М. Б. Михайлова
Петрозаводск

ТРИ «КОЛЕЧКА»: ЭВОЛЮЦИЯ ОДНОГО НАРОДНОПОЭТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА

Три фольклорных поэтических текста (см. *Приложение)*, два из которых исследователи относят к жанру народной баллады, дополняя его определением «новейшие»[1], объединены тематически (рассказ о страданиях девушки, оставленной возлюбленным), общностью эмоциональных оценок («изменщик» порицается, сочувствие исполнителя и слушателей на стороне покинутой девицы), образно (символ разлуки, обманутого чувства — утрата кольца).

Самый ранний текст, «Обманутая девушка утопилась», впервые опубликован в 5-м томе «Великорусских народных песен, изданных проф. А. И. Сахаровым» (СПб., 1895), но двенадцатью годами раньше В. И. Чернышев записал его во Владимирской губернии. Этот вариант, опубликованный в 1934 году, анализируется в нашей статье. Песня «Колечко» впервые появилась в песеннике М. Ожегова и даже дала ему название («Колечко». М., 1896. С. 2). Вариант, исследуемый здесь, — из «Полного песенника» Беляева (М., 1916. С. 224). Последний текст, «Всё пережито», представляет собой позднейшую трансформацию популярного сюжета и записан в 1971 году в д. Толвуя Медвежьегорского района Карельской АССР (см. все тексты в *Приложении*).

В «Обманутой девушке…» все стихи, за исключением пяти, одиннадцатисложные, размер можно определить, пользуясь терминологией М. Л. Гаспарова[2], как «хореизированный тактовик». На «несомненную испорченность» «уклоняющихся» от общего размера стихов указывает В. И. Чернышев. И действительно, в записях А. И. Соболевского 1-й стих выглядит так: *Про один случай рассказывал купец,* 21-й: *Почерпнула, поставила под горой.* Лишний слог в 15 и 16-м стихах возникает в результате использования полных форм прилагательного *разнесчастная* и местоимения *такая* на месте взыскуемых размером усеченных (= кратких). И наконец, 4-сложная *красавица* в 13-м стихе появилась, вероятно, на месте 3-сложной *девицы*[3]. Зато в последней строке для соблюдения размера синкопирован глас-

---

© Михайлова М. Б., 2001

[1] Русская баллада. Л., 1934. С. 349.

[2] *Гаспаров М. Л.* Русский былинный стих // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 29.

[3] Позволим себе предположить, что замена произведена и так не очень заботящимся о правильности стиха исполнителем по соображениям высшего художественного порядка: *красавицу* жаль больше, чем просто *девицу,* поскольку в этом случае гибнет не только живая душа и юность, но и красота, ценность эстетическая; хотя может быть, что такое

ный в глагольной приставке: *перкрестилась*. 16 стихов попарно рифмуются смежной точной мужской рифмой, только в одном случае рифмующиеся слова не совпадают грамматически: *коней — поскорей*, прочие рифмы определяются стиховедами как банальные[4]. Важно отметить, что расположение рифмующихся пар в тексте произвольно.

«Колечко» — образец народного стихосложения: 15-сложный стих со строгой цезурой после 4-й стопы. Альтернирующий ритм не разрушает хореический размер (в большинстве полустиший по одному пиррихию, но при этом безударный икт всегда поддержан сильной долей музыкального такта), 4-я стопа первого полустишия полная, второго — каталектическая, т. е. клаузула всегда мужская. Рифмуются только 3 и 4-й стихи, хотя ударные гласные в смежных строках попарно могут совпадать, исключение составляют стихи 7—8 и 11—12, что подтверждает отсутствие ориентации на рифму как специальный текстообразующий прием.

В последней песне, напротив, главное организующее начало — смежная мужская рифма: в 10-ти парах стихов — точная банальная, в 6-ти — бедная (совпадают только ударные гласные последней стопы: *сиротой-дитём, отец-ответ, дитя-слеза*). Традиционный, по наблюдению Р. Якобсона[5], для народной поэзии пятистопный хорей нарушен в 1, 2, 7 и 13-м стихах: в первой стопе пропущен арсис, и метрический рисунок восстанавливается за счет растяжения слога, издавна и широко применяемого в практике народного стиха. Растяжение поддержано и мелодическим рисунком вальсового трехчетвертного размера: если такт обычно занят полной стопой (ударный слог — 2 доли, безударный — одна), то в этих четырех случаях на целый такт растягивается ударный слог. Таким образом, в этом стихотворном тек-

---

«приращение смысла» не входило в намерения исполнителя, просто в нерасторжимой фольклорной формуле *девица-красавица* обе лексемы для него — взаимозаменяемые абсолютные синонимы.

[4] О неправомерности этого определения для рифмы фольклорной писал Я. И. Гин, указывая на смысловую связь рифмующихся слов в фольклоре: «…есть существенное различие между традиционной рифмой фольклора и банальной рифмой — как между словами с живой и мертвой внутренней формой (точнее: у банальной рифмы необязательна внутренняя форма)» (*Гин Я. И.* О семантической структуре традиционной фольклорной рифмы // Язык русского фольклора. Петрозаводск, 1988. С. 11). Не станем утверждать, что это наблюдение можно распространить на все рифмопары нашего текста, но для «небанально» рифмующейся пары *коней-поскорей* оно очевидно, как может быть верно и для пары *горой-водой* (оппозиция «верх-низ», «покой-движение»).

[5] *Якобсон Р.* Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Якобсон Р. Избранные работы по поэтике. М., 1987. С. 118. Укажем, впрочем, что литературная русская поэзия XIX века использовала этот размер очень часто (см.: *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. М., 1974), причем и в стихах, не ориентированных на фольклорную стилизацию, т. е. этот размер входит в арсенал русской литературной метрики без сохранения генетической памяти, не квалифицируя автоматически любое написанное 5-стопным хореем произведение как «фольклорное», для актуализации генетической связи с традиционной народной поэзией требуются дополнительные средства.

сте можно отметить соединение литературной по происхождению, не свойственной русской устно-поэтической традиции рифмы и фольклорного приема растяжения слогов.

В «Обманутой девушке...» сюжет разворачивается линейно, векторно, события излагаются в их реальной жизненной связи. Повествование объективировано, оно ведется от третьего лица, назван и рассказчик истории — *один купец*. Стремительность развития действия подчеркнута максимальной «глагольностью» текста: если сравнить его с «Всё пережито», то при почти равном количестве существительных (соответственно 33 и 36) соотношение глагольных форм, включая предикативные краткие причастия и деепричастия, показательно разнится: 39 в первом и 19 в третьем. В «Обманутой девушке...» лишь два стиха не содержат глагольных форм, но 9 — по две.

В первом композиционном фрагменте[6], выделенном публикатором в пятистишие, ошеломляющий фабульный темп искусно ретардируется известным фольклорным приемом — анадиплозисом, цепным повтором, или, по терминологии Г. Шенгели, повтором-подхватом: это развертывание текстовой структуры в виде цепочки с тема-рематической прогрессией, при которой тема каждого последующего звена цепочки воспроизводит в трансформированном виде тему предшествующего[7]:

Обольстимши ($T_1 = R$)...	*...обольстил* (R)
Подаримши ($T_2 = R_1$)...	*дарил* (R_1)
Замуж не взял ($T_3 = R_2$)	*замуж взять* (R_2)

Второй композиционный фрагмент (ст. 6—13) открывается стихом, содержащим оценочное прилагательное *(неприятный разговор)*, причем субъект оценки затемнен: им может быть и повествователь, и персонаж. Здесь

---

[6] Необходимо сделать оговорку, что термин *композиционный фрагмент* употреблен здесь в традиционном значении и трактуется как структурно и содержательно единая часть в архитектонике художественного целого конкретного произведения, но не как «**типовая** *(выделено мною. — М. М.)* единица композиционного плана, специализированная на создании различных песенных ситуаций» (*Артеменко Е. Б.* Принципы народно-песенного текстообразования. Воронеж, 1988. С. 27). Заметим попутно, что выстроенная исследователем из определяемых таким образом фрагментов модель композиционно-содержательного инварианта народной лирической песни с ее семью текстообразующими блоками, выделенными по «функциональному признаку», представляется избыточно универсальной: именно поэтому в нее подозрительно легко вписывается, например, пушкинский «Пророк», в котором тоже 1) «где-то кто-то идет», 2) «кто-то что-то делает, на кого-то воздействует», 3) «что-то воспринимает (видит, слышит)», 4) «кто-то испытывает определенные чувства», 5) «о чем-то говорит». Означает ли такое полное совпадение с построенной ученым структурно-функциональной моделью фольклорного жанра, что перед нами лирическая песня? Или все-таки сама модель требует внесения поправок?

[7] См.:*Daneš F.* Syntaksický model a syntaksický vzorec // Československé přednašy pro V Mezinárodni sjezd slavistu v Sofii. Praha, 1963; *Daneš F.* Semantyczna i tematiczna struktura zdania i tekstu // Tekst i język: Problemy semantyczne. Praha, 1974. T. 36.

повторов нет, за исключением наречия *потом* в инициальной позиции 6-го и 8-го стихов, подтверждающего хронологическую последовательность излагаемых событий. Реальное время сюжета несколько замедляется за счет более детального и подробного перечисления поступков героя, но темп повествования очень высок. В полипредикативной конструкции субъект отсутствует (реконструируемое подлежащее *молодец* находим только во 2-м стихе), все внимание сконцентрировано на его действиях, репрезентируемых единообразными акциональными глаголами совершенного вида в форме мужского рода единственного числа прошедшего времени: *отдал — получил — вышел — закричал — сел,* каждый из них реализует только одну валентность, распространяясь одним актантом. Введенная в конструкцию прямая речь оформлена предложением с предикатами-императивами (тоже динамические акциональные глаголы *заложьте –подавайте*) и может рассматриваться как ретардирующий прием, прерывающий перечисление действий героя, но с ее помощью, как кажется, введен момент характеризующий: злодей-соблазнитель отдает приказания *лакеям-кучерам* (показательное множественное число!), что свидетельствует его высокий социальный статус, тогда как обманутая девушка обходится без прислуги — по воду, как свидетельствует текст, ходит сама (бедная — во всех значениях слова). Победительность и социальная полноценность героя подчеркнута и лексически: он выходит на *парадное* крыльцо, ездит на *тройке*, кони у него *вороные и быстрые*. Все эти образы традиционны и постоянны для народной поэзии, но важен их отбор из арсенала общих мест для характеристики отрицательного героя.

Динамизм повествования реализуется и с помощью асиндетона — абсолютного отсутствия союзов.

В финальном композиционном фрагменте (ст. 14—22) появляются новые герои — *отец с матерью*, которым рассказчик передоверяет функцию эмоциональной оценки: восклицательные предложения, составляющие конструкцию прямой речи, характеризуют не события, но героев драмы (дочь — *разнесчастная*, ее обидчик — *тиран*), а заодно и объективные обстоятельства (дочь несчастна, потому что *в такие часы-минуты рождена*).

Следующие два стиха — апострофа, обращение героини к отсутствующему возлюбленному как к присутствующему, оформленное как прямое высказывание без вводящих конструкцию «слов автора». Героиня буквально и дважды повторяет родительскую характеристику обольстителя *тиран, тиран,* присоединяя к ней еще одно смягчающее обращение с тавтологическим эпитетом — *мальчишка молодой*; в следующем стихе снова повторяется корень *тиран-*, но уже в составе глагольного деривата, и еще один — семантический — повтор уточняет контекстуальное значение глагола: *тиранишь* = *мучаешь*. Впервые и только в этих двух стихах, в прямом высказывании героини, использованы личные местоимения *ты — меня*, первый и единственный раз эпика уступает место лирике. Интересно, что геро-

ня обращается к неверному возлюбленному не с угрозой или проклятием (ср. «Колечко»), но с вопросом, и вопросом не о причине, но о цели его поступка: *Зачем мучаешь, тиранишь ты меня?* Риторический характер вопроса очевиден и для нее самое, ответ невозможен и не нужен.

Развязка стремительна: следующие два стиха-ретарданта повествуют о конкретных и вполне бытовых действиях: девица идет за водой. Единственный намек на возможный поворот в развитии событий — глагольная форма *было пошла*, означающая прерванное действие, но следующая строка тревогу гасит: героиня действие осуществляет, наполняя *ведры*, заботливо (или — в последнем, предсмертном самоуглублении — неосознанно) пристраивает их в удобном месте *(под горой)* и — трагический финал: *перкрестилась, сама скрылась под водой.* Именно такой способ расставания героини с жизнью для фольклорного текста не случаен: В. В. Иванов и В. Н. Топоров, анализируя фундаментальные мифологические представления славян, указывают на связь воды с отрицательным началом — горем и смертью[8].

Тот же драматический сюжет разворачивается в «Колечке» иначе, с помощью других лексико-грамматических средств и стилистических приемов.

Полустишия первой строки объединены концентрирующим повтором, меняется только лексический заполнитель позиции прямого дополнения. То, что предметное существительное *колечко* — символический субститут существительного *любовь*, подтверждает второй стих: причиной своих страданий героиня со стыдливой сдержанностью называет именно утрату вещи (…*по этом по колечке буду плакать*…).

На всем протяжении текста манифестируется его ориентация на поэтику народной лирической песни. Используются разнообразные типы повторов: уже указанный концентрирующий повтор, семантический повтор наречий *навсегда — вечно* в соседствующих стихах (5—6), тавтологический творительный *не плачь слезами* (6), тавтологический эпитет *злой мучитель* (10), удвоение предлога в атрибутивном словосочетании *по этом по колечке* воспринимается как виртуозное расширение репертуара стилистических средств. Конструкции с психологическим параллелизмом оформлены как парный изоколон стихов 3—4 и 14—15:

Где девался тот цветочек, что долину украшал?
Где мой миленький дружочек, что словами обольщал?

и

Ни на что так не взирала, как на этот темный бор,
Ни о ком так не страдала, как о миленьком своем!

---

[8] *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы: Древний период. М., 1965. С. 114—115. Добавим общеизвестное: образ реки, связанный с миром мертвых, знает не только славянская мифология; Туони в «Калевале», Лета, Стикс и Ахеронт древнегреческого Аида вспоминаются первыми.

Ярко характеризуют стилистическую принадлежность текста постоянные эпитеты *русая коса, правая рученька, темный бор,* существительные и прилагательные с деминутивными суффиксами *колечко, цветочек, малютка, миленький дружочек, рученька,* субстантивированное краткое прилагательное *мил.*

Линейное развертывание сюжета здесь уступает место композиционному принципу ассоциативной смены картин. Повинуясь логике не фабулы, но динамики эмоционального состояния героини, чередуются временные характеристики глагольных предикатов: прошедшее (сов.) > будущее (несов.) > прошедшее (несов.) > прошедшее (сов.) > будущее (несов.) > прошедшее (сов.) > будущее в значении настоящего (сов.) — стихи 1—8. Преобладают глаголы аффективной, эмоционально-психологической семантики (*плакать, обольщать, уверять*) и «аволитивные» динамические глаголы (*потерять, деваться*).

В первых двух катренах повествование ведется от первого лица: местоимение 1 л. повторяется 5 раз. Но в последнем композиционном фрагменте ситуация меняется, и это отражается в пунктуационном парадоксе: без специального лексического указателя внутри монолога героини кавычками-сигналами прямой речи выделяется ее же высказывание. Оправданность такого графического оформления становится очевидной по мере разворачивания сюжета. Стихи 10—11 демонстрируют смену «точки зрения», смену повествователя:

Долго русою косою трепетала по волне,
Правой рученькой махала…—

предложение неполное бесподлежащное, субъект восстанавливается контекстуально — *она, девица,* но не *я*, поскольку эта картина — пластически выразительная, с метонимическим укрупнением деталей, с фиксированием длительности протекания действия (*долго*) — предполагает созерцание со стороны, позицию внешнего наблюдателя.

В «Колечке» меняется количество и состав персонажей: купец, лакеи, кучера, отец с матерью, присутствующие в тексте «Обманутой девушки…», исключены, неверного возлюбленного тоже нет (героиня, от лица которой ведется повествование, вспоминает и цитирует его), но появляется новый персонаж *малютка,* к которому обращается несчастная мать. Перед кончиной героиня вспоминает только своего соблазнителя, именуя его *миленьким,* он — причина страданий, а причиной гибели оказывается младенец: *«Чрез тебя, моя малютка, пойду в море утоплюсь»*[9]. В «Колечке» впервые появля-

[9] Как кажется, здесь зафиксирован важный социокультурный сдвиг. Первая песня вообще не указывает на появление ребенка, т. е. это обстоятельство либо не существует, либо несущественно. Это может отражать особое народное отношение к добрачному поведению девушек, описанное в этнографических трудах, специально отмечающих существенное расхождение между требованиями официальной христианской нравственности и реаль-

ется тема рождения добрачного ребенка, оказывающегося причиной гибели героини, но мотив позора, страха перед осуждением не эксплицирован, лексически не оформлен, может быть, наличие этого мотива и не предполагается, а ребенок оказывается невольным виновником самоубийства матери только потому, что своим существованием ежесекундно напоминает ей о лютой обиде, горькой утрате возлюбленного, причиняя непереносимые страдания.

Текст «Всё пережито» сохраняет основные сюжетные мотивы «Колечка» с изменением развязки, но вводит отсутствующие в первых двух произведениях новые художественно-психологические составляющие.

Первые две строки абсолютно чужды и балладе с ее строгой установкой на повествование, передачу субъективного через объективное, с «лирической разработкой эпического содержания»[10], и лирической песне, для которой сюжетная ситуация служит лишь поводом для выражения чувств и настроений лирического героя, а конкретное чувство, эмоциональное состояние — самодостаточная ценность, не нуждающаяся в анализе, рефлексивном осмыслении и оценке: «Всё пережито» начинается с результирующего обобщения жизненного опыта героини, причем выраженного «безлично», «безагентивно», с максимальной универсализацией: *Всё пережито* — кем? *Сердце разбито* — чьё? *Счастья в жизни нет* — вообще?

Композиция текста — обратная: 3—4-й стихи представляют конец истории, сюжетную развязку. Неназванный герой репрезентируется личноуказательным местоимением: *Он меня оставил круглой сиротой.* Слушатель в неведении: кто этот *он*? Умерший вслед за матерью отец? Убийца родителей героини? Или *круглая сирота* (единственная, кстати сказать, не чуждая традиционному фольклору формула в этом тексте) — метафорическое обозначение одинокого, беззащитного и беспомощного человека?[11] Но следую-

---

ной моралью народного уклада жизни: «...добрачная потеря девственности не может быть... даже и предметом укора для девушки. Любопытно, что в теперешней России [т. е. в конце XIX в. — *М. М.*] есть местности и племена, среди которых невинность девушки совсем не ценится. В Мезенском уезде потере девушкой невинности не придается значения, напротив, родившая девушка скорее выходит замуж, чем сохранившая девственность» (*Загоровский А. О.* О разводе по русскому праву. Харьков, 1884. С. 106—107). Фольклорная любовная лирика подтверждает это знаменательным отсутствием сюжетов о девицах-матерях, единственное исключение (до нашего «Колечка») — трагическая балалада «Монашенка — мать ребенка», повествующая о девушке-детоубийце, разоблаченной с помощью чуда. Но здесь феноменальность ситуации обусловлена особыми обязательствами Христовой невесты, нарушением обета, чудовищностью преступления и божественным знамением: трагедия не в том, что родила, а в том, что убила и разоблачена.

[10] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 497.

[11] То, что именно такое значение актуализируется в слове *сирота,* подтверждает еще один народнопоэтический текст начала XX века. В балладе «Возвращение дочери» героиня об-

щая строка (с показательно неуклюжим, производящим не предусмотренный художественным замыслом комический эффект наречием) ситуацию проясняет: *Да еще вдобавок с маленьким дитем.*

Второй катрен — «прогностический»: героиня моделирует неизбежно грядущее (поэтому используются формы индикатива) объяснение с подрос-шим малюткой, свою ложь во спасение и даже свою эмоциональную реакцию: *У самой невольно скатится слеза.* И только после этого, в форме незаконченного — без главной части — предложения, состоящего из трех придаточных (первое — со значением потенциальной обусловленности с союзом *если б* и два подчиненных ему придаточных изъяснительных), слушатель узнает причину одиночества героини. Здесь появляется новый мотив: *...меня он бросил для любви другой.*

Следующий композиционный фрагмент возникает по принципу ассоциативного следования картин, причем ассоциативная связь эксплицируется в лексическом повторе (ст. 10 — *для любви другой*, ст. 13 — *милый мой с другой*, местоимение субстантивируется, ст. 16 — *с другой любовью* — хиастический повтор). Резкий поворот в развитии сюжета в 11-м стихе сигнализирует частица *тут* (производящая впечатление неуклюжей версификационной «втычки», приема, который использовали русские стихотворцы на заре новой поэзии в XVIII веке. Возможно, это объясняется тем, что в этом контексте она странным образом сохраняет память о наречном значении места, может быть, потому, что следующий сюжетный ход предваряется слишком длинным и избыточно детализированным описанием). Представленная в этом фрагменте сюжетная ситуация абсолютно чужда традиционной народной лирике. Существительные номинируют реалии иной культурной традиции: *свечи — зал — бал — кинжал — вальс.* Это реальность не крестьянская, но городская, а еще точнее — аристократическая, травестированная восприятием горожанина-простолюдина[12].

Последнее двустишие снова переносит повествование в предполагаемое будущее: героиня намеревается хранить в сердце не любовь, но *память об измене* и с этим остается жить. Суицидальный финал отменен, и трагедия превращается в бытовую драму.

ращается к матери, не впускающей ее в дом: *«А куда же я пойду? Совсем обсиротела».* (Народные баллады. М. — Л., 1963. С. 373).

[12] Интересно, что здесь, вспоминая самую тяжелую и унизительную минуту своей жизни, героиня успевает обозначить престижный социальный статус рокового героя: он *с другой любовью вальсом бал открыл*, а честь открытия бала, первого танца в первой паре, принадлежит самому высокопоставленному из присутствующих (мы помним первый бал Наташи Ростовой, который открывает «государь, улыбаясь и не в такт ведя за руку хозяйку дома». Описание строгого бального ритуала см.: *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С. 90—102). Этот проблеск необоримого тщеславия героини снижает, ослабляет эмоциональное напряжение и этой сцены, и поэтического текста в целом.

Здесь же возникает объединяющий все три текста символический образ — *колечко*, героиня также лишается его. Интересно отметить, что расстаются с кольцом три героини по-разному. В «Обманутой девушке…» *отдал перстень — получил свое кольцо*: обольститель сам отбирает залог любви, предлагая взамен просто дорогую вещь, лишенную символического и эмоционального смысла (или, еще хуже, равнодушно возвращает подарок, не желая обременять себя даже случайным воспоминанием). Во втором тексте — *потеряла я колечко*: употреблен глагол со значением лишения + действия, не входящего в намерения говорящего, произошедшего вопреки его желанию, создаваемый образ кажется самым сильным: виновного нет, сетовать можно только на себя или на силы, внеположенные миру людей. В тексте «Всё пережито» — *я с руки колечко в реку уроню*: глагол с тем же значением лишения, непреднамеренного действия, но в форме будущего времени приобретает «волитивную» коннотацию, действие совершается осознанно, по воле героини, которая сама окончательно расстается с любовью.

Образ реки (воды, в которую канула любовь) в последнем тексте также сохранен, но если в первых двух любовь погибала только вместе с героиней, то здесь смерти жертвуется только вещественный символ.

Если подвести итоги наших наблюдений, об этих трех поэтических произведениях можно сказать следующее. «Обманутая девушка утопилась» и «Колечко» убедительно свидетельствуют преданное следование высокой народной традиции, представляя в то же время разные жанры. Первое из них — баллада со всеми ее конституирующими признаками, которые исследователями жанра описаны с впечатляющей полнотой. Баллада — это «эпическая (повествовательная) песня драматического характера, … ставящая в центр внимания индивидуальную человеческую судьбу», не содержащая «обобщающих выводов, … развернутых описаний и эмоциональных пояснений», ведущая рассказ «от автора, в тоне объективного и последовательного повествования о событиях»; балладе присущи «одноконфликтность» и «сжатость», ее герой «принципиально обыкновенен», «о его характере мы можем судить исключительно по его поступкам и прямой речи». И наконец, «изображая гибель, жизненное поражение героя, зачастую слабого физически и бесправного социально, баллада вместе с тем делает такое важное эстетическое открытие, как возможность духовной победы в поражении и более того — в смерти»[13]. Обычно исследователи делают оговорку о том, что не все признаки жанра присутствуют в каждой конкретной его реализации, но анализируемый текст в жанровом отношении безоговорочен и образцов, с его помощью мы можем даже дополнить перечень отличительных особенностей баллады: повышенная «глагольность» текста, отсутствие украшающих эпи-

[13] *Балашов Д. М.* Русская народная баллада // Народные баллады. М. — Л., 1963. С. 7—13.

тетов, исключение из повествования лексики с эмоционально-оценочным значением (вводится только в прямую речь персонажей), использование повторов-подхватов для создания непрерывности повествования.

Второй текст, «Колечко», совпадая с первым фабульно, имея еще ряд объединяющих признаков (например, «одноконфликтность», «обыкновенность и безымянность» персонажей, отсутствие обобщений и морализаторства), все-таки балладой не является, и составители собрания народных баллад, опубликованного в 1963 году, вполне обоснованно не включили в него это произведение, в отличие от своих предшественников, работавших над томом русских баллад для первого издания «Библиотеки поэта» 1934 года. Важное отличие «Колечка» от баллады — изложение от 1-го лица, смена объективного повествования субъективным монологом, это эмоциональное высказывание, выраженное обилием деминутивов, конструкциями с психологическим параллелизмом, концентрацией личных местоимений на малом пространстве текста. Не описание сюжетных событий, но их переживание с максимальным психологическим напряжением — основное эстетическое задание этого поэтического текста, и его точное жанровое определение — народная лирическая песня[14].

Текст «Всё пережито» сохраняет с предшествующей фольклорной традицией минимальные, ускользающие, почти призрачные связи (не считать же, в самом деле, маркирующими признаками растяжку слогов, которая может быть интерпретирована и как версификационная неопытность, да пресловутую *круглую сироту*!). Если исследование влияния фольклора на авторскую литературу давняя и непересекающаяся академическая тема, то наш текст дает возможность наблюдать влияние литературных форм на народную поэзию. Видна попытка организовать текст с помощью авторитетного литературного средства (рифмы), запечатлеть новые эмоциональные переживания (темой ревности, например, баллада XIX века пренебрегает), заострить внимание на детали, которая, будучи в поэзии авторской мощным средством концентрации художественной энергии, в нашем случае рассредоточивает и ослабляет эмоциональное напряжение, размывает сюжет и делает его художественное воплощение более мелким. «Экзотическая», инокультурная лексика призвана компенсировать отказ от выработанных веками стилистических средств и народнопоэтических формул, но ее соседство с просторечными формами (*дитём, помер, зажглися, схороню, взыграла* музыка) создает впечатление стилистической эклектики. Таким образом, это произведение с балладной фабулой, изложенной от первого лица, по своим

[14] См.: *Артеменко Е. Б.* Принципы народно-песенного текстообразовании. Воронеж, 1988; *Лазутин С. Г.* Русские народные лирические песни. М., 1965; *Он же.* Ролевые герои русских народных и литературных песен и композиционные формы их выражения // Поэтика литературы и фольклора. Воронеж, 1979; *Хроленко А. Т.* Поэтическая фразеология русской народной лирической песни. Воронеж, 1981.

стилистическим признакам и разработке сюжета смыкается с другим жанром полулитературного, по определению Д. Балашова, происхождения — романсом[15]. Но если литературная поэзия дает нам высокие образцы этого жанра, то подражающее ей наивное творчество городского мещанства создает свой романс, делясь с ним своим родовым именем, романс мещанский. Именно этот жанр убедительно представляет трогательный текст «Всё пережито».

[15] Жанровые характеристики романса не вполне отчетливо сформулированы в научной литературе. Б. Эйхенбаум, например, предлагал называть романсной такую форму напевного стиха, которая построена «на основе непрерывно развивающегося одного мелодического движения» (*Эйхнбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха // Вопросы литературы. 1964, № 10. С. 103). По определению А. П. Квятковского, «это небольшое лирическое стихотворение напевного типа, преимущественно о любви. По своей форме романс — строфического строения, стих рифмованный, обычно без рефрена» (*Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 249).

Обманутая девушка утопилась

1. Один купец рассказывал рассказ.
2. Один молодец девчонку обольстил.
3. Обольстимши, золотым кольцом дарил.
4. Подаримши, обещался замуж взять.
5. Замуж не взял — стал смеяться он над ней.

6. Потом вышел неприятный разговор.
7. Отдал перстень — получил свое кольцо.
8. Потом вышел на парадное крыльцо,
9. Закричал своим лакеям, кучерам:
10. «Вы заложьте тройку вороных коней,
11. Подавайте ко крылечку поскорей!»
12. Сел в коляску — быстры кони понеслись.
13. У красавицы из глаз слезы полились.

14. Отец с матерью про дочку говорят:
15. «Что какая разнесчастная наша дочь!
16. Что в такие часы-минуты рождена,
17. И в какого же тирана влюблена!» —
18. «Ты, тиран, тиран, мальчишка молодой!
19. Зачем мучаешь, тиранишь ты меня?»
20. Взяла ведры — за водой было пошла.
21. Почерпнумши ведры, становила под горой,
22. Перкрестилась, сама скрылась под водой.

Колечко

1. Потеряла я колечко, потеряла я любовь,
2. А по этом по колечке буду плакать день и ночь.
3. Где девался тот цветочек, что долину украшал?
4. Где мой миленький дружочек, что словами обольщал?

5. Обольстил милый словами, он уверил навсегда:
6. «Не плачь, девица, слезами, — будешь вечно ты моя!»
7. Мил уехал и оставил мне малютку на руках.
8. Как взгляну я на малютку, так слезами зальюсь.

9. «Чрез тебя, моя малютка, пойду в море утоплюсь,
10. А тебя, мой злой мучитель, я навеки прокляну».
11. Долго русою косою трепетала по волне,
12. Правой рученькой махала: «Прощай, миленький,
13. прощай!
14. Ни на что так не взирала, как на этот темный бор,
15. Ни о ком так не страдала, как о миленьком своем!»

Всё пережито

1. Всё пережито с малых-юных лет.
2. Сердце разбито. Счастья в жизни нет.
3. Он меня оставил круглой сиротой,
4. Да еще вдобавок с маленьким дитём.

5. Подрастет малютка, спросит: «Где отец?»
6. Я тогда ребенку дам такой ответ:
7. «Папа твой помер, бедное дитя!»
8. У самой невольно скатится слеза.

9. Если б знал ребенок, что отец живой,
10. Что меня он бросил для любви другой…
11. Тут зажглися свечи, дверь открылась в зал,
12. Музыка взыграла и начался бал.

13. Пара за парой — милый мой с другой.
14. Сердце ревнует: зачем он не со мной.
15. Лучше бы кинжалом грудь мою пронзил,
16. Чем с другой любовью вальсом бал открыл.
17. *Я с руки колечко в реку уроню.*
18. *Память об измене в сердце схороню.*