к произведениям изобразительного и декоративно-прикладного искусства, в настоящее время получил широкое распространение, охватывая практически всю сферу массовой культуры.

Культурологами неоднократно отмечались нечеткость границ между китчем и искусством⁹ и трудноопределимость самой кате-

¹ *Зуева Т.В., Курдан Б.П.* Русский фольклор: Учебник для высших учеб. завед. М.: Наука, 2002. С. 276.

² Социология: Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов, В.Л. Абушенко, Г.М. Евелькин и др. Мн: Книжный Дом, 2003. С. 392.

³ *Тростина М.А.* Указ.соч. С. 200.

⁴ См., например: *Песни русских поэтов: В 2-х т. / Вступ. статья, биографические справки, составление, подготовка текстов и прим. В.Е. Гусева. Т. 1. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 42; Якутцева Т.Н.* Изображение человека в народном романсе и семейно-бытовых песнях конца XIX — начала XX века // Фольклор Урала. Вып. 8: Современный фольклор старых заводов. Свердловск, 1984. С. 37–55; *Зубова Н.П.* Песни литературного типа // Фольклорные традиции современного села (по материалам фольклорных экспедиций МГУ 1981–1987 гг. в русские села Татарской ССР). М.: МГУ, 1990. С. 107–114; и др.

⁵ Отметим следующие работы: *Русский жестокий романс / Сост. В.Г. Смолицкий, Н.В. Михайлова. М.: ГРЦРФ, 1994; Современная баллада и жестокий романс / Сост. С.Б. Адоньева, Н. Герасимова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996; Комелина Н., Лурье М., Подрезова С.* Песни уличного певца Владимира Егорова в фонографической записи А.М. Астаховой // Антропологический форум. № 19. 2013. С. 233–328. [Электронный ресурс] — Режим доступа: www.anthropologie.kunstkamera.ru/07/19online/; *Петренко Е.В., Строганов М.В.* Жестокие романсы Тверской области: Монография. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2014; и др.

⁶ До сих пор в этномузыкологических экспедициях жестокие романсы записываются «по остаточному принципу», когда основной традиционный репертуар сельских певцов уже исчерпан. По этой причине часто бывает весьма сложно найти в экспедиционных материалах полноценное исполнение произведений данного жанра.

⁷ См. об этом подробнее: *Чернецова Е.* Китч: искусство или культурный мусор? М.: Этерна, 2015.

гории китча¹. Однако сопоставляя множество существующих дефиниций, можно очертить смысловое поле этого понятия почти с исчерпывающей полнотой. Приведем некоторые из них. Итак, китч — это:

- одно из ранних стандартизированных проявлений массовой культуры, характеризующееся серийным производством и статусным значением²;
- безвкусная массовая продукция, рассчитанная на внешний эффект³;
- произведение массовой культуры, рассчитанное на невзыскательный вкус, отличающееся яркой, броской формой и примитивным содержанием⁴;
- продукт творчества, претендующий на художественную ценность, но не обладающий ею. Китч, как правило, характеризуется сентиментальностью, слащавостью и стремлением к усилению эффекта⁵.

На многочисленных интернет-форумах, посвященных китчу⁶, приводится множество высказываний, отмечающих такие черты китча, как преувеличенная сентиментальность или мелодраматичность в сочетании с патетикой; шаблонность; ориентация на стандартизированный вкус; агрессивность; упрощение; сочетание яркой, броской формы и примитивного содержания.

Параллели с жестоким романсом очевидны: то же преобладание негативных эмоциональных определений и даже полное их совпадение.

Вместе с тем в среде носителей музыкально-фольклорных традиций жестокие романсы наряду с частушками уже более ста лет остаются не только наиболее продуктивным, актуальным, но и самым любимым жанром песенного фольклора. В народе их часто называют «жизненными песнями». Жестокие романсы продолжают сохраняться в живом бытовании даже в тех случаях, когда все другие жанры традиционной музыки давно утрачены.

Почему же эти песни оказались столь любимыми и одновременно столь презируемыми? В чем причина их привлекательности для народных певцов, почему для них жестокие романсы про-

¹ См.: Бодрийяр Ж. Общество потребления, его мифы и структуры. М., 2006. С. 144–146.

² Яковлева А.М. Китч и паракитч: Рождение искусства из прозы жизни // Художественная жизнь России 1970–х годов как системное целое. СПб.: Алетей, 2001. С. 252–263.

³ Большой энциклопедический словарь: [Электронный ресурс] — Режим доступа: www/classes.ru/all-russian/russian-dictionary-encycl-term-26135.htm/

⁴ Ефремова Т.Ф. Китч // Современный толковый словарь русского языка. М.: 2000.

⁵ Социология: Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов, В.Л. Абушенко, Г.М. Евелькин и др. Мн.: Книжный дом, 2003.

⁶ См.: artlynch.ru; antikitch.ru; searchengines.ru и др.

должают оставаться источником искренних и сильных эмоций, которые не разделяются членами профессионального фольклористического сообщества?

Очевидно, ответы на эти вопросы необходимо искать в истории жанра, в его истоках и особенностях его функционирования в культуре. Необходимо сразу же отметить, что филологические труды, посвященные этим вопросам, абсолютно преобладают, но в них рассматриваются только поэтические тексты жестоких романсов. Что же касается этномузыкологических исследований этого жанра, то их попросту не существует; отдельные замечания можно найти в работах о лирических песнях, в описаниях некоторых региональных песенных традиций¹, в трудах, посвященных формированию жанра городской песни, а также военным и революционным песням первой половины XX века².

Чрезвычайно перспективными представляются пока единичные комплексные исследования жанра жестокого романса, раскрывающие не только особенности самих музыкально-поэтических текстов, но и широкий историко-социальный и этнографический контекст их бытования. Начало им было положено еще в 1920–1930-е годы, когда А.М. Астахова и З.В. Эвальд были включены в несколько научных групп, занимавшихся по плану Фольклорной секции Института по изучению народов СССР (ИПИИ) записью и исследованием современного песенного фольклора различных социальных слоев города³.

Одним из результатов этой совместной работы явилась подготовленная в 1932 году к изданию, но неопубликованная книга А.М. Астаховой «Песни уличных певцов»⁴ с нотными транскрип-

¹ См., например: Подрезова С.В. Лирические песни позднего историко-стилевого слоя // Народная традиционная культура Вологодской области. Том 1. Ч. 2 / Сост., науч. ред. Г.В. Лобкова. СПб.; Вологда: ОНМЦ культуры и повышения квалификации, 2005. С. 189–252.

² См: Друскин М.С. История песен // Друскин М.С. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5: Русская революционная песня / Сост., вступ. статья, мат-лы, публ. писем и докум., комм. С.В. Подрезовой. СПб.: Композитор, 2012. С. 306–405; Незабываемые годы: Русский песенный фольклор Великой Отечественной войны в записях К.Г. Свиной. М.: Сов. композитор, 1985; Власов А.Н., Дорохова Е.А. Первая мировая война в русских народных песнях и частушках // Первая мировая война в устном и письменном творчестве русского крестьянства: По материалам Пушкинского Дома / Редколл.: А.Г. Бобров, Г.В. Маркелов, А.Н. Розов и др. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2014. С. 9–193. Весьма важные замечания и выводы содержатся в главах неоконченной книги Е.В. Гиппиуса о революционных песнях, рукопись которой хранится в Архиве Государственного центрального музейного объединения музыкальной культуры им. М.И. Глинки: фонд 450, №№ 3359–3370.

³ Так, З.В. Эвальд участвовала в проектах «Ленинградская бытовая песня октябрьского периода» и «Рабочий фольклор и фольклор других городских слоев».

⁴ См. о ней: Лурье М.Л. Творцы, певцы и продавцы городских песен (по материалам невышедшего сборника А.М. Астаховой) // Живая старина. 2011. № 1. С. 2–6.

циями З.В. Эвальд. Показательно, что наиболее содержательное современное комплексное исследование жестоких романсов, выполненное филологами М.Л. Лурье и Н. Г. Комелиной совместно с этномузыкологом С.В. Подрезовой, непосредственно связано с книгой А.М. Астаховой. Это публикация фонограмм, текстов и нотных транскрипций песен, записанных А.М. Астаховой от одного из ленинградских уличных певцов, сопровождаемая исторической справкой и обширными комментариями, в которых, в частности, делаются ценнейшие выводы о генезисе напевов и их музыкально-стилевых особенностях¹.

Суммируя наблюдения, замечания и выводы ученых, так или иначе затрагивавших проблематику, связанную с жанром городской песни и, более конкретно, с жестоким романсом, можно представить путь его формирования в отечественной музыкальной культуре. Этот путь складывался на основе двух разнонаправленных процессов: саморазвития русской традиционной лирической песни под влиянием нарастающей эмансипации личностного начала в традиционной культуре и постепенного внедрения в крестьянский фольклор городских текстов авторского происхождения и нового музыкального стиля, основанного на западноевропейской тонально-гармонической системе.

Рубеж XVII–XVIII веков в русской народной музыкальной культуре отмечен началом коренных трансформаций звуковысотной и ритмической организации многих локальных традиций, связанных с проникновением в русскую народную музыку европейской тонально-гармонической системы.

Среди определяющих факторов укоренения нового ладогармонического строя, как внутренних, так и внешних, наиболее значимыми явились:

- новый стиль партесного богослужебного пения;
- так называемая «книжная песня»²;
- канты, которые, начиная с петровской эпохи, определяли официальный музыкальный стиль своего времени, активно поддерживаемый государственной властью;

¹ См.: Комелина Н., Лурье М., Подрезова С. Указ. соч.

² «Книжными песнями» А.В. Позднеев, историк русской литературы XVIII века, называл музыкально-поэтические произведения, содержащиеся в рукописных сборниках того времени. Большая их часть была изложена в фактуре трехголосного канта. «Книжные песни» занимали переходное положение в культуре между крестьянским фольклором и городской авторской литературой. Ср.: «Во второй половине XVII века и в XVIII веке рядом с фольклором — народной песней, с одной стороны, и с виршевой литературой, которая предназначалась для чтения, с другой, существовала промежуточная форма творчества — книжная, или искусственная, песня» (Позднеев А.В. Проблемы изучения поэзии петровского времени // Русская литература. Век XVIII. Лирика: Сб. статей / Отв. ред. Н.Д. Кочеткова. М., 1990. С. 30). См. также: Васильева Е.Е., Лапин В.А. «Книжная песня» XVII–XVIII вв. и фольклорные песенные традиции. К проблеме устного и письменного в традиционной культуре // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сборник докладов. М., 2006. Т. II. С. 290–314.

- переезд в Россию большого количества западноевропейских музыкантов;
- постоянное исполнение европейской музыки в крупных городах;
- возникновение форм городского бытового музицирования.

Во второй половине XIX века к этим факторам прибавилось усиление контактов между деревенским и городским населением вследствие развития отходничества, а также появление и быстрое вхождение в традицию разных видов гармоники, конструктивно приспособленных для исполнения музыки гомофонно-гармонического склада.

Хотя процесс соединения двух ладовых систем — традиционной (модальной) и новой (тональной) пока еще недостаточно исследован на фольклорном материале³, трудно сомневаться в том, что новые европейские веяния попали на почву, уже в какой-то степени подготовленную для их восприятия. Иначе они, скорее всего, не оказали бы на русский музыкальный фольклор столь заметного влияния. Логичнее предположить, что к восприятию западноевропейской музыкальной стилистики привел длительный процесс саморазвития русской традиционной музыки, в недрах которой уже вызревали отдельные компоненты тонально-гармонической системы.

Как же проходил этот процесс, что представляли собой точки соприкосновения двух систем? Приходится констатировать, что таким вопросам в отечественном этномузыкознании уделялось мало внимания. Подобно тому, как в середине XIX века русская традиционная музыка слышалась и воспринималась сквозь призму европейской гармонии, столетием позже в трудах этномузыкологов нередко стали абсолютизироваться архаические черты русского музыкального фольклора.

Очевидно, наиболее легким и органичным был путь ладомелодической трансформации в сфере вокально-инструментального исполнительства, особенно пения под гармонику. Но и в собственно вокальных традициях, сольных и ансамблевых, можно проследить признаки постепенного схождения двух звуковысотных моделей.

Признаки модальных ладовых систем хорошо известны по трудам прежде всего Ю.Н. Холопова, его учеников и последователей⁴.

³ Проблема рассматривалась в русле классического музыкознания преимущественно на материале европейской средневековой музыки и древнерусской богослужебной монодии. См., например: Ефимова Н.И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий (к проблеме эволюции модальной системы средневековья). М.: МГУ, 2004.

⁴ См.: Холопов Ю.Н. Модальная гармония. Модальность как тип гармонической структуры // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1982. С. 16–31; Холопов Ю.Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке.

Это абсолютное доминирование горизонтального ладового развертывания над вертикальным, мелодическая (а не вертикальная) ладовая оппозиция, формирование типизированных ладомелодических формул (мелодических ячеек или звеньев), возможность их комбинаторного сочетания, зависимость ладового статуса этих формул от их положения в форме и ряд других.

Исходя из этих признаков, мы понимаем, что найти примеры чистой модальности в русском музыкальном фольклоре не так уж просто. Строго говоря, наличие терцовых вертикальных сопряжений звуков уже можно рассматривать как значительный шаг в сторону формирования тонально-гармонической системы, поскольку чрезвычайно редко можно говорить об их равноправии в напеве. В большинстве случаев один терцовый комплекс является главным, а другой, находящийся в более слабой позиции, — оппозиционным.

Таким образом, диатонические лады, разворачивающиеся в амбитусе от квинты до октавы и строящиеся на оппозиции двух терцовых рядов секундового соотношения, уже можно считать промежуточными между модальной и тональной системами. А именно они составляют основу большого количества напевов многих среднерусских и севернорусских традиций.

Еще одним «связующим звеном» явились восходящие квартные ходы в песенной мелодике, особенно характерные для духовных стихов позднего стиливого пласта¹. В ансамблевых версиях их напевов субквартный тон часто соединяется с высоким субтоном, то есть фактически возникает элемент доминантового трезвучия с вводным тоном.

Чрезвычайно трудно определить ту грань, когда восходящий мелодический ход от субкварты к основному тону, характерный, например, для календарно-обрядовых напевов смоленского Поднепровья и восточного Полесья, начинает в нашем слуховом восприятии ассоциироваться с последовательностью *доминанта — тоника*. Вероятно, ключевым здесь является изменение ладового статуса субкварты от звука, однофункционального с основным опорным тоном, к оппозиционному тону.

Переход субкварты в сильную позицию, когда она воспринимается уже не как голосовой сброс от I ступени, а как самостоятельный

М.: Сов. композитор, 1982. С. 52–104; *Холопов Ю.Н.* Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988; *Старостина Т.А.* О классификации ладов русской народной музыки // *Гармония: проблемы науки и методики: Сб-к статей. Вып. 1.* Ростов н / Д, 2002; *Бершадская Т.С.* Недоразумение, становящееся традицией (к проблеме: лады тональные — лады модальные) // *Музыкальная академия.* 2008. № 1. С. 28.

¹ Об их особом значении в статье о звуковысотном строении смоленских поминальных стихов см.: *Белогурова Л.М., Никитина И.А.* Типологическая систематика напевов поминальных стихов // *Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 2. Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи.* М., 2003. С. 297–319. Особенно характерной они считали последовательность двух кварт *ля-ре, до-фа*, в которой справедливо усматривали влияние мелодического склада заупокойных богослужебных песнопений.

опорный тон, можно рассматривать как еще один шаг, соединяющий модальные лады с тональными. Иногда «сильная» субкварт завершает песенную строфу (что воспринимается на слух как окончание напева на доминанте и способствует «стиранию» граней между соседними строфами). В таких случаях весь напев приобретает свойство, характерное именно для тональной системы, — внутреннее ощущение тоники, даже когда она не звучит реально.

Это лишь несколько примеров постепенного формирования мелодики нового склада, которая явилась музыкальной основой городского песенного фольклора, в частности, жестокого романса.

Степень воздействия тональной системы на локальные музыкально-фольклорные традиции была неодинаковой и, по-видимому, определялась как внешними причинами (например, большим или меньшим влиянием православной церкви, участием деревенских певцов в практике клиросного пения), так и внутренними свойствами локальных песенных традиций, в частности, их звуковысотными характеристиками. Так, в песенных системах с преобладанием ангемитонных ладомелодических структур путь становления новой мелодики оказывался более длительным.

Не менее существенным фактором, способствовавшим усвоению русской песенностью западноевропейской тонально-гармонической системы, Е.В. Гиппиус считал степень эмансипации, вычленения ведущей мелодической линии из всего массива многоголосной фактуры. Эта черта также свойственна далеко не всем локальным традициям. В лекциях, прочитанных в Московской государственной консерватории в 1944–1945 годах, ученый неоднократно обращался к проблеме генезиса городской песни и локальных воплощений этого жанра русского музыкального фольклора. Так, например, он отмечал, что «северные стили не были преломлены в традиции городской песни; северный напев нельзя представить себе абстрагированным от фактуры хора, потому что там очень трудно представить себе мелодию как таковую. В московско-рязанской виртуозной традиции, наоборот, образуется песенная мелодия как таковая, которая легко превращается в сольную мелодию и в мелодию песни с сопровождением. Поэтому московские распевы таких песен, как «Горы», «Степь», «Не одна в поле дороженька» и других наиболее популярных русских лирических песен, очень давно стали бытовать в качестве не только ансамблевых, но и сольных песен и очень давно стали исполняться с гитарным сопровождением»¹.

Именно сольные варианты народных песен, в первую очередь лирических и хороводных, составляли основу репертуара городского бытового музицирования, соединяясь с инструментальным сопровождением, впитывая в себя интонации и гармонические обороты авторского бытового романса. Впоследствии, возвращаясь в село уже в измененном виде, эти мелодии становились про-

¹ Из лекции, прочитанной в Московской государственной консерватории 23 мая 1945 года. См.: Материалы и статьи: К 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е.А. Дорохова, О.А. Пашина. М., 2003. С. 45.

водниками нового музыкального стиля, способствовали его внедрению в крестьянские фольклорные традиции.

Посредником между крестьянской и городской песенностью стала культура городских пригородов (слобод, посадов), через которые шел постоянный поток населения из деревни в город и обратно.

Процесс постепенных изменений, происходивших внутри фольклорных традиций, коснулся и поэтического содержания традиционных крестьянских лирических песен с балладными сюжетами, которые можно считать непосредственными предшественниками жестоких романсов. В городских балладах позднего стиливого пласта (каковыми, по существу, являются жестокие романсы) практически повторяются все основные сюжетные коллизии, содержащиеся в более ранних музыкально-поэтических балладных текстах. Однако кардинально меняется стиль повествования, он насыщается множеством мелодраматических деталей и от этого теряет трагическую возвышенность, становится мелочно-приземленным. Описывая процесс становления романсовых сюжетов на примере печорской песенной традиции, А.Н. Власов писал: «Детализация убийства позволяет отнести данные песенные сюжеты к разряду повествовательных песенных типов, в которых лирическое начало постепенно уступает простому интересу к житейской драме, обычному любопытству к совершенному преступлению»¹.

Приведем в качестве примера две версии (традиционную балладную и романсовую) известного сюжета о девушке, обманутой матросами, увезенной ими на корабле и утопившейся в море, чтобы избежать позора.

1. Ни на знатнай было на денечку, э-ех, было на Пятров день.

Было на Пятров день...

Зарастала матушка синя моря, э-ех, травой-муравую².

Не травую было муравую, эх, листом лопушистым.

Что ня листом было лопушистым, эх, ялами цвятами.

Что ня ялами было цвятами, эх, чернами кораблями.

Что ня чернами было кораблями, э-ех, белами парусами.

Как просилась ета дочь Матренушка, эх, на корабь гуляти:

«Ты пусти, пусти-ка, родная матушка, эх, на корабь гуляти.

Ты пусти, пусти-ка, родный батюшка, эх, с матрозами
повидаться».

Как пустили ету дочь Матренушку, эх, на корабь гуляти.

Она гуляла, ета дочь Матренушка, эх, с утра до полуночи.

Что ня с утра было до полнóчи, э-ех, до белой до зорьки.

Напоили ж ету дочь Матренушку, э-ех, спать положили.

¹ См.: Власов А.Н., Канева Т.С. Традиционные лирические песни Усть-Цильмы. Историко-художественные и стиливые особенности // Традиционная культура Усть-Цильмы: Лирические песни / Сост. Т.С. Канева, А.Н. Власов, Ю.И. Марченко и др. М.: ГРЦРФ, 2008. С. 32.

² Далее текст приводится без начального повтора последней слоговой группы предыдущей строфы.

Отпускался наш новый корабличик, эх, во синюю морю.
Как очнулись ета дочь Матренушка, эх, сиряд синева моря.
Она бросалась, ета дочь Матренушка, эх, во синюю морю.
«Как няхай пойишь мою белу телу, эх, белая бялуха!
А моя ли ета тела бела, э-ех, на страм ня дается»¹.

2. «Вы матросы-моряки, аленькие губки,
Вы возьмита меня с собой в одной белой юбке».
«Если хочешь быть моей, поедом со мною.
Я на платье тебе дам, будь моей жаною».
«Ты матрос, ты мой матрос, я так не поеду.
Пойду к матушке родной, попрошу совету».
Мать совету не дает: «Бросай, дочь, матроса,
Матрос замуж не возьмет, только ж насмеется».
Не послушала она материна совету
И отправилась с ним край белого свету.
Год прошел, идет другой, дочь идет уныло,
На руках она несет матросенка-сына.
«Прими, мать, прими, родна — семья небольшая.
Матросенок будет звать: бабушка родная».
«Иди, дочь, иди туда, с кем совет держала,
Коль совету моего слушать не желала».
«Пойдем, сын, пойдем с тобой — нас тут не принимают.
Сине море глыбоко, нас там ожидают».
К морю близко подошла, громко зарыдала
И последний раз она сына целовала.
В синем море по волнам женский труп несется,
А матрос на корабле курит да смеется»².

Первая версия распета в типичной для казаков-некрасовцев вариантно-гетерофонной ансамблевой фактуре. Поэтический текст, насыщенный асемантическими вставками и повторами, типичными для лирических песен, организован силлабическим стихом расширенной структуры, имеющим в основе слоговую норму 4+4+6. Пространный зачин вызывает ассоциации с эпическими песнями казаков-некрасовцев; сюжет баллады лишен бытовых подробностей и описаний. Поэтому эмоциональный всплеск в заключительных строфах воспринимается как трагическая кульминация всего текста.

Напев второй, романсовой версии имеет иную структуру. Лишенный жанрово характерных признаков традиционных лирических песен, он базируется на силлабо-тоническом стихе 8+7 и относится к классу музыкально-ритмических форм со стопной

¹ Звукозапись А.Н. Иванова в пос. Кумская Долина Левокумского р-на Ставропольского края с голосов казаков-некрасовцев М.К. Елесютиковой, С.И. Милушкина, И.А. Милушкина, А.И. Рамзаёвой, М.М. Чижикова. (Личный архив собирателя.)

² Звукозапись Е.А. Дороховой в с. Завгороднее Балаклейского р-на Харьковской обл. от Д.Г. Мачулина, Е.Г. Рагулиной и Е.Д. Мачулина. Фонограммархив ИРЛИ РАН, фонд ОКМФ, ф. 2389-21.

сегментацией. Многоголосный склад типичен для южнорусских песен позднего стиливого пласта: это так называемое «пение с подводкой», получившее в XIX–XX столетиях широкое распространение на территориях русско-украинского и русско-белорусского пограничья, а также в других зонах локализации переселенческих традиций позднего формирования.

Сюжет песни приобретает мелодраматическую окраску, усугубляемую нарушением материнского запрета (этот мотив отсутствует в ранней версии), появлением внебрачного ребенка, отказом матери признать своего внука и подчеркнутым равнодушием и даже злорадством бросившего девушку матроса, смеющегося над ее мертвым телом. Злосчастная судьба героини романа, изложенная таким образом, призвана не столько вызывать сочувствие, сколько ужасать слушателей. При этом явная гиперболлизация трагических обстоятельств (матрос не только смеется, а еще и курит!) сочетается с лексикой, словно заимствованной из криминальной хроники («женский труп», который почему-то «несется» по волнам).

При всех различиях между приведенными версиями балладного сюжета фольклорное происхождение обеих не вызывает сомнений.

Рассматривая иную линию формирования жанра жестокого романа, связанную с внешними по отношению к крестьянским традициям явлениями, следует, во-первых, отметить влияние авторских произведений, как литературных, так и музыкальных, в том числе многочисленных стилизаций народных песен; а во-вторых, роль различных жанров и форм западноевропейской танцевальной музыки. Начнем с последних. Их проникновение в музыкальный быт российских городов начала XIX века было обусловлено растущей популярностью танцевальных вечеров, традиции которых были заложены еще ассамблеями петровского времени. Зародившись в дворянской среде, а позже охватив все социальные слои, европейская танцевальная музыка в конце концов коснулась и крестьянской культуры. Ее след просматривается, в частности, в трехдольных ритмах западноевропейских танцев: вальса, мазурки, па-д'эспани и других. Они не только стали основой нового слоя народной хореографии, но и оказали сильное влияние на поздний стиливой пласт вокальных традиций. Нельзя не заметить, что подавляющее большинство напевов жестоких романсов воплощается именно в трехдольной ритмике.

Обращаясь к воздействию авторских произведений на процесс формирования жанровой специфики городских песен, в том числе жестоких романсов, следует признать, что оно нашло отражение в первую очередь в поэтической составляющей фольклорных текстов. Что же касается их музыкального склада, то ему свойственна стилистическая неоднородность. Значительная часть напевов соответствует канонам традиционной крестьянской лирической песни в ее локальных разновидностях; другие напевы, как и поэтические тексты, испытали влияние авторских произведений,

созданных в духе господствовавших на рубеже XVIII–XIX столетий художественно-эстетических установок сентиментализма.

Их усвоение было в значительной степени обусловлено возрастанием личностного начала в традиционной культуре, все большим вниманием к эмоциональному миру простого человека, его переживаниям, к перипетиям его несчастливой судьбы. Новая образная сфера требовала иных, не присущих фольклорным традициям средств музыкальной выразительности. Мелодические обороты гармонического минора, многочисленные задержания, опевания ведущих тонов напева, передающие интонации жалобы, горестных вздохов, заимствовались из авторских музыкальных произведений — бытовых романсов, составлявших основу музицирования в городской среде.

Размышляя о формировании музыкально-поэтического стиля жестоких романсов, нельзя обойти вниманием *российские песни*¹, явившиеся своеобразной «кузницей» нового жанра, той областью русской культуры, в которой происходило сближение всех его достаточно разнородных составляющих.

Термин «российские песни» впервые появился в журнале «Музыкальное увеселение» за 1774 год (тетрадь 1). Он охватывал широкий круг различных форм русской песенной лирики: содержащиеся в рукописных сборниках «новейшие простонародные песни» пригородных слобод и посадов, авторские стилизации и подражания народным песням, пасторальные сентиментальные песенки поэтов рубежа XVIII–XIX веков — словом, все источники сложившегося в первые десятилетия XIX века русского бытового романа².

Характерной чертой *российских песен* было исполнение их «на голос» популярных в городе мелодий. Авторы текстов и составители сборников сами указывали читателям образец, в соответствии с которым предлагали распевать их произведения³. Впоследствии

¹ *Российская песня* — жанр русской музыки второй половины XVIII — начала XIX века, произведения для голоса с инструментальным сопровождением, в основе которых лежали тексты народных песен городской традиции, а также авторские стихотворения, стилизованные под народную поэзию. См. подробнее: Келдыш Ю.В. От канта к российской песне / Келдыш Ю.В. Русская музыка XVIII века. М.: Музыка, 1965; История русской музыки. Т. 2: XVIII век. Ч. 1 / Ю.В. Келдыш, О.В. Левашева. М.: Музыка, 1984.

² См. об этом: Финдейзен Н.В. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: В 2-х т. М.; Л., 1926–1929. Т. 2. С. 297–298.

³ Ярким примером может служить чрезвычайно популярная на рубеже XVIII–XIX веков песня «Ох, тошно мне на чужой стороне», текст которой был написан Ю.А. Нелединским-Мелецким в конце 1780-х годов. С указанием «на голос песни *Oй гай, гай...*» стихотворение было опубликовано в изданиях: Новый российский песенник или Собрание любовных, хоро-водных, пастушских, плясовых, театральных, цыганских, малороссийских, козацких, святочных, простонародных, и в настоящую войну на поражение неприятелей и на разные другие случаи сочиненных песен: В 3-х частях. СПб: 1790–1791. Ч. 2. С. 65; *Trois airs russes varies pour le pianoforte*

такой принцип соотношения музыки и поэтического слова был унаследован жестокими романсами, что и обеспечило высокую степень их музыкально-стилевой однородности.

Российские песни стали тем «горнилом» (выражаясь стилем XVIII века), в котором сплавлялись воедино народные и авторские тексты, в результате такого соединения сложился целый пласт лирических песен XIX–XX столетий, авторских по происхождению, но давно и прочно вошедших в крестьянские фольклорные традиции: «Выйду я на реченьку», «Я посею, молоденька, цветиков маленько», «Ах, спасибо тебе, синему кувшину», «Что же ты, соловьюшко, корму не клюешь?» и многие другие.

Многие из этих текстов впоследствии стали основой жестоких романсов; при этом от первоисточника нередко оставался лишь поэтический зачин, также, по-видимому, служащий своего рода указанием, на какой «голос» следует исполнять данную песню.

Рассмотрим принципы соотношения авторского поэтического текста и его фольклорной версии на примере жестокого романса «Все васильки, васильки». В его основе лежит стихотворение А.Н. Апухтина «Сумасшедший», которое было чрезвычайно популярным в конце XIX столетия в городской среде. Его средний раздел с зачином «Да, васильки, васильки...» стал распеваться под семиструнную гитару, а позже под гармонику как городской бытовой романс.

Да, васильки, васильки...
Много мелькало их в поле...
Помнишь, до самой реки
Мы их собирали для Оли.
Олечка бросит цветок
В реку, головку наклонит...
«Папа, — кричит, — василек
Мой уплывет, не утонет?!»
Я ее на руки брал,
В глазки смотрел голубые,
Ножки ее целовал,
Бледные ножки, худые.
Как эти дни далеки...
Долго ль томиться я буду?
Все васильки, васильки,
Красные, желтые всюду...

Видишь, торчат на стене,
Слышишь, сбегает по крыше,
Вот подползают ко мне,
Лезут все выше и выше...
Слышишь, смеются они...
Боже, за что эти муки?
Маша, спаси, отгони,
Крепче сожми мои руки!
Поздно! Вошли, ворвались,
Стали стеной между нами,
В голову так и впились,
Колют ее лепестками.
Рвется вся грудь от тоски...
Боже! куда мне деваться?
Все васильки, васильки...
Как они смеют смеяться?¹

executes aux theatres de St. Petersburg. СПб.: у Пеца; М.: у Ленгольда, [181-].
№ 3. С. 6. Однако этот текст не был оригинальным, являясь подражанием, своеобразным «ответом» на более раннее стихотворение П.М. Карабанова, которое было опубликовано в: *Песенник или Полное собрание старых и новых российских народных и прочих песен для фортепиано, собранных издателями: В 3-х частях. СПб.: у Герстенберга и Дитмара, 1797–1798. Ч. 1, № 32.* Впоследствии стихотворение Ю.А. Нелединского-Мелецкого также стало основой для множества переделок.

¹ См.: Апухтин А.Н. Стихотворения / Сост., вступ. статья и примечания Н. Павлова. Л.: Детская литература, 1990. С. 145–146.

Все васильки, васильки...
Много вас выросло в поле.
Помню, до самой реки
Мы их собирали для Оли.
Оля любила реку
И ночью на ней не боялась.
Часто по целым ночам
С милым на лодке каталась.
Она была просто дитя,
С любовью по-детски игралась.
«Уйду я с другим от тебя» —
Шутила над парнем, смеялась.
Парень был очень красив,
В девчат уж не раз он влюблялся.
Олечку сильно любил,
Измены ее он боялся.
Раз продержал до утра,
Потом пригласил покататься.
Оля согласна была,
Помог он ей в лодку забраться.

Оля веночек плела,
Веночек свой васильковый,
Парень смотрел ей в глаза,
Взгляд его был невеселый.
Прости меня, Оля, прости,
Не надо нам было влюбляться:
Любовь не умеет шутить,
Любовь не умеет смеяться.
Веночек по речке плывет,
Олин веночек васильковый.
Олечку парень несет,
Забрызган весь кровью багровой.
Олю кладет на газон,
Кинжал из груди вынимает,
На грудь ее лег головой,
Кинжал себе в сердце вонзает.
Так кончилась эта любовь,
Конец ее очень жестокий...
Веночек плывет по волнам,
Плывет он совсем одинокий.¹

Лишь первое четверостишие, да и то в измененном виде, сохранилось в романсе от первоисточника. Дальнейшее развитие сюжета имеет с ним мало общего: только образ васильков, который в романсе, как и в стихотворении Апухтина, пронизывает весь текст с первой до последней строчки. Героиня в авторской версии — ребенок; повествование ведется от имени ее отца, светлые воспоминания которого переходят в горячечный бред, средоточием которого становится зловещий образ васильков, преследующих героя. В романсе васильки, напротив, предстают как символ беззаботного девичества главной героини — юной, но коварной девицы. Общий тон, у Апухтина исполненный трагического пафоса, что подчеркнуто риторическими вопросами и восклицаниями, в жестоком романсе становится натуралистичным и одновременно назидательным («любовь не умеет шутить, любовь не умеет смеяться»).

Окончательный облик жанрово характерных форм жестокого романса сложился, по-видимому, к рубежу XIX–XX веков. Его источники были многочисленны и разнородны; их соединение со стилистическими канонами различных локальных традиций русской народной песни породило чрезвычайно многообразие форм жестокого романса: сольных и ансамблевых, с инструментальным сопровождением и без такового, распеваемых на традиционные напевы лирических песен и далеких от них по музыкальному складу. Параллельно развивалась тенденция постепенного вытеснения жестокими романсами лирических песен более раннего слоя.

¹ Запись Юрия Шербакова в Новоаннинском районе Волгоградской области. (Личный архив собирателя.) Текст опубликован: «Парень в кепке»: CD. IZBA records, 2009. № 6.

Экспансия нового жанра охватила далеко не все региональные песенные традиции, а в первую очередь те из них, которые находились в непосредственной близости к крупным промышленным центрам.

Важно отметить, что трансформация традиционной музыкальной и поэтической стилистики и включение извне новых веяний были постепенными, не нарушали внутренней логики саморазвития крестьянской культуры, и поэтому их результаты не воспринимались носителями традиций как что-то чужеродное, разрушающее привычный мир морально-этических и художественно-эстетических установок русской деревни.

За время своего существования жестокий романс испытал различные влияния, которые соотносятся с процессами культурного обособления множества социальных и профессиональных сообществ. В результате в настоящее время этот жанр представляет собой неоднородное явление, в котором выделяется несколько взаимосвязанных, но в то же время достаточно узнаваемых пластов.

Е.В. Гиппиус считал таковыми, во-первых, песни крестьянско-го происхождения в позднейших украинских «полугородских» распевах; во-вторых, песни, пришедшие из солдатской среды, с фронтов Первой мировой и Гражданской войн; в-третьих, песни, генетически связанные с исполнительской практикой цыганских хоров. Они воплощались «в стиле свободных романтических импровизаций, преломляющих в бытовом гитарном сопровождении элементы европейской романтической традиции»¹.

Обильный материал для создания новых текстов жестоких романсов предоставили драматические события современной истории России: различные социальные катаклизмы, войны и революции — все, что приводило к нарушению привычного уклада жизни и в результате к ломке морально-этических установок традиционного сообщества. Сталинские репрессии вызвали всплеск тюремного и лагерного фольклора. Д. Слепович указывал на то, что на формирование жестоких романсов оказали влияние ресторанские песни, исполнявшиеся в Одессе в начале XX века, которые, в свою очередь, испытали сильное воздействие клезмерской традиции².

В середине прошлого столетия появилась особая жанровая разновидность — так называемые *инвалидные* или *вагонные* песни, с которыми нищие просили подаяния в поездах. Они стали последствием Гражданской и Великой Отечественной войн, как и *сиротские* песни, повествующие о трагичных судьбах детей, оставшихся без родителей.

При всем обилии впечатляющих подробностей тематическая сфера жестоких романсов весьма ограничена; практически все

тексты в значительной степени стереотипны и представляют собой более или менее близкие версии нескольких сюжетов³. В связи с этим примечательным представляется высказывание Милана Кундеры о китче: «Чувство, которое порождает китч, должно быть, без сомнения, таким, чтобы его могло разделить великое множество. Китч поэтому не может строиться на необычной ситуации, он держится на основных образах, запечатленных в людской памяти: неблагодарная дочь, заброшенный отец, дети, бегущие по газону, воспоминание о первой любви»⁴.

Именно история любви, причем любви трагической, в большинстве случаев становится основой сюжетов жестоких романсов. В них, как и в традиционных балладах, отстаиваются моральные нормы и правила поведения, принятые в традиционном социуме, но делается это «от противного», демонстрируются катастрофические последствия их нарушения. Любовь предстает в этих текстах как огромное несчастье, разрушительная сила, ломающая судьбу человека, приводящая его в тюрьму, на каторгу или в могилу.

Приведем текст жестокого романса, который, как можно предположить, сложился в лагерной уголовной среде в тридцатые годы XX века.

Не влюбляйтесь в молодость, ребятушки,
Не влюбляйтесь с юных, малых лет.
Слушайте советов родных матушек,
Берегите свой авторитет.
Полюбил бы ее, не жалеючи,
Слишком рано Олю полюбил.
А я плачу, плачу, сожалеючи,
Даже белый свет мне стал не мил.
Шел без кепки пьяною походочкой.
С неба мелкий дождик моросил.
Шел без кепки пьяною походочкой,
Тихо плакал и по ней грустил.
Из проулка пара показалась.
Не поверил я своим глазам —
Шла она, к другому прижималась,
И уста скользили по устам.
Быстро хмель спокинула головушку,
Из кармана выхватил наган,
Стрельнул три раза свою зазнобушку,
И за то попал я на канал.
Дали мне десяточку на каторгу,
И оттуда быстро я сбежал,
Разыскал изменщицу проклятую
И над ней обиду изливал:

¹ См.: Материалы и статьи. К 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса... С. 47.

² См.: Слепович Д. Историческая типология клезмерской традиции // Материалы XII Международной междисциплинарной конференции по иудаике: Сб-к науч. статей. М.: Институт славяноведения и балканистики РАН, 2005. С. 249–262.

³ На эту особенность жанра указывали многие его исследователи. См., например: Петренко Е.В., Строганов М.В. Жестокие романсы Тверской области... С. 12–14; Якутцева Т.Н. Изображение человека в народном романсе... С. 38–40 и др.

⁴ См.: Кундера М. Невыносимая легкость бытия: Ч. 6. Великий поход. СПб.: Амфора, 2000. С. 280.

«За измену отомстить пришел к тебе.
 Жаль, тогда в тебе я не попал.
 Выпит был, заломан был порядочно,
 И наган в руке моей дрожал.
 Я тебя любил тогда, как ангела.
 Хочешь — верь, не хочешь, так не верь.
 За измену платят очень дорого —
 Ты заплатишь полностью теперь».
 Вырезал я груди ее белые
 И отрезал ей курносый нос.
 На руках, по локти окровавленных,
 На кладбище бережно отнес.
 Закопал ее, как полагается.
 Над могилой долго плакал я...
 «Больше никогда ты не изменишь мне,
 Спи спокойно, милая моя!»
 Всю могилку ей усыпал розами,
 И в нее воткнул я тот кинжал.
 Сам потом поехал я на каторгу,
 В лагерь тот, отсюда убежал.
 Отбываю срок я свой старательно.
 Не вернусь на волю больше я.
 За измену рассчитался полностью —
 Жаль, пропала молодость моя!¹

Несмотря на устрашающе натуралистические подробности расправы над неверной возлюбленной, в тексте преобладают возвышенно-сентиментальные чувства героя. Причина его личной катастрофы определена уже в первых строках: «слишком рано» настигло его чувство, слишком молодой и неразумной оказалась злополучная Оля. Убийство стало неминуемым и словно бы вынужденным: ведь каждому известно, что измена карается смертью. Таким образом, совершив преступление, герой следует иному, высшему закону, защищая нравственные установки традиционного социума.

Любовь всегда греховна, она никогда не бывает счастливой, более того, несет в себе смертельную опасность — вот мораль, которую утверждает жестокий романс. Антиподом коварной возлюбленной часто выступает мать-старушка — идеал верности и всепрощения, олицетворение иной любви, высокой и вечной.

Помимо любовной, есть и другие пагубные страсти, разрушающие гармонию душевного мира человека: к примеру, извечная тяга русского человека к питию, также ведущая его к саморазрушению, о чем поется столь же самозабвенно, с той же бесшабашной удалью.

Можно утверждать, что жестокие романсы выполняют в культуре психотерапевтическую функцию и служат охранительным меха-

низмом, предохраняющим от нарушения общепринятых правил. Однако эти смыслы существуют лишь внутри системы традиционных ценностей, а за ее пределами исчезают. Именно поэтому люди, находящиеся вне традиционной культуры, видят в жестоком романсе только несоответствие формы и содержания, нагнетание мелодраматических страстей, что часто приводит к юмористическому восприятию этих музыкально-фольклорных текстов.

Фактически то, что в фольклоре воспринимается как китч, всегда возникает на стыке двух разных культурных традиций или в кризисные моменты существования традиционной мировоззренческой системы, когда в ней ослабевают структурно-функциональные связи. Выход текстов за пределы порождающей их культурной традиции, вследствие ее распада или столкновения с иной мировоззренческой парадигмой, всегда приводит к потере функциональности и утрате первичной семантики. Форма, утратив связи с содержанием, начинает терять свою изначальную пропорциональность; ее отдельные компоненты разрастаются, гиперболизируются и могут доходить буквально до абсурдных размеров. Конечным результатом этого процесса неминуемо становится китч, ко множеству определений которого можно было бы добавить еще одно: китч — это гротеск, лишенный сакральности.

Почему же в русских деревнях, в казачьих станицах с таким искренним сопереживанием, с таким постоянством продолжают петь про обманщика-матроса, заманившего доверчивую девушку на свой корабль, а потом бросившего ее с ребенком; про молодого «жюльмана», умирающего в тюрьме с мечтой о своей неверной возлюбленной; про «бедную девицу, горем убитую», утопившуюся от несчастной любви? Не потому ли, что в сердце русского человека живет непреодолимый страх перед любовью-страстью, которой невозможно противостоять? Ведь, как сказал великий поэт, «все, все что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслажденья — бессмертья, может быть, залог!»

Но можно сделать и другой вывод, более утешительный: если традиционные моральные ценности продолжают отстаиваться нашим народом, пусть и таким необычным образом, то это означает, что они сохраняют свою силу даже в эту сложную, далеко не самую нравственную эпоху.

¹ Запись Ю. Щербакова в Новоаннинском р-не Волгоградской области. Личный архив собирателя. Текст опубликован: «Парень в кепке»: CD. IZBA records, 2009. № 8.