

ОБ ОДНОМ ФОЛЬКЛОРНОМ ИСТОЧНИКЕ В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО

В «Братьях Карамазовых» есть две песенные строчки, до сих пор не до конца расшифрованные. Отправляясь на «третье, и последнее, свидание со Смердяковым», Иван Карамазов «повстречал одинокого пьяного, маленького роста мужичонка (...) ворчавшего и бранившегося и вдруг бросавшего браниться и начинавшего сиплым пьяным голосом песню:

Ах поехал Ванька в Питер,
Я не буду его ждать!» (15, 57)

М. С. Альтман в своей книге «Достоевский. По вехам имен» эти строчки вполне убедительно соотнес с образом Ивана Карамазова. Однако функционально-поэтический анализ фольклорной реминисценции как лейтмотива душевного состояния героя необходимо дополнить конкретным источниковедческим, в данном случае — развернутым фольклористическим, комментарием.

Ненависть Ивана Федоровича к мужичонке вызвана не только тем, «что эта песня говорит о нем самом», обличая его (как правильно отметил М. С. Альтман¹), но и тем, что ему была знакома песня, затянутая пьяным. Ее содержание как-то связано со страшной ненавистью Ивана к пьяному мужичонке («...и вдруг его осмыслил» — 15, 57). Осмыслил вместе с песней, смысл песни до него дошел. Ее источник, по-видимому, с абсолютной точностью нельзя установить, поскольку мы имеем дело с фольклорным текстом, существующим в разнообразных вариантах. Как удалось установить, это русская частушка из фольклора отходников.

Известно, что во второй половине XIX в. в России активно распространялось отходничество крестьян на зимние заработки, в основном в Петербург и Москву. Оно было связано с необратимым процессом разложения общинных традиций. Достоевский не мог этого явления не заметить. Оно осмыслялось и в русской литературе 60—80-х гг. XIX в. Так, в широко известной тогда книге писателя и этнографа С. В. Максимова «Лесная глушь» (впервые отдельное издание вышло в 1871 г.) — живой энциклопедии народной жизни — отразились драматические последствия отрыва крестьян от земли, «почвы». В очерке «Питерщик» изображена судьба отходника, целиком отпавшего от

¹ Альтман М. С. Достоевский. По вехам имен. Саратов, 1975. С. 113—115.

своей общины и закончившего свой путь в кабаке. Трагедия народа нашла отражение и в его устном творчестве. В последнюю треть XIX столетия появились частушки и песни отходников, в которых развивались новые вариации традиционных тем и мотивов русского фольклора.

«Все учащавшиеся уходы деревенского населения на заработки в город были готовыми толчками для развития в частушках мотивов разлуки».² Чаще всего это был мотив разлуки с милым, уехавшим в Питер:

Ты не езд, Ваня, в город,
Там чужая сторона.
Петербурочку полюбишь,
Позабудеш про меня.³

В сборниках частушек XIX в. под редакцией В. И. Симакова, Е. Н. Елеонской и других собраны тексты, в которых отразились все переживания героев, вызванные такой разлукой: от клятвы верности до обиды, горьких упреков и отказа ждать. Собранные вместе, они представляют собой оригинальный тематический цикл. Особое значение имеет отразившаяся в этих частушках тема падения нравственных устоев:

Мой миленок в Питере,
Его ребята видели:
В одной руке тросточка,
В другой — папирочка.
(Елеонская, 1482)

Как за речкой-рекой
Солнышко сияет,
Не моя ли пьяница
В Питере шатается.
(Елеонская, 2388)

Я уеду скоро в Питер
От худой от славушки,
Привыкай-ка, ягодинка,
К новенькой сударушке.
(Симаков. Вып. 10. С. 22)

Дроля есть, только не здесь,
В городе, не дома,
Скучно девушке одной —
Заведу другого.
(Симаков. Вып. 6)

Ваню в Питер отправляли,
Думали — хорошего,
По этапу привезли
Ваньку толсторожего.
(Елеонская, 2232)⁴

² Соколов Ю. М. Русский фольклор. М., 1941. С. 408.

³ Деревенские песни и частушки, собранные В. И. Симаковым. Ярославль, 1915. Вып. 6.

⁴ Симаков В. И. Сборник деревенских частушек северных губерний европейской России. Ярославль, 1913; Сборник великорусских частушек / Под ред. Е. Н. Елеонской. М., 1914.

Таким образом, строчки «Ах поехал Ванька в Питер, Я не буду его ждать!» — это итог крестьянской драмы, разыгравшейся в результате разрушения патриархальной этики и привычных традиций русского народа, раньше достаточно глубоко подчинявших себе личность, а с развитием отходничества, когда крестьяне-отходники уже не играли существенной роли во внутренней жизни родной общины, постепенно разрушавшихся.⁵

Думается, что именно это содержание частушек отходников, отражившее кризис и противоречия национального народного самосознания, не случайно привлекло внимание Достоевского. Как известно, его отношение к фольклору определялось почвенническими, без идеализации, взглядами на народ и народную жизнь. Хорошо зная разные жанры устного народного творчества, Достоевский не дифференцировал их с эстетической точки зрения (как низкие и высокие), а учитывал прежде всего полноту отражения народной жизни в них. Поэтому ни снисходительности, ни брезгливости по отношению к таким новейшим народным песенкам, как частушки отходников, у Достоевского не было. В этом плане он превзошел современный ему уровень фольклористики, подчас расценивавшей частушки как «извращение народного песенного творчества».⁶

Фольклор отходников писатель знал хорошо, что видно из многочисленных примеров функционально-художественного обращения к нему уже в романе «Преступление и наказание», в котором сложилась вполне определенная система неоднозначных символических смыслов, связанная с трактирно-лакейскими и отходническими песнями и одновременно соотнесенная с судьбами и переживаниями главных героев. В основных своих значениях эта система дошла и до «Братьев Карамазовых». По наблюдению Р. Н. Поддубной, все трактирно-народные сцены в «Преступлении и наказании» сопровождаются такой песней или упоминанием о ней, т. е. можно говорить о фольклорном обрамлении или фольклорном сопровождении народных сцен, которые слушает и наблюдает Раскольников. Характерно-типичные мотивы петербургского жителя и творчества отходников используются в романе не раз. Так, в 6-й главе второй части, когда Раскольников приходит вновь на квартиру процентщицы, звучит бытовой разговор двух работающих там парней, одного постарше и уже обвыкшегося со столичной жизнью, а другого помоложе, видимо, только-только к ней приобщающегося: «И чего-чего в ефтом Питере нет! — с увлечением крикнул младший, — окромя отца-матери, все есть!» (6, 133).

Этот отходнический сюжет, развернутый в истории двух рабочих и маляра Миколки («...ко всему восприимчив. (...) Петербург на него сильно подействовал, особенно женский пол, ну и вино (...) все забыл» — 6, 347, — так представляет последнего Порфирий Петрович), выглядит как парафраза на весьма распространенную в последней трети XIX в.

⁵ Этот процесс детально рассмотрен в книге: Громыко М. М. Традиционные нормы поведения и формы общения русских крестьян XIX в. М., 1986.

⁶ См., например, одноименную работу В. О. Михневича: Исторический вестник. 1880. № 12. С. 749—779.

песню «Трактирщик», в которой рассказывается о похождениях питерщика. Ее слушает Раскольников во время первого посещения трактира:

В первый год я постарался,
Сот пяток домой послал,
Тогда мил в долгу остался —
Свою женушку ласкал...

Вдруг случилось несчастье
Мне по Невскому пройти!
*Я по Невскому прошел,
Свою прежнюю нашел...*
Мы нечаянно сошлись,
Поздоровались...⁷

(курсивом выделены строчки, варианты которых использовал Достоевский). Причем народное пенье как бы эхом отдается в душе героя, заставляя его сознать свою причастность к национальной народной судьбе: «В одной харчевне, перед вечером, пели песни: он просидел целый час, слушая, и помнил, что ему даже было очень приятно. Но под конец он вдруг стал опять беспокоен; точно угрызение совести вдруг начало его мучить...» (6, 337).

Другие примеры также свидетельствуют о целенаправленном обращении Достоевского к новейшему для него фольклору, образцы которого писатель часто мог слушать в Петербурге: Раскольникова «почему-то занимало пенье и весь этот стук и гам, там, внизу... Оттуда слышно было, как среди хохота и взвизгов, под тоненькую фистулу разудалого напева и под гитару, кто-то отчаянно отплясывал, выбивая такт каблуками. *Он пристально, мрачно и задумчиво слушал*, нагнувшись у входа и любопытно заглядывая с тротуара в сени.

Ты мой бутошник прикрасной
Ты не бей меня напрасно! —

разливался тоненький голос певца. *Раскольникову ужасно захотелось расслушать*, что поют, *точно в этом и было все дело*» (6, 122. Курсив мой. — В. Б.). В. А. Михнюкевич верно определил этот фольклорный текст как стилизацию под лакейскую песню, «незатейливые слова которой перекликаются с ощущениями Раскольникова после преступления»,⁸ что действительно вполне очевидно при ее сопоставлении с фольклорным аналогом, который нам удалось обнаружить. Это народная песня о падшей крестьянской девице — «питерской умнице», которая «Во Питере жила, Все науки поняла...».⁹ Сюжетной актуализацией этой песни выглядит трактирная сцена со Свидригайловым, которому «здоровая, краснощекая девушка (...) лет восемнадцати» (видимо, совсем недавно попавшая из деревни в Петербург. — В. Б.) пела уже «довольно сиплым контральтом какую-то лакейскую песню» (6, 355).

⁷ См эту песню в следующих записях: *Михневич В. О.* Извращение народного песнотворчества. С. 771; *Смирнов Н. А.* Русские народные песни новейшего времени: Этнографический очерк. СПб., 1895. С. 10—11.

⁸ *Михнюкевич В. А.* Русский фольклор в художественной системе Ф. М. Достоевского. Челябинск, 1994. С. 110.

⁹ *Михневич В. О.* Извращение народного песнотворчества. С. 759.

Последний вечер Свидригайлова дан в обрамлении этого трактирного пения: переходя из одного трактира в другой, он опять наткнулся на Катю, певшую о том, «как кто-то, „подлец и тиран“, начал Катю целовать» (6, 383). Можно сказать, что здесь не только Катя поет о себе, но и Свидригайлов слушает «о себе».

В ином композиционном оформлении эта связь между трактирным пением и переживаниями героя отразилась в «Братьях Карамазовых», что подтверждает принципиальный и стабильный характер фольклорной поэтики Достоевского. Частушки отходников живо интересовали писателя, поскольку отразили нравственный надрыв и надлом в национальном самосознании, выражением которого в «Преступлении и наказании» стал и бунт Раскольникова, и безудержное как в разгуле, так и в покаянии поведение маляра-отходника Миколки, своего рода «народного двойника» главного героя. В таком использовании новых «образчиков» народного творчества Достоевский был солидарен с позицией, например, Н. И. Костомарова, считавшего, что «никак не следует пренебрегать песнями новейшего склада, или носящими отпечаток новейших переделок: если для нашего эстетического вкуса они представляются уродливыми, пошлыми, даже циническими и лишенными всякой поэзии, то для историка и мыслящего наблюдателя человеческой жизни они все-таки драгоценные памятники народного творчества. При этой точке зрения видимая бессмыслица для нас иногда не бывает лишена смысла».¹⁰ Аналогично Д. Зеленин, попытавшийся защитить новый песенный жанр в своих работах начала века, писал: «Самим своим появлением (частушка. — В. Б.) многое говорит о совершающихся в недрах народной жизни процессах, — о происходящем там грандиозном переломе»¹¹ — расколе крестьянства как однородной социальной группы на разные слои: на патриархальный и «вкусивший» городской образованности. «Два поколения современной деревни, — справедливо отмечал Д. Зеленин, — молодое и старое, стали жить в разных веках».¹² Частушка отходников зафиксировала этот «раскол».

Причем, как констатировал другой наблюдатель этих изменений в народном быте — В. О. Михневич, «к сожалению, в развитии образованности народной массы повторяется, в основных чертах, тот же процесс „отсебятины“ и разрыва с родной „почвой“, который пережили в свое время верхушки русского общества, при восприятии западной цивилизации, и который так дорого нам обошелся, ценою отчуждения целых поколений от народа и его интересов».¹³

Таким образом, «отошедший» от Бога Раскольников и отходник-маляр Миколка из раскольников — это «двойники», которых автор связал с одним явлением русской жизни, что подтверждается приведенным в романе фактом параллельного увеличения преступлений в обоих классах — низшем и высшем (6, 117). Оба героя «зеркально» соотносятся друг с другом через одно преступление — убийство процентщи-

¹⁰ Вестник Европы. 1872. Кн. 6. С. 554.

¹¹ Зеленин Д. Новые веяния в народной поэзии. М., 1901. С. 4.

¹² Там же. С. 78.

¹³ Михневич В. О. Извращение народного песнотворчества. С. 755.

цы, меняясь ролями: вначале Миколка «берет» на себя вину Раскольникова, потом Раскольников «снимает» ее с Миколки. Структурно эта модель отношений между героями «обыгрывается» в романе дважды. В первый раз она проявляется еще в самом начале романа, в страшном сне Раскольникова, когда он видит, как молодой мужик, тоже по имени Миколка, забивает насмерть свою лошаденку. Искушая его грех, «бедный мальчик (...) с криком пробивается (...) сквозь толпу к савраске, обхватывает ее мертвую, окровавленную морду и целует ее, целует ее в глаза, в губы...» (6, 49). Вся эта сцена происходит у кабака, где гуляют и поют мужики и бабы. «Раздается разгульная песня, брякает бубен, в припевах свист» (6, 48).

«Пьяные, шалят, *не наше дело*, пойдем! — говорит отец» (6, 49). Курсив мой. — В. Б.). Авторской волей эти слова сюжетно опровергаются: Миколка опять, как знак судьбы, появляется в жизни Раскольникова, задавая ей свои ориентиры. Его поступки, одинаковый безудерж в жестокости и раскаянии, разгуле и страдании, повторяются Раскольниковым.

«Миколка-то, может, и прав, что страданья хочет» (6, 351), — указывает герою Порфирий Петрович. В функционально-художественном плане образ Миколки, в силу своей репрезентативности по отношению к Раскольникову, как и сопровождающий обоих героев фольклорный репертуар отходников, имеет эмблематическое, а не просто этнографическое значение, как определяет подобное фольклорное включение В. А. Михнюкевич, считая, что оно всего лишь помогает передать «физиологию» петербургского третьеразрядного трактира.¹⁴ Эмблематичность эта определяется и ценностным содержанием народного образа и народных частушек. Миколка — это воплощение национального типа во всех его противоречиях; по словам Н. А. Бердяева, «русский народ есть в высшей степени поляризованный народ, он есть совмещение противоположностей. Им можно очароваться и разочароваться, от него всегда можно ждать неожиданностей, он в высшей степени способен внушить к себе сильную любовь и сильную ненависть».¹⁵ «Русские — раскольники, это глубокая черта нашего народного характера».¹⁶

В первом романе, открывающем великое «пятикнижие» Достоевского, эмблематическое сопряжение образов Миколки и Раскольникова через трактирно-лакейские песни, популярные в среде отходников, подкрепляется сюжетно. Так, подчеркивается, что оба они попали из одной, видимо, Рязанской, губернии в Петербург почти одновременно, оба заложили вещи, связавшие их со старухой-процентщицей, оба в чужом им городе «пошатнулись» в вере, «отошли» от Бога, забыв всю прежнюю жизнь в родительском доме.

В последнем же романе эмблематическая соотнесенность образов Ивана Карамазова и пьяного мужичонки, горляющего песню про Вань-

¹⁴ Михнюкевич В. А. Русский фольклор в художественной системе Ф. М. Достоевского. С. 99.

¹⁵ Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 43—44.

¹⁶ Там же. С. 51.

ку, уехавшего в Питер, сюжетно никак не мотивируется. «Народный двойник» Карамазова, исполняющий частушку отходников, остается периферийным героем, не вовлеченным, как Миколка, в романное действие. Писатель здесь использует в сжатом виде, уже не развертывая и не мотивируя, готовую фольклорную модель, однако предельно обобщая ее содержание. Поэтому текст цитируемой в романе частушки усечен до двух первых строчек куплета. Их контаминированным продолжением, на наш взгляд, являются следующие:

А на что его и ждять,
Там ведь есть с кем погулять.

В. П. Владимирцев реконструирует этот текст,¹⁷ объявляя его женской частушкой (хотя в романе ее поет мужичонка), следующим образом:

Куплю краснова на платье —
Буду с девушкам гулять.¹⁸

Последние строчки со всей резкостью определяют жанровый характер частушки, ее узко-функциональное содержание. Отбросив их, Достоевский усилил обобщенный, нравственно-символический смысл мотива отходничества, оставив, как знак, имя «Ваньки», аналогичное «Миколке». Подобно тому как мысль о Миколке (о котором сказано, что он из Зарайского уезда) засела в голове Раскольникову, из-за чего он спрашивает парня на улице: «Уж и ты не зарайский ли?» (6, 121), начальные строчки из пьяной песни о Ваньке звенят в голове Ивана Карамазова. Их трехкратный повтор в романе приобретает особое, эмблематическое значение, связывая Ивана не только с пьяным мужичонкой, но и со Смердяковым, с которым он также трижды встречается. Так возникают ритмические параллели, композиционно и тематически соотнесенные.

Идя на третье и последнее свидание со Смердяковым, исполненный «страшного гнева», Иван невольно переносит свою ненависть к «вонючему лакею» на исполнителя песни, напоминающей ему о собственном отъезде — «умывании рук». После признания Смердякова в убийстве отца песенные строчки опять вдруг прозвенели в его голове, пронзив неотвратимой догадкой о том, что все его двойники (и Смердяков, и черт) — лакеи и могут, насмехаясь, спеть ему частушку про Ваньку. Пытаясь реабилитироваться в собственных глазах, Иван целый час хлопчет о мужичонке, пристраивая его в часть. Ивану кажется, что пришел «конец колебаниям его, столь ужасно его мучившим все последнее время!» (15, 68). Но в третий раз, на суде, он опять с ненавистью называет мужичонку «пьяной канальей», которая «загорланит, как „поехал Ванька в Питер”» (15, 117). Ритм внутренних движений Ивана напоминает здесь качание маятника, подтверждая невозможность самоопределения героя «ни в положительную, ни в отрицательную сторону». Сам Иван сравнивает себя с крестьянской девкой: «Захоцу — вскоцу, захоцу — не вскоцу» (15, 116).

¹⁷ Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1992. Т. 10. С. 141.

¹⁸ Симаков В. И. Сборник деревенских частушек Архангельской, Псковской, Новгородской, Петербургской губерний. Ярославль, 1913. Стб. 482.

Таким образом, для двойственной и в нравственно-религиозном плане неопределенной личности Ивана народная частушка оказывается столько же репрезентативна, как и образ отходника Миколки для Раскольникова. В последнем романе эта эмблематическая роль частушки отходников осложняется ее распространенностью в лакейской среде. Не случайно и в «Преступлении и наказании» она нередко называется лакейской песенкой, исполняемой обычно в трактире. Обращение Достоевского к подобному материалу в художественно-разоблачительных целях свидетельствует о негативной оценке «лакейства», что подтверждается и публицистическими суждениями в «Дневнике писателя», в котором под «лакейством» часто подразумевается духовная бесхребетность и несамостоятельность. «Генетически лакей есть в России порождение крепостнической эпохи — человек, от народа оторванный, состоящий при барине, но барину не ровня...».¹⁹

В пореформенную эпоху, по наблюдению современника Достоевского — фольклориста-этнографа В. О. Михневича, лакейский тип, как тип полуобразованного, оторвавшегося от «народной правды» простолюдина, широко распространился в низших городских классах. Эта историко-этнографическая характеристика со всей резкостью запечатлена в образе Смердякова: «„образованный“ простолюдин — горожанин, нарядившись в „немецкого“ фасона „спинжак“ и „пальто“, уснадив свой словарь кудреватými, книжными выражениями и словечками, научившись чувствительным романсам и веселым куплетам (все это, конечно, в искаженно-карикатурном виде), смотрит уже свысока на „деревенщину“, брезгает ее серым зипуном и лаптями, фыркает на ее „простоту“ в обычаях и нравах, издевается над ее „мужицкой“ песнью».²⁰ «Может ли русский мужик против образованного человека чувство иметь? По необразованности своей он никакого чувства не может иметь» (14, 204—205), — бормочет Смердяков.

В. Кантор совершенно правильно отмечает, что «можно провести линию, на которой окажется целый ряд самых неприятных автору героев, подпадающих под понятие „лакей“, начиная от Федора Павловича (который в молодости своей был приживальщиком, то есть, по сути, тем же лакеем) и кончая чертом».²¹ «Это лакей и хам», — бросает Иван и о Смердякове. Тот же, вполне в духе лакейской морали, сам отказывается от первой роли, которая влечет за собой ответственность: «...я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил» (15, 59). От смердяковского признания Иван страдает и нравственно корчится; ему, по словам черта, «прелестнейшему и милейшему русскому барчонку: молодому мыслителю и большому любителю литературы и изящных вещей» (15, 83), невыносимо сознавать свою связь с «вонючим лакеем», так же как и с чертом: «Нет, я никогда не был таким лакеем! Почему же душа моя могла породить такого лакея, как ты?» (Там же). Точное толкование этого фрагмента дал М. М. Бахтин: «Смердяков (то же самое можно

¹⁹ Кантор В. В поисках личности: Опыт русской классики. М., 1994. С. 157.

²⁰ Михневич В. О. Извращение народного песнотворчества. С. 751.

²¹ Кантор В. В поисках личности. С. 158.

сказать и о черте. — В. Б.) овладевает постепенно тем голосом Ивана, который тот сам от себя скрывает. Смердяков может управлять этим голосом именно потому, что сознание Ивана в эту сторону не глядит и не хочет глядеть!».²²

Но во внутренней полифонии и иерархии голосов в душе Ивана «лакею» принадлежит только мнимоведущая роль, потому что он все равно зависит от главного, первого лица, от его санкции и позволения, которое Смердяков почти заставляет Ивана дать ему. В частушке ответное действие исполнителя («Я не буду его ждать») также подразумевает моральную «ссылку», оглядку на другого: «Ах поехал Ванька в Питер». Вот эта присущая фольклору отходников моральная раздвоенность и расколотость (когда мотивы осуждения и обличения «развеселого» петербургского жителя сочетаются с «нотами» соблазна и развращенности) и определила его переход к разряду лакейского творчества, тонко подмеченный и виртуозно художественно использованный Достоевским.

Прозвучавшую в частушке мораль он сюжетно актуализировал в отношениях Ивана и Смердякова. Подобная сюжетная проекция частушки на героев в свою очередь есть проявление характерного и для фольклорного искусства принципа эмблематичности в поэтике Достоевского.²³

Принцип эмблематичности как принцип репрезентации, позволяющий представить мир в системе зеркальных соответствий, параллелей, взаимоотражений и т. п., дал Достоевскому возможность связать трагедии своих главных героев с важнейшими процессами национальной жизни, зафиксированными в данном случае в частушках. При этом фольклорный материал приобретает значение не просто источника, а исходной основы для выражения главной у Достоевского идеи совинности: «всяк за всех виноват». А иначе мир — не цел, жизнь — без нравственного смысла и вектора. В рамках такого мировосприятия, которое изначально можно обозначить как народно-поэтическое, «всяк» есть знак, изъяснение другого, загадка про другого, как «Миколка» — это эмблема Раскольников, а «Ванька»-«питерщик» — эмблема Ивана Карамазова.

В конечном счете обращение Достоевского к одному из жанров новейшего в его время фольклора — свидетельство того, что национально-народная почва оставалась для его собственного творчества неиссякаемо живой и принципиально значимой.

²² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 427.

²³ См. об этом: Лобанова М. И. Принцип репрезентации в поэтике барокко // Контекст. 1988. М., 1989. С. 208—209.