



ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР

И.Н. РАЙКОВА
(Москва)

«А ЛЮБОВЬ ЕЕ Я С СОБОЙ УНЕС...»: О ФОЛЬКЛОРИЗМЕ ПОЭЗИИ И. СУРИКОВА

Традиционная культура 1/2006



Научный альманах

58

Короткая и тяжелая жизнь выпала на долю наиболее талантливого из поэтов-самоучек — Ивана Захаровича Сурикова (1841 — 1880). Рождение в семье оброчных крестьян графа Шереметева в Ярославской губ., переезд в город, постоянная борьба за хлеб насущный, мелкая торговля углем и железным товаром, работа в типографии, женитьба на бедной девушке-сироте. Сложные отношения в семье, нищета, попытка самоубийства; наконец, чахотка и смерть в неполных сорок лет. В то же время — увлечение устным народным творчеством и русской классической поэзией, настойчивое самообразование, растущая литературная известность, поэтические сборники («Стихотворения» — 1871; переизд.: 1875; 1877), стихи в журналах «Дело», «Отечественные записки», «Семья и школа», вступление в Общество любителей российской словесности по рекомендации Ф.И. Буслаева и Л.Н. Толстого. Самоотверженная попытка создать творческий коллектив писателей из народа («суриковцев»: А.Я. Бакулин, С.Я. Дерунов, Д.Е. Жаров, М.А. Козырев, Е.И. Назаров, А.Е. Разоренов, И.Д. Родионов, И.Е. Тарусин и др.); составление, редактирование, выпуск их сборника «Рассвет» (1872), и полицейский запрет на издание журнала писателей-самоучек.

«Во встречном движении середины XIX в., с одной стороны, литературы к фольклору, с другой — фольклора к литературе, — справедливо замечает К.Е. Ко-

репова, — творчество крестьянских писателей лежит на их стыке, точнее — крестьянские писатели вошли в литературу на гребне фольклорной традиции» [Корепова 1982, 347]. Эта традиция знакома им с детства, их фольклоризм питают в большей мере не книжные источники, а впечатления жизни. «Их отношение к фольклору, — пишет Е.С. Калмановский, — определяется не словами “связь”, “влияние”, налицо родство органическое, единство неразрывное» [Калмановский 1966, 9]. Поэт-суриковец С.Я. Дерунов был еще и собирателем фольклорно-этнографических материалов (тоже Ярославская губ.), публиковал их в периодической печати.

Близость законам коллективного искусства отчасти объясняется и наличие текстуальных, образных, ритмических совпадений в поэзии Сурикова и суриковцев с произведениями Н.А. Некрасова, А.В. Кольцова, Т.Г. Шевченко (так, стихотворений под названием «Из Т. Шевченко» у Сурикова — семь и два — у И.Д. Родионова), «перепевы» друг друга (взять, к примеру, «Нужду» Сурикова и «Бедность» Е.И. Назарова).

Фольклоризм поэтов-самоучек второй половины XIX в. (большая часть которых входила в коллектив суриковцев или была преемственно связана с ним) нашел свое наиболее яркое и полное выражение в поэзии Сурикова. Для его произведений в целом характерны укрупненность, обобщение, природные образы-символы, параллелизм, олицетворения отвлеченных понятий «горя», «нужды», «доли». Интересно, что более удачны и популярны в народе не прямые стилизации под фольклор (как, например, песни «Что, удалый молодец...», «В зеленом саду соловушка...», «Что не реченька...», «Что не жгучая крапивушка...», «Кручинушка» и др.), а произведения, развивающие народные образы и идеи. Песнями, как ни стран-



но, стали в основном не те тексты, которые сам автор относил к жанру песни, а те, что он определял как «лирические стихотворения»: «Доля бедняка», «У могилы матери», «Сиротой я росла...», «День я хлеба не пекла...» и др. Некоторые произведения, варьируясь, становятся подлинно народными, самые популярные из них — «Рябина», 1864 г. (народная переработка — «Что стоишь, качаясь, / Тонкая рябина...») и «В степи», 1865 г. (положена на музыку С.П. Садовским, народная переработка — «Степь да степь кругом...»). На тексты поэта пишут музыку А.С. Даргомыжский, Ц.А. Кюи, П.И. Чайковский, А.Т. Гречанинов и др., однако более распространены песни на слова Сурикова неизвестных композиторов.

Под первыми публикациями песен поэт подписывается: «Крестьянин И.З. Суриков». Он певец драматических сторон крестьянской жизни — тяжелого труда, бесприютности, сиротства («Нужда», «Доля бедняка», «Сиротой я росла...», «Горе», «В поле» и др.) — и в этом преемник Некрасовской традиции, однако ему чужды аналитичность и «гнев» музыки Некрасова. Деревня для Сурикова — и прибежище измученной души поэта, предмет любования, даже идеализации, она связана с безмятежным миром детства. Поэт стремится хотя бы ненадолго мысленно вернуться в этот мир с его восторгами и страхами, с его традиционными детскими забавами:

*Вот моя деревня;
Вот мой дом родной;
Вот качусь я в санках
По горе крутой
(«Деревня», 1865 или 1866 [Суриков 1966, 90]).*

Среди впечатлений детства центральное место отводится сказкам, ребенок ассоциирует себя со сказочными героями:

*И во сне мне снятся
Чудные края,
И Иван-царевич
Это будто я
[Там же, 92].*

Стихотворение «Деревня» дышит неподдельной теплотой и искренностью, легкость трехстопного хорея и безыскус-

ственность языка притягательны и «узнаваемы», в них «что-то слышится родное» — напевное, интонации детского фольклора. Недаром произведение давно и прочно вошло в хрестоматии для детского чтения.

Впрочем, Ивана Сурикова и поэтов-суриковцев можно назвать крестьянами лишь условно: все они рано покинули деревню, не все вернулись обратно, их лирика, скорее, выражает мироощущение городского бедняка, бывшего крестьянина. Во многих стихотворениях господствует урбанистическая тематика и повествовательность — это драматические житейские истории из жизни швеек, сапожников, бродяг, близкие форме городского романа и эстетике «третьей культуры» («Тихо тощая лампадка...», «У могилы матери», «Умиравшая швейка» и др.).

Устойчивость темы смерти в творчестве Сурикова, которую справедливо отмечают исследователи [Калмановский 1966, 12; Лебедев 1996, 274], можно также связать с близостью его мироощущению трагического, балладно-романсового начала. Названия говорят сами за себя: «Покойник», «Покойница», «На одре», «Умиравшая девушка», «Ты лежишь в гробу тесовом» и др. «В степи глухой» умирает ящик, давая предсмертный наказ товарищу; сиротливые могилы крестьян мы видим в стихотворениях «Доля бедняка» и «У могилы матери». От чахотки умирает в больнице швейка, но смерть не разрушает ее красоты:

*Приходите, любуйтесь смело
Ранней смертью девичьей красоты,
Белизной бездыханного тела,
Густотой темно-русой косы!
[Суриков 1966, 157].*

«Рябина» в авторском оригинале заканчивается сетованием главной героини на одиночество и невозможность воссоединения с любимым:

*Нет, нельзя рябинке
К дубу перебраться!
Знать, мне, сиротинке,
Век одной качаться
[Суриков 1966, 74].*

Однако показательно, что народ не довольствуется подобной риторикой и в фольклорных переработках предлагает



альтернативные, более определенные и конкретные, варианты финала. Так, в «балладной» версии история доводится до трагической развязки — гибели дуба и рябины. Дуб погибает от удара молнии, а рябина не может пережить своего возлюбленного (бродячий фольклорно-литературный мотив «любовь сильнее смерти»):

*Тонкая рябина
Гнула и качалась,
И под самый корень
Вдруг она сломалась
[Гусев 1988, 410].*

Впрочем, народ со свойственными ему оптимизмом и надеждой на чудо предлагает в другом варианте и счастливую, почти сказочную развязку:

*Но однажды ночью
Страшный стук раздался:
То через дорогу
Дуб перебирался
(зап. в 1980-е гг. автором в Москве от женщины лет 70-ти [ЛАР]).*

Суриков предпринимает попытку создания эпических произведений на темы русских былин и русской истории, определяя их как «былины», «поэмы», «баллады»: «Садко в Новгороде» (1871), «Садко у морского царя» (1872), «Василько» (1876), «Казнь Стеньки Разина» (1877). Последняя наиболее удачна; автор монографии Н.И. Неженец не без оснований считает эту небольшую поэму вершиной творчества поэта [Неженец 1979, 115]. И в ней тоже реализуется тема смерти и предсмертного психологического состояния человека.

Степан Разин предстает здесь фигурой высокой, трагической. Площадь Красная олицетворяет Москву, которой гордого, удалого атамана выдали как «вора» и где он вместо желанного престола нашел тюрьму и гибель. «Палач в рубахе красной» — ее порождение, как и «алая кровь» казненного:

*Вот сейчас на смертной плахе
Срубят голову мою,
И казацкой алой кровью
Черный помост я полью...
[Суриков 1966, 304].*

Враждебной атаману Москве противопоставлены «Дона тихого приволье, /

Волги-матушки простор» [Там же, 302]. Эти народно-песенные образы возникают в предсмертных воспоминаниях Стеньки Разина и олицетворяют уже далекие от него прекрасные земли, где ему сопутствовала удача, где у него было много сторонников и главное — была «волошка».

Конкретные фольклорные источники поэмы, видимо, отсутствуют, однако произведение вбирает мотивы и передает дух преданий, легенд, исторических песен о Стеньке Разине. Поэма, сократившись, тоже вошла в народный репертуар¹.

Изображение смерти у Сурикова все-таки лишено безысходности. Смерть разом дает освобождение от жизненных тягот, неизлечимых болезней, непосильного труда, унижений, безнадёжной любви — от долгого и мучительного умирания. И в этом смысле, по Сурикову, смерть менее сурова к человеку, нежели жизнь. Автор по-христиански поэтизирует силу духа, достойно принимающего страдания и неотвратимый уход. Идея смерти-освобождения, на наш взгляд, сближает произведения Сурикова с некоторыми народными похоронными и поминальными причитаниями.

Грустное, но неизбежное увядание человека и последующий уход осмысляются поэтом при помощи психологического параллелизма и метафор, как в народной лирической песне. Они со-/противопоставлены вечному и по-своему гармоничному круговороту засыпания-пробуждения, смерти-возрождения в природе. Это прекрасно выражено в одном из последних стихотворений — лаконичном и стройном по форме:

*Не грусти, что листья
С дерева валятся, —
Будущей весной
Вновь они родятся, —*

*А грусти, что силы
Молодости тают,
Что черствеет сердце,
Думы засыпают...*

*Только лишь весной
Теплою повеет —
Дерево роскошно
Вновь зазеленеет...*

¹ Подробнее о поэме см.: [Райкова 2004].





творение Сурикова «В степи» воспринимается, особенно по прошествии времени, как написанное в народном духе. Недаром оно (распространявшееся, скорее всего, через дешевые песенники, исполнявшееся хором им. М.П. Пятницкого) фольклоризуется, народ его принимает. И это во многом благодаря тому, что поэт органично использует традиционные средства народно-поэтического языка, «втягивая» их в новую, авторскую, стилистическую форму. Интересно, что при этом буквальных текстуальных совпадений практически нет.

Так, широко представлена **инверсия**. На первое место выносятся определяемое существительное, за ним следует определение: «*вьюга снежная*», «*простор степной*», «*в степи глухой*», «*слово прощальное*», «*кольцо обручальное*»². Ср. в народной ямщицкой песне: «*степь моя*», «*степь Моздокская*», «*степь Саратовская*», «*дорожка широкая*», «*лошади буланые*», «*бляхи серебряны*», «*узды наборные*», «*из-за лесу темного*», «*из-за гор высоких*»³. Существительное таким образом логически подчеркивается, а совпадение окончаний прилагательных и притяжательных местоимений в одной и той же форме в конце стиха образует рифму и дактилическую клаузулу, характерную для народного стиха и возрожденную в поэзии XIX в. именно поэтами демократического лагеря. Сказуемое же в ряде случаев оказывается перед подлежащим: «*умирал ямщик*», «*замолчал ямщик*», «*голосит она*». Ср. в народной песне (еще более регулярно): «*протянулася ты*», «*изукрашена ты*», «*ехали извозчики*», «*случилось несчастье*», «*заболел, захворал извозчик*», «*не попомните вы*» и проч. Глагол в начале стиха делает более значимым действие, а ведь в народной лирике зачастую даже переживание, душевное движение воссоздается посредством действия. Характерен в этом отношении глагол «*голосит*», взятый из народной речи: у Сурикова сама степь голосит, а не молча сочувствует герою.

Разнообразны **лексические повторения**. Традиционно в фольклоре они служат, во-первых, средством укрупнения

и усиления (в данном случае воссоздают необозримое пространство, продолжительность и трудность пути даже при большой скорости движения, опасность болезни), во-вторых, экспрессивным средством, выражающим сильные и глубокие эмоции без каких-либо нюансов. Это синонимические («*мчат-несут*», «*широко-велик*») и тавтологические («*снег да снег кругом*») сочетания. Ср. в народной песне: «*братцы ли мои, братцы-товарищи*», «*заболел-то, захворал*». Анафора: «*Как простор степной... / Как в степи глухой... / Как в последний свой...*». Ср. в народной песне: «*Уж ты степь моя... / Уж и чем же ты, степь... / Уж вы братцы ли мои...*». Полилогия (подхват): «*Воронных коней / Отведи домой. / Отведи домой, / Сдай их батюшке...*». Ср. в народной песне: «*Уж и чем же ты, степь, степь, ты изукрашена? / Изукрашена ты, степь, лесами, болотами...*». Не обходится, естественно, без троекратного повторения с нарастанием, универсального в традиционной культуре, имеющего древнейшие корни. Три вещи просит герой передать семье — к этому и сводится его наказ: воронных коней — батюшке, поклон — матушке, «*слово прощальное*» и «*кольцо обручальное*» — молодой жене. Ср. в народной песне, по вариантам, даже менее строгая структура наказа (3 + 1): передавалось еще (сверх трех) «*благословеньице малым детушкам*», либо дети составляли триаду с отцом и матерью (в этом есть логика: они кровные родственники), завершающим же аккордом — «*полна волюшка, вся свободушка*» молодой жене.

Яркая примета языка фольклора — **постоянные эпитеты**, встречающиеся во всех жанрах, и в песнях тоже. Отражают они, на наш взгляд, некое постоянство устройства мира, незыблемость мировых законов (исторических, социальных, нравственных, эстетических и проч.) в сознании народа, повторяемость, однотипность человеческих судеб, отношений, ситуаций. И на этом фоне контрастно выглядят разного рода отступления, сдвиги, исключения. У Сурикова постоянных фольклорных эпитетов немного — строго говоря, шесть: «*степь глухая*», «*последний час*», «*злая обида*», «*воронные кони*», «*старая матушка*», «*молодая жена*». Ср. в народной песне (более регулярно, приведем другие): «*большая дорога*», «*буйна головушка*», «*ретиво сердце*», «*золотая каз-*

² Здесь и далее стихотворение И. Сурикова «В степи» цит. по изд.: [Суриков 1966, 82–84].

³ Здесь и далее варианты народной ямщицкой песни цит. по изд.: [Лирические песни 1990, 526–530].



на», «родная матушка», «малые детушки», «несчастьице немалое», «добрый молодец», «низкой поклон», «славный город» и др.

Слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами исконно передают в фольклоре любование, неравнодушное — доброе, сочувственное, трепетное — отношение народа к изображаемым предметам и людям. Суриков подходит к ним еще более осторожно и избирательно, чем к постоянным эпитетам. Вероятно, опасается излишней слащавости, которой страдал его сознательные стилизации под фольклор. Впрочем, добивается обратного: стихотворение звучит чересчур сурово и сухо по сравнению с народной песней. Но совсем избежать подобных слов не удастся: остаются «*батюшка*» и «*матушка*», а также «*слово*» (скорее всего, ради рифмы с «*кольцо*», в котором нет уменьшительного суффикса). Ср. изобилие в народной песне: «*извозничек*», «*несчастьице*», «*головушка*», «*братцы*», «*челобитьице*», «*благословеньице*», «*детушки*», «*дороженька*», «*лошадки*», «*тележка*», «*волюшка*», «*свободушка*» и др.

Отметим также использование поэтом *метафоры* — главным образом это глаголы в метафорическом употреблении, выражающие, по сути, народный взгляд на мир, одушевление всего сущего: природы, человеческих чувств и состояний. Это выражения «*степь... бежит*», «*сердце грусть берет*», «*смерть... сразит*», «*вьюга плачется*» и «*<вьюга> голосит*». В народной песне прямых соответствий этому нет, но устойчиво риторическое обращение к степи как к живому существу, на «*ты*».

Как уже было сказано, появляются народные варианты суриковского произведения, и таким образом песня ямщицкая как бы «возвращается» в народ. Это яркий пример двойного взаимодействия (фольклор — литература — фольклор), явления, которое Я.И. Гудошников назвал «фольклорным бумерангом» [Гудошников 1990, 134].

Интересно, что «вернувшаяся» в народ песня литературного происхождения во многом приблизилась к первоначальной фольклорной ямщицкой песне. Народ-«редактор» прежде всего освободил произведение от рамочной композиции и образа поющего ямщика — речь сразу же идет о трагической смерти героя, и оттого песня приобрела большую строгость и цельность. Правда, это породи-

ло некую путаницу: у Сурикова в степи замерзал именно поющий, «рамочный», ямщик — теперь же в ряде вариантов замерзает главный герой.

*Ах ты степь, ты степь!
Путь далек лежит.
В той степи большой
Замерзал ямщик*
[Гусев 1988, 412].

С ритмом и рифмой принципиальных изменений не произошло, к тонике народ не возвращается, и это показательное: в конце XIX в. городские песни, романсы, частушки с новой системой стихосложения уже заняли прочное место в народном репертуаре.

Текст в целом сократился и поэтический язык претерпел определенную трансформацию. Заменены некоторые неудачные суриковские выражения: «*на степи*» — «*в степи*»⁴, «*приказ*» — «*наказ*», «*сдай*» (коней. — И.Р.) — «*отдай*» и др. Устранены длинноты, препятствующие движению эмоционально насыщенной мысли: «*Как в последний свой / Перед-смертный час...*» (вместо этого — «*чуя смертный час*»); «*Злых моих обид, / Да и глупостей, / Неразумных слов, / Прежней грубости*» (вместо этого — кратко: «*не попомни зла*»); «*Кстати ей еще / Не забудь сказать...*» и проч. Появились, по вариантам, фольклорные постоянные эпитеты («*земной поклон*») и слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами («*лошадушки*»).

Наконец, в предсмертном наказе, который в целом мало отличается от суриковского, появляется новая, финальная строфа. Она вносит иной и очень важный смысловой акцент. После возвращения жене обручального кольца и разрешения вступать по любви в новый брак («*с тем, кто сердцу мил* (вар.: *кто нó сердцу*), *пусть венчается*») ямщик до-бавляет о себе:

*Про меня скажи,
Что в степи замерз,
А любовь ее
Я с собой унес*
[Новикова 1957, 413].

⁴ Здесь и далее варианты песенной переделки цит. по изд.: [Кулагина, Селиванов 1999, 390–391; Новикова 1957, 412–413; Гусев 1988, 412–413].



Песня литературного происхождения — это уже песня не о степи с ее опасностями (как было в традиционной ямщицкой песне) и не о трагической участи маленького человека в большом мире (как было в стихотворении Сурикова), а главным образом о верной супружеской любви, о любящем и благородном сердце.

Литература

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

Гусев 1988 — Песни русских поэтов: В 2 т. Т. 2. Середина XIX — начало XX в. / Вступ. ст., сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. В.Е. Гусева. Л., 1988.

Калмановский 1966 — Калмановский Е.С. Суриков и поэты-суриковцы // И.З. Суриков и поэты-суриковцы. М.; Л., 1966. С. 5–54. (БПбс).

Корепова 1982 — Корепова К.Е. Крестьянские писатели // Русская литература и фольклор (Вторая половина XIX в.). Л., 1982. С. 347–368.

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

Лебедев 1996 — Лебедев Ю.В. Суриков // Русские писатели. XIX век / Биобиблиографический словарь. В 2 ч. Ч. 2 / Под ред. П.А. Николаева. М., 1996. С. 273–275.

Лирические песни 1990 — Лирические песни / Сост., предисл., подгот. текстов и примеч. П.С. Выходцева. М., 1990.

Неженец 1979 — Неженец Н.И. Поэзия И.З. Сурикова. М., 1979.

Новикова 1957 — Русские народные песни / Вступ. ст., сост. и примеч. А.М. Новиковой. М., 1957.

Райкова 2004 — Райкова И.Н. Площадь Красная и «плаха черная»: поэма И.З. Сурикова «Казнь Стеньки Разина» и фольклор разинского цикла // Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре: Мат. VII Виноградовских чтений. М., 2004. С. 5–14.

Скатов 1986 — Скатов Н.Н. Некрасов: Современники и продолжатели. Очерки. М., 1986.

Суриков 1966 — И.З. Суриков и поэты-суриковцы / Вступ. ст., биогр. справки, подгот. текста и примеч. Е.С. Калмановского. М.; Л., 1966. (БПбс).

Филиппов 1882 — Филиппов Т. Сорок народных песен. М., 1882.

Сокращения

64 ЛАР — личный архив И.Н. Райковой.

Л.В. ФАДЕЕВА
(Москва)

«ЯБЛОНЕВЫЙ САД» А.Н. ОСТРОВСКОГО (О НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКИХ ОСНОВАХ КОМЕДИИ «ПРАВДА — ХОРОШО, А СЧАСТЬЕ ЛУЧШЕ»)

«...в ложь сказки влагал правду жизни».
А.Н. Островский.

Значение А.Н. Островского как создателя русского национального театра было в немалой степени предопределено его умением не только слышать и понимать живой, подлинно народный русский язык, но и говорить на нем со зрителем. Исследователи творчества драматурга всегда отмечали речевую характеристику его героев как важнейшую¹. Фактически каждое действующее лицо у него вносит в пьесу свою стилевую струю, свою языковую краску, поэтому и целое звучит как симфония, соединяющая в себе множество голосов.

И всё же задача А.Н. Островского не ограничивалась достоверной передачей языка замоскворецких жителей, который в действительности был чрезвычайно интересен и мог стать великолепным материалом для любого бытописателя².

¹ Ср.: «Для Островского критерий речевой самостоятельности героя — это критерий его жизненной самостоятельности и цельности» [Журавлева 1981, 112; ср. также: Шамбинаго 1923 и др.].

² Вот как описывает эту своеобразную манеру московский купец Н.П. Вишняков, автор книги «Сведения о купеческом роде Вишняковых» (1903 — 1911), рассказывая о своей родственнице Капитолине Андреевне Борисовой: «Про купеческую Москву она знала всю подноготную, и быль, и небылицу, и охотно делилась своими познаниями, принимая при этом таинственный вид, не договаривая слов, подмигивая и лукаво улыбаясь. Выражения ее носили часто характер метафорический и неопределенный, напоминавший изречения древних оракулов. Если ее спросят:

— Капитолина Андреевна, правда ли, будто Любенька Носова хорошую партию делает?