



А. Л. РЕНАНСКИЙ

ПОЧЕМУ ФОМА ОПИСКИН БОРОЛСЯ С КАМАРИНСКИМ МУЖИКОМ?

(Фома Фомич как пророк нравственного возрождения)

Памяти Г. М. Фридендера

В хаотическом движении нашей истории, в ее мозаичном пространстве можно попытаться уловить некие магистральные сюжеты, а затем постараться опознать в лицо тех персонажей, которые эти сюжеты сочиняют и разыгрывают, чтобы осмыслить наконец драматургию русской истории. В этом случае «прошлое» и «настоящее», «вчера» и «сегодня», «тогда» и «теперь» вообще не противопоставляются и не сопоставляются, а рассматриваются как вечно длящиеся «сегодня и сейчас».

Подобный подход, кажется, уместен в отношении к автору, который вообще полагал, что времени не существует, что «время есть цифры, время есть: отношение бытия к небытию» (6, 161).

Своеобразие восприятия времени Достоевским сказалось в последовательной установке его на интертекстуальность как принцип изображения, при котором в одном пространственном и временном топосе совмещаются разные пространства и времена: и прошлое, и настоящее, и угадываемое будущее.

Интертекстуальность обнаруживается на микро- и макроуровнях произведения: от включения целого корпуса текстов (как например, «Шинели» Гоголя и «Станционного смотрителя» Пушкина в «Бедных людях»), прямого или скрытого цитирования, аллюзий, реминисценций, парафраз и пародий до заимствования имен отдельных персонажей мировой литературы от Гомера до Булгарина.

Метафизическое восприятие времени проявилось и в особой темпоральности художественного мира Достоевского. Многие сюжеты писателя опираются на *архисюжеты*, являющиеся, по удачному определению П. Торопа, «вечностным толкованием сиюминутных событий», что придает его романам черты своеобразной мифоло-

гичности. Но даже при отсутствии в тексте опорного архисюжета Достоевский и в обыденных жизненных ситуациях прозорливо угадывал динамику «вечных» сюжетов. Одним из таких сюжетов, который с роковой неизбежностью разыгрывается в русской истории, мне представляется притча «про белого быка и про камаринского мужика, или борьба Фомы и Фалалея». Это, безусловно, наиболее характерный для Достоевского тип *метасюжета*, в формах которого можно описать многие явления из истории русской души — и ее метафизические, и ее общественные проявления.

История России — как и всякая иная история — это культурный текст, созданный самими людьми, и его надо уметь читать. От осмысленности этого чтения зависит способность общества предвидеть угрожающие ему опасности и понять, что следует, а чего не следует делать для их предотвращения. Однако трагическая цикличность русской истории, «дурная бесконечность» ее рефренов, свидетельствует, что нам до сих пор не вполне ясен ни общий сюжет нашего прошлого, ни его драматургия, ни тем более его высший провиденциальный смысл (если он, конечно, существует). Пока мы научились понимать в этом тексте лишь отдельные слова и разрозненные знаки. В последние десятилетия российское общество пыталось осмыслить авторитарную природу своей государственности. При этом было установлено, что идеология русской авторитарности чаще всего самоутверждалась в формах мессианских учений и являлась народу не иначе, как в образах или пророка, или моралиста-спасителя. Фома Фомич Опискин как тип такого моралиста воплощает не только специфически русский феномен самозванства, но и вечные мессианские притязания отечественного литератора на роль непререкаемого истолкователя воли Божьей и судии дел человеческих, не говоря уже о государственных должностях учителей жизни или инженеров человеческих душ. То, что Опискин мнил себя именно пророком, а не просто рядовым культуртрегером, ясно из слов о том, что ему, Фоме, предстоит величайший подвиг, подвиг, для которого он и на свет призван и к совершению которого понуждает его какой-то человек с крыльями, являющийся ему по ночам, или что-то вроде того. Именно: написать одно глубокомысленнейшее сочинение в душеспасительном роде, от которого произойдет всеобщее землетрясение и затрещит вся Россия (3, 13). Из замысла этого трактата можно сделать вывод, что Фома воистину русский пророк, для которого привычен только один путь исторического развития — резкий глобальный поворот в системе ценностей, пусть и чреватый разрушительными результатами или даже национальной катастрофой. Это пророческое призвание Фомы Фомича так и осталось нереализованным и лишь отчасти раскрылось в его притчах — традиционном жанре житийной литературы, с помощью которых Учитель раскрывает ученикам смысл своего ве-

роучения. Такова, в частности, притча «Об исцелении бесноватого Фалалея».

На первый взгляд кажется странным, что идейным оппонентом Фомы Фомича в повести выступает несмышленный отрок Фалалей. Но именно он вызвал и мессианский пафос Опискина, и основной заряд пророческих инвектив, изобличающих «мир во всех его пакостях». При этом сразу же бросается в глаза, что в картине мира Фомы Опискина Фалалей занимает почти то же место, что и леонардовский Человек в эмблематике Ренессанса, выступающий там как мера всех вещей — и земного, и вселенского бытия.

При всех очевидных признаках мизантропии Фома Фомич не отрицает человека вообще. Но он взыскует и ждет человека идеального. А кругом одни лишь Фалалеи. И страшная догадка рождается в душе ожидающего и взыскующего — а не состоит ли человечество из одних только Фалалеев?!

«...Я хочу любить, любить человека, — кричал Фома, — а мне не дают человека, запрещают любить, отнимают у меня человека! Дайте, дайте мне человека, чтоб я мог любить его! Где этот человек? куда спрятался этот человек? <...> Я кричу: дайте мне человека, чтоб я мог любить его, а мне суют Фалалея! Фалалея ли я полюблю? Захочу ли я полюбить Фалалея? Могу ли, наконец, любить Фалалея, если б даже хотел? Нет; почему нет? Потому что он Фалалей. Почему я не люблю человечества? Потому что всё, что ни есть на свете, — Фалалей или похоже на Фалалея! Я не хочу Фалалея, я ненавижу Фалалея, я плюю на Фалалея, я раздавлю Фалалея, и если б надо было выбирать, то я полюблю скорее Асмодея, чем Фалалея! (3, 154).

Понятно, что все эти lamentации по поводу трагедии утраченной веры в человека одно пошлое актерство, очередной фарс из обширного репертуара Опискина. Но сверхзадача этого фарса вполне очевидна: оправдать и узаконить ту жизненную философию, которой несколько ранее Опискина искушал ближних его французский родич Тартюф. Вот ее основная доктрина в изложении новообращенного и прозревшего Оргона:

Лишь познакомитесь получше с ним — и сразу
Его приверженцем вы станете навек.
Вот человек! Он... Он... Ну, словом, че-ло-век!
Я счастлив. Мне внушил глагол его могучий,
Что мир является большой навозной кучей.
Сколь утешительна мне эта мысль, мой брат!
Ведь если наша жизнь — лишь гноище и смрад,
То можно ль дорожить хоть чем-нибудь на свете?!

Но, хотя мессианское назначение Фомы Фомича и оказалось недовоплощенным, он все-таки успел проявить себя на поприще рос-

¹ Мольер Ж.-Б. Полн. собр. соч.: В 4 т. М., 1966. Т. 2. С. 124.

сийской идеологии, оставив потомкам программу их нравственного возрождения.

Как и в каждой русской идеологической доктрине, центральное место в ней занимает крестьянский вопрос: «Рассуждение о значении и свойстве русского мужика и о том, как надо с ним обращаться».

Важный теоретический вклад сделал Опискин также и в изучение «производительных сил» и «производственных отношений». Однако непреходящая ценность идеологической программы Фомы Фомича безусловно определяется глубокой трактовкой вопросов литературы и искусства.

Как это часто случалось в истории русской культуры, непосредственным поводом, инспирировавшим этот важный идеологический документ, послужила частная, хотя и незаурядная художественная акция — в данном случае «Камаринская», танцуя которую Фалалей с наибольшей полнотой выражал свое художественное и бытийное кредо. «Не то чтоб ему уж так нравились легкомысленные и во всяком случае необъяснимые поступки этого ветреного мужика — нет, ему нравилось плясать комаринского единственно потому, что слушать комаринского и не плясать под эту музыку было для него решительно невозможно <...> он плясал до забвенья самого себя, до истощения последних сил <...> он взвизгивал, кричал, хохотал, хлопал в ладоши; он плясал, как будто увлекаемый постороннею, непостижимую силою, с которой не мог совладать <...> Это были минуты истинного его наслаждения» (3, 63—64). Замечу, что не только Фалалея, но и самого сочинителя — Михаила Ивановича Глинки. Сохранилось воспоминание об одном петербургском вечере, на котором композитор ознакомил слушателей с сочиняемой им в то время «Камаринской» (на том вечере, кстати, был и Достоевский): «Глинка подыгрывал губами, ударял по клавишам обеими пятернями в пассажах *tutti*, пристукивал каблуками, подпевал и подсвистывал... Когда я услышал впоследствии эту бесподобную по чисто-русской забубенности вещь в концерте, — продолжал мемуарист, — то к ней почти ничего не прибавило, даже кое-что поубавило в огне и стремительности передачи».²

«Камаринская» — это преимущественно мужская соревновательная пляска: перепляс (т. е., кто кого перепляшет) — импровизационный танец без строго определенных фигур, в котором пляшущие стараются отличиться чем только можно. Фольклористка Е. Линёва указывала на «древность этого напева и на родство его с песнями скоморохов».³

² Ковалевский П. Встречи на жизненном пути // Исторический вестник. 1888. № 3. С. 565.

³ Линёва Е. Великорусские песни в народной гармонизации. СПб., 1904. Вып. 1. С. 36.

«Камаринская» в исполнении Фалалея — одно из замечательных проявлений народной смеховой культуры. Похоже, что это его образ запечатлен в народных речениях: «Он как красное яичко. У него и рука смеется, и нога смеется. Сердце веселится и лицо цветет». А на инвективы Опискина Фалалей мог бы ответить другой русской поговоркой: «Ноги гнилы, так и танцы немилы».

Со страниц повести Достоевского явственно звучит гоголевская тема дионисийской танцевальной стихии, имеющей над человеком непреодолимую, почти роковую власть. Оттого и танец Фалалея так напоминает то ли радение хлыстов, то ли камлание шамана, то ли экстаз джазовой импровизации: и тут и там экстатическое состояние порождает прорыв в сферу сакрального, способствуя обретению утраченных связей с глубинными — внелогическими — уровнями сознания, а через них и с вселенскими, космическими началами жизни. Но танец у Гоголя знаменует еще момент, когда хаос толпы вдруг чудесным образом преобразуется в прихотливый и сложный организм. В танце человек преодолевает не только земное притяжение, но и гнет социальной стадности: «Только в одной музыке есть воля человеку. Он в оковах везде. Он сам себе ткет еще тягостнейшие оковы, нежели налагает на него общество и власть... Он — раб, но он волен, только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность».⁴

Танец создает какую-то новую возможность сосуществования человека с людьми, когда свобода от «оков общества» приходит не в результате сокрушения этих оков, а только вследствие освобождения человека от своих собственных уз, освобождения от себя самого. Это не отказ и не забвение себя. Но освобождение от бремени своей самости. Чувство свободы приходит к человеку в поединке души и тела, в новом ощущении своей телесности. Душа впервые одержала верх и, словно оседлавшая черта, мгновенно освобождается от вечного страха перед греховной тиранией тела. Потому что душа в танце телесна, а тело — одухотворенно.

Танец и музыка, а вместе с ними вся смеховая стихия народного искусства — это знаки иного состояния мира, о котором посторонний может только догадываться, это светлая улыбка будущего, которая манит нас за собой. Посланцы будущего — танец и музыка — приходят за нами для того, чтобы это будущее могло сбыться.

Так в танце преодолевается извечная русская антиномия «языческой телесности» и «христианской духовности», и так же — через искусство — преодолевал ее сорочинский язычник Яновский и московский христианин Гоголь. Но в мировоззрении мыслителя Фомы Опискина категории души и тела знаменовали собой лишь две противоборствующие идеологические сферы, а в идеологических

⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937. Т. 8. С. 69.

вопросах у нас никогда не было места шатаниям и компромиссам. Как не было их в тысячелетней борьбе российской государственной идеологии с духовной культурой своего народа.

Матриолог русской культуры писался веками. Всем ходом отечественной истории художник неизменно вытеснялся из общества, противопоставлялся ему как враг и изгой, вплоть до полного уничтожения — вот краткий вывод по прочтении этой черной книги. Наиболее очевидно это прослеживается в истории скоморошества, в формах которого на протяжении многих веков бытовало и развивалось русское профессиональное искусство. В истории скоморошества сложился и тип русского артиста — как отреченного человека обреченной профессии, и тип русского зрителя, испокон века привыкшего дышать «ворованным воздухом» запретной свободы неофициального и уже потому греховного искусства.

Слово *скоморох*, отмеченное впервые в «Повести временных лет» под 1068 г., имеет различные этимологические толкования. По Срезневскому, оно произошло от итальянского *scaramuccia* (шут), откуда, кстати, французское *scaramouche* и английское *skaramouch* — хвостун, негодяй.

По Веселовскому, оно произошло от арабо-турецкого *masxara* — смешной человек, шут, паяц. Так или иначе, но вполне очевидна связь этого концепта со сферой смеховой культуры, христианским мироведением отрицаемой.

Л. Карасёв, автор специальной работы о феноменологии смеха, пишет по этому поводу: «Пара грех и смех „прозрачна“ для христианства, установившего меж его членами твердое равенство и называющее и то и другое злом. Смех плоти — глупый смех, он низок и равен плоти. Так смех и веселье отождествляются и становятся синонимами. Христианская антитеза слез и смеха, рожденная логикой духовной инверсии была наложена на реальность, в которой слезам на самом деле противостоял не смех, а радость и веселье. Заполнив же собой все пространство новой культуры, антитеза слез и смеха четко разделила их миры».⁵

Если телесное страдание и слезы приближают человека к горнему миру подлинного блага, то смех отвращает от него, что и отразилось в русской пословице христианского толка: «В чем живет смех, в том и грех» (которая, кстати, имеет и свою языческую антитезу: «Кто людей веселит, за того и свет стоит». Или: «Посильна беда со смехами, а невмочь беда со слезами»).

«Так были обозначены полюсы духа и плоти, блага и зла, — режюмирует Л. Карасёв, — и отныне в христианском сознании смех и зло сблизились и породнились в своем противостоянии слезам и благу».⁶

⁵ Карасёв Л. Опыт несмеяния // Человек. 1992. № 5. С. 45.

⁶ Там же. С. 46.

Это отчасти предопределило длительную и беспощадную борьбу христианства с язычеством и прежде всего со смеховой сферой его обрядности — борьбу, имевшую далеко идущие последствия для всей русской культуры.

Опасность скоморошества для утверждения новых духовных ценностей была осознана на первых же порах развития русской культурологической мысли. В «Поучении о князях Божьих», включенном, по мнению А. Шахматова, в «Повесть временных лет» киево-печерским монахом Феодосием, утверждается: «Но этими и другими способами вводит в обман дьявол, всякими хитростями отвращая нас от Бога, трубами и скоморохами, гуслиями и русалиями. Видим ведь игрища утопанные, с такими толпами людей, что они давят друг друга, являя зрелище бесом задуманного действия, — а церкви стоят пусты...».⁷

И чем неистовее обоготворяли язычники «тварное вместо Творца», — по выражению апостола Павла (Рим. 1: 21—32), тем настойчивее вразумляли ранние христианские просветители на Руси в греховности игр и забав, плясок и песен, гудцов, скоморохов и гуслей, позорищ (т. е. зрелищ. — А. Р.) и кощунств эллинических. Многовековое соперничество двух культур — официальной и народной — сказалось в пословице: «Где поп с крестом, там и скоморох с дудой», отражающей, как мы увидим, действительно непреходящий мотив русской культуры.

Представления ранних христиан о «музыкальных искусствах» как орудиях дьявольского искушения идут уже от Ефрема Сирина. И потому танец в православном мироощущении воспринимался как неизменно «бесовской», а песня — как «глум» (глумление), что проявилось в частоте употребления этих эпитетов, а затем и полном их срастании. В «Лаврентьевской летописи» под 1074 г. содержится рассказ о том, как издевались бесы над одним из иноков монастыря: «Бесы же закричали и сказали: „Ты теперь наш, Исаакий“. И ввели его в келейку, и посадили, и начали садиться около него... И сказал один из бесов, называвший себя Христос: „Возьмите сопели, бубны и гусли и играйте в них, а этот Исаакий нам спляшет“. И они заиграли в сопели, в гусли и в бубны и начали насмехаться над ним и, измучив, оставили его живым и отошли, смеясь над ним».⁸

В XIV в. уже не только занятие скоморошеством, но даже слушание «бесовских песен» рассматривалось как тяжкий грех и злое дело, способствующее гибели души наравне с грабежом, насилием и убийством: «Вот какие дела злые и скверные, которых святой Христос велит избегать: <...> пьянство, объедение, грабеж, насилие, непослушание, нарушение божественных писаний (и) Божиих

⁷ Повесть временных лет. М.: Л., 1950. Ч. 1. С. 314.

⁸ Полное собрание русских летописей. М., 1962. Т. 1. С. 192—193.

заповедей, разбой, чародейство, волхование, ношение масок, кощунства, бесовские песни, пляски, бубны, сопели, гусли, пищали, непристойные игры, русалии».⁹

В 1518 г. из Ватопедского монастыря на Афоне по приглашению Василия III на Русь приехал Максим Грек. Будучи ревностным последователем Савонаролы и приверженцем аскетически-строгих норм христианской жизни, он видел в народной музыке и плясках промысел бесов, «дабы отвлечь паству от внимания звукам „Трубы церковной“». Максим Грек писал: «Отвергнув спасительный апостольский завет, окаянные скоморохи, из-за большой небрежности и лениности духовных пастырей, были научены самими богоборными бесами сатанинскому замыслу, по которому человекоубийцы бесы добывают им в избылиии яства и одежду, а веселящиеся по поводу бесовских игрищ приготавливают погибель души и вечную муку».¹⁰

Частная жизнь и внутренний мир человека в России всегда были противозаконны, особенно в их неканоничных, свободных проявлениях. Таким же в глазах государства был и сам человек как частное лицо, а тем более как независимая личность. Государственный «фантом порядка» порождал тотальную регламентацию чуть ли всех действий российских верноподданных. Наиболее последовательно эта державная стратегия была выражена в «Домострое» (XVI в.) — официальном кодексе частной жизни, где, в частности, влечение к музыке и «эллинским игрищам» трактовалось как влечение к бесу, караемое Богом ниспосланными на людей скорбями: «Люди совершают всякие противные Богу дела: блуд, нечистоту, сквернословие и непристойности, бесовские песни, игру в бубны, сопели — всё в угоду бесу... И благой человеколюбец Бог, не терпя в людях таких злых нравов и обычаев и всяких недостойных дел, как любящий детей отец, спасает их через наказание скорбями».¹¹

Из этого кодекса благочестивого христианина очевидно, что государственная идеология больше уповала на его страх перед Богом, нежели на любовь к нему. И действительно, как можно любить того, кого боишься? А как можно бояться Того, кто возлюбил тебя и страдал во спасение твое, кто одарил людей «всеблагой милосердной любовью»?!

Так или иначе, но если уж официальная государственная идеология начала бороться со скоморохами именем Бога (не чураясь при этом и откровенно фарисейских спекуляций), судьба их была предопределена.

⁹ Буслаев Ф. Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков. М., 1861. С. 503—504.

¹⁰ Ржигза В. Неизданные сочинения Максима Грека. Прага, 1935—1936. С. 105.

¹¹ «Домострой» по Коншинскому списку и подобным. М., 1908. С. 22.

Адам Олеарий, секретарь Голштинского посольства в 1634—1639 гг., в своем «Описании путешествия в Московию» отметил особенно поразивший его факт: «...нынешний патриарх два года тому назад велел разбить инструменты кабацких музыкантов, какие оказались на улицах, затем запретил русским вообще инструментальную музыку, велел забрать инструменты в домах, и однажды пять телег, полных ими, были отправлены за Москву-реку и там сожжены».¹²

Последний акт трагифарсового скоморошьего действия был сыгран в середине XVII в., когда по указу царя Алексея Михайловича с ними было велено бороться как с чародеями, причастными к нечистой силе и порче людей: «А где обьявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды <...> то всё велеть выимать, и изломав те бесовские игры, велеть жечь; а которые люди от того <...> богомерзкого дела не останутся и учнут вперед такова богомерзкого дела держаться <...> по государеву указу тем людям чинить наказанье...(в первый и второй раз бить батогами, при дальнейшем слушании — ссылать в далекие окраинные города. — А. Р.)».¹³

В «Домострое» и последующих программных документах уже угадывается авторитарный рык будущих партийных инвектив: «исторических постановлений», «резолуций», «директив», «негласных инструкций», «служебных предписаний» и «проскрипционных списков». Точно так же, как в последовательном истреблении скоморохов, можно угадать будущие судьбы их наследников: лицедеев, комедиантов, танцоров, джазистов, эстрадных певцов и рокеров. А в общей судьбе изгоев культуры уже различаются и личные драмы битых, униженных и гонимых: В. Парнаха и Э. Рознера (первых джазистов советской России), В. Козина и А. Галича, В. Высоцкого и Б. Гребенщикова, А. Таирова и К. Голейзовского, Р. Нуриева и М. Барышникова, и даже забытого нами Фалалея.

Итак, притча о Фоме и Фалалее толкует сюжет, столь же вечный, как поединок Давида и Голиафа: и та и другая истории не исчерпываются смертью Фомы и поражением Голиафа — они лишь временно уходят за кулисы жизни, чтобы продолжить свой поединок в будущих поколениях.

Как в «Камаринской» Глинки, основанной на двух русских темах, воплотивших важные глубинные образы этноисторического сознания, так и в притче Достоевского персонажи являются два архетипа русского искусства в его основных ипостасях: народно-язы-

¹² *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906. С. 325—326.

¹³ Акты исторические, собранные и изданные Археографическою комиссией. СПб., 1842. Т. 4. № 35. С. 124.

ческой и светской (государственно-православной). На это указывает и семиотика имен главных героев.

В системе народного именованья прозвище Фалалей (Фалелюк, Фаля) означает: простак, простофиля, разиня. С другой стороны, греческое значение этого имени (буквально: *оливковая ветвь*) открывает перспективу для ассоциаций с дионисийской символикой плодородия и обновления, т. е. с миром языческих животворящих культов. Имя Фома (с подчеркнутым усилением исходного значения в отчестве Фомич) связано как с религиозно-мистической традицией высокой книжной культуры, ассоциируясь с образами апостолов, пророков и праведных мудрецов, так и с миром народно-смеховой культуры, где прозвище Фомка выступает в значении лукавого шута или злонравного дурака, как например, в опере А. Рубинштейна «Фомка-дурачок», написанной в 1853 г., или в пословице: «На безлюдье и Фома дворянин» (что не снижает актуальности и других коннотаций и ассоциаций — в частности, с именем героя повести Ф. Булгарина Фомы Фомича Опёнкина).

Но почему все-таки предпосылкой драматического конфликта в повести стала именно «Камаринская», а не какая-либо другая плясовая песня? И что вообще такое «Камаринская»?

Один исследователь (А. Семенкевич) относил эту песню к жанру чисто эротических, имея в виду ее оргиастический характер, обыгрывание образов телесного низа, апологию пьянства и опьянение отвоеванной волей.¹⁴

Ах, размудькин сын
вор-камаринский мужик,
он не хочет, не желает своей барыне служить.
.....
Сам над барынею, над сударынею
Потешается

Другой исследователь (Т. Мартемьянов) видел в «Камаринской» своеобразную версию мужицкой «Марсельезы» в «русской Жакерии» Петра Болотникова (с крестьянского восстания в Камарницкой волости собственно и началось Смутное время): «„Камарицкие мужики“, „Камаричи“, „Камарицкая волость“ называются в исторических источниках среди первых и главных „заворовавшихся“ и „изменивших“ Василию Ивановичу Шуйскому».¹⁵

Ах, ты, сукин сын, камаринский мужик,
Не хотел ты своему барину служить...

¹⁴ См. об этом: *Мартемьянов Т.* Ответ г. Семенкевичу // Исторический вестник. 1900. № 11. С. 813.

¹⁵ Там же. С. 110.

По мнению Т. Мартемьянова, «ругательные эпитеты» по адресу героя «это не обида, но задушевно-дружеское поощрение...».¹⁶

Камарницкая волость была дворцовой собственностью московских царей, пока царь Федор Иоаннович не передал ее в личную собственность Бориса Годунова. Для «камаринских мужиков» это означало превращение из дворцовых — «черных крестьян» — в крестьян боярских, частновладельческих. Это к тому же совпало по времени с введением так называемых заповедных лет и упразднением права крестьянского выхода.

Тут камаринский мужик и взбунтовался.

Вот что писал Т. Мартемьянов о легендарном герое этой песни: «В глазах нашего народа Камаринский это неукротимый вольник, забуддыга, озорник, и притом — несомненный антикрепостник. Мне <...> самому неоднократно приходилось наблюдать сознательное подчеркивание певцами Камаринской таких именно типических черт этого героя, причем в особенности энергично оттенялось его упорное нежелание „барыне служить“, признать господскую власть».¹⁷

Но и после подавления восстания Болотникова камарницкие земли оставались краем повышенной пассионарности и его мятежный дух еще долго жил в душах крестьян. Эпилог «камаринской трагедии» наступил лишь в 1797 г., когда в тамошних краях (и в частности в местечке Камаричи) вспыхнул очередной бунт. Бунтовщики добивались воли и возврата своих давних владений. После подавления мятежа над общей могилой бунтовщиков по распоряжению фельдмаршала Репнина была сделана надпись: «Здесь лежат преступники против Бога, Государя и помещика, справедливо наказанные огнем и мечом по закону Божию и Государеву».¹⁸

Не будем забывать, что и сама «Камаринская» Глинка была написана в грозные революционные дни 1848 г. Напомним этот драматический календарь:

январь — революция в Италии;

февраль — революции во Франции и в Германии;

март — революция в Австро-Венгрии.

Наконец, в июне, когда работа над партитурой уже завершалась, немецкие рабочие захватили берлинский арсенал, а во Франции началось вооруженное восстание парижских пролетариев. Т. е. бунтарский дух «Камаринской» стал вдруг осязателен по всей Европе и мог бы найти там выражение хотя бы в такой версии:

Ah, razmudykin syn, parizhskij (berlinskij) ty muzhyk,
On ne hochet, ne zhelaet svoej Francii (Germanii) sluzhit'...

¹⁶ Мартемьянов Т. Правда о «Камаринской» и «Барыне»: (История двух народных песен). СПб., 1901. С. 37.

¹⁷ Там же. С. 526.

¹⁸ Смирнов И. Восстание Болотникова 1606—1607 гг. М., 1951. С. 110.

История русской духовной жизни, протекающей в режиме перманентной культурной революции, обусловлена господством особой, инверсионной логики, предполагающей как абсолютизацию полярностей, так и мгновенный переход от одного аксиологического полюса к другому. В этом угадывается безусловное стремление описать мироздание в образе дуальных оппозиций. Такая интерпретация часто приобретала жесткий манихейский характер, порождая устойчивые стереотипы дуального восприятия, вроде: духовность—телесность, христианство—язычество, идеализм—материализм, Россия—Запад, мы—они, причем сами оппозиции рассматривались как постоянная дислокация добра и зла в извечной борьбе космических сил.

Изучая роль дуальных моделей в динамике русской культуры, Ю. Лотман и Б. Успенский отмечали: «В реальной жизни западного средневековья оказывается широкая полоса нейтрального поведения, нейтральных общественных институтов, которые не являются ни „святыми“, ни „грешными“, ни „государственными“, ни „антигосударственными“, ни „хорошими“, ни „плохими“...».¹⁹ В то же время в России, по В. Ахизеру, «промежуточных нейтральных зон не предусматривалось... в земной жизни поведение людей могло быть или грешным, или святым...».²⁰

В западной средневековой культуре нейтральная сфера жизни становилась нормой и высокосемиотизированные сферы верха и низа вытеснялись в область культурных аномалий. В России же «дуальность в отсутствие нейтральной аксиологической сферы приводила к тому, что новое мыслилось не как продолжение, а как эсхатологическая смена всего».²¹

Абсолютизация одного элемента дуальной оппозиции в ущерб другой всегда мешала в России поискам синтеза и неизбежно порождала в каждом акте отечественной истории ситуацию раскола на два противоположных полюса. Угроза раскола преодолевалась, как правило, безуспешно, различными авторитарными версиями массового нравственного идеала, но это вызывало еще большее отчуждение народа от официальной культуры и государственной идеологии как враждебной ему системы ценностей. Подобное состояние русской культуры усилило взаимное непонимание, ненависть народных масс к официальной культуре и государственному аппарату, одновременно выявив неспособность власти воздействовать словом на разум и чувства своих подданных. Рациональный смысл обвинения

¹⁹ Лотман Ю., Успенский Б. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры: (До конца XVIII века) // Тр. по русской и славянской филологии. Тарту, 1977. Т. 28. С. 54.

²⁰ Ахизер В. Россия: Критика исторического опыта. М., 1900. Т. 1. С. 196.

²¹ Там же. С. 201.

Петра в том, что он Антихрист, заключался в том, что созданная им государственность теряла связь с системой народных ценностей, а потому превращалась в античеловеческую силу.

Традиция русского просветительского мессианства привела к тому, что у нас всякое творчество, и прежде всего писательство, стало возводиться до уровня религии, а противоречия разных культурных укладов принимают порой характер религиозных войн. Так доведенное до абсурда просветительское мессианство воплощается в идеологии духовной нетерпимости и в различных утопических проектах.

В сознании официальных идеологов, отождествлявших себя с «высокой» культурой и считавших себя вправе просвещать народ, слишком сильны были «древние инстинкты Московии» (Г. Федотов), властно подавлявшие любые попытки внутреннего самостоянья человека и его органичного самовыражения, пусть даже в мгновении танца или игры. Нет, и там не будет ему забвения! Как раз игровые начала жизни государство табуировало особенно настойчиво, вытесняя его своими собственными паллиативами. Почему? Да потому что в игре человек достигает освобождения от утомительного равенства самому себе, от своей социальной детерминированности и одномерности. Потому что в игре живет дух преображения мира.

В Москве «Камаринская» М. Глинки была впервые исполнена 15 марта 1851 г. Концерт в Большом театре под управлением капельмейстера Иоганниса был отмечен повышенным вниманием московской прессы. Вот лишь один любопытный отклик на это событие. В газете «Московские ведомости» (№ 32 от 16 марта) анонимный автор писал: «Наконец публика дождалась обещанного *Камаринского*. Нельзя, впрочем, сказать, что вся публика с нетерпением дождалась этого, уж очень понятного для всякого уха, проявления русской веселости... (многоточные автора; по всей вероятности, оно свидетельствовало о том, что непристойные похождения камаринского мужика хорошо известны не только критику, но и уважаемым господам читателям, чьи эстетические чувства автор хотел бы пощадить. — А. Р.). Многие вышли перед началом *Камаринской*. Не хотим догадываться о причинах такого равнодушия и, что еще хуже, конфуза за русское национальное произведение; мы скажем только, что, к сожалению, нам нередко случалось видеть не только холодность к русской песне, давно уж, впрочем, оцененной по достоинству и которая не боится их холодности, но даже какую-то боязнь, чтобы как-нибудь не увлечься простотой этой песни или художественным ее воплощением».²²

Через две недели после премьеры «Камаринской» Глинки сотрудник «Северной пчелы» Р. З. (по всей вероятности, Рафаил Зотов)

²² Московские ведомости. 1851. № 32. С. 3.

писал: «Все мы знаем, что у нас нет Гайднов, Моцартов, Бетховенов, Россини, Мейерберов и потому все шли в этот концерт не так, как меломаны, а как добрые русские люди, несущие свою лепту на помощь вдовице и сироте». Любопытно, что «венцом всего концерта» рецензент называет «конечно три нумера, сочинения *народного* нашего композитора А. Ф. Львова (имеются в виду увертюра из оперы «Староста», «Военный хор» и гимн «Боже, царя храни». — А. Р.). Вот идеал народности».²³

(Эмоциональный рецензент чуть не пожаловал автору национального гимна звание *народного артиста*, которое будет введено в России лишь в 1936 г., — к тому времени она станет уже Союзом Советских Социалистических Республик. Любопытен, кстати, реальный смысл самого звания *народный артист*, равно как и, например, *народный художник* и т. д. Понятно, что они должны были выступать лишь как носители идеи «государственной народности», а вовсе не как выразители народного мироощущения и миропонимания. Пародоксально, но во времена борьбы с формализмом и космополитизмом таким *народным артистом* станет уже сам М. Глинка).

Понятно, что Фома Фомич как враг «грубой натуры» и поклонник «возвышенной облагороженной народности» был безусловно близок к эстетическим идеалам Ф. Булгарина.

Вот что писал в «Северной пчеле» этот яростный противник натуральной школы: «У нас за Гоголем последовало почти все новое поколение писателей. Провозглашая *народность*, они пустились отыскивать все дурное и отвратительное в простом народе, избирая в свои герои извозчиков, бурлаков, пьяных мужиков, глупых баб».²⁴

В том же 1856 г. и в той же «Северной пчеле» за № 226 в статье, посвященной рассказам Писемского, Булгарин писал: «Для кого занимательны нравы этих плотников, самых развратных и пустых людей, выбранных нарочно из добрых, смышленных русских крестьян? Кому нужно изучать эту неправильную и грубую болтовню, чему научиться в этом рассказе?».²⁵

Близки к булгаринским идеалам «облагороженной народности» были и эстетические представления Ф. Толстого, писавшего под псевдонимом «Ростислав». Особенно возмутила его опера А. Рубинштейна «Фомка-дурачок», и в частности то, что один из ее персонажей проводит время в кабачке: «Фомка, такое пошлое, противное существо... Какое удовольствие могут доставить кривляния растрепанного, глупого? Питейный дом с его последствиями, конечно, дело существенное, но в эстетическом произведении следует ли его представлять?». В той же рецензии Ф. Толстой сетовал

²³ Булгарин Ф. Фельетон // Северная пчела. 1856. № 174. С. 3.

²⁴ Северная пчела. 1856. № 226. С. 2.

²⁵ Там же. С. 4.

на падение вкуса зрителей, толпящихся перед пошлыми картинками, которые изображают «безнравственный притон пьянства», и не обращающих внимания на «изящные произведения вдохновенной кисти».²⁶

Эстетическая глухота этого критика поразительна. В щедром и ярком мире глинкинской «Фантазии» Ф. Толстой увидел лишь расхожий образ русского мужика. Об этом с иронией вспоминал и композитор: «Знаменитый (!) наш критик по *глубокому (!) пластическому* воззрению не нашел ничего лучше и умнее, как только то, что *пьяный-де толчется в дверь*».²⁷

Сравнивая сентенции Фомы Фомича с некоторыми поучениями Гоголя из «Выбранных мест...» (особенно в главе «Предметы для лирического поэта в наше время») порой путаешься, где Опискин в своем мессианском пафосе невольно сбивается на гоголевский тон, а где сам Гоголь в приступе эстетического пуризма сближается с Опискиным. «Отделите только собственно называемый высший театр от всяких *скаканий* <...> угрожающих разврату вкуса или разврату сердца».²⁸

А чей это призыв — Гоголя или Опискина? «Но какой же порядочный человек может, не сгорев от стыда, признаться, что знает эту песню, что слышал хоть когда-нибудь эту песню?..» (3, 64).

Известна французская средневековая легенда: некий жонглер имел обыкновение молиться перед иконой Пречистой Девы Марии на доступном ему языке прыжков и ужимок. За что был всячески порицаем истыми ревнителями веры. А перед смертью ему явилась сама Богородица и сказала: «Ты выражал любовь ко Мне, как мог». И ввела жонглера в мир праведников.

Человека можно подготовить к Царствию Небесному любовью, без коренной ломки его природы, предполагая «добровольную святость» как свободный выбор, как итог жизненного пути. На самом деле христианство не враждебно миру телесности, но стремится просветлить и одухотворить его изнутри, восстановив его изначальную богоподобную природу. Фома Фомич же бросает ей вызов, пытаясь ее сломать, искоренить и переиначить — ведь человеческая природа для этого рода пророков самая опасная и худшая из ересей. Поэтому созидание всеобщего счастья, по Опискину, немислимо без воспитания нового, всесторонне облагороженного человека. Вот лишь некоторые тезисы из обширной программы Фомы Фомича:

обучить дворовых людей и вообще народ «нравственности, хорошим манерам и французском языке» (3, 61);

обучить «мужика сиволапого» чистоте и порядку (3, 35);

²⁶ Северная пчела. 1857. № 372. С. 3.

²⁷ Глинка М. Полн. собр. соч.: В 26 т. М., 1973. Т. 1. С. 340.

²⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 8. С. 268.

«всемерно воспитывать патриотизм» (стоит заметить, что патриотизм Фома Фомич трактовал очень широко, обнаруживая отступление от него даже в форме бакенбардов) (3, 56);

облагородить по возможности и сферу бессознательного, в частности, изжить «неприличные» сновидения (3, 61);

вдохнуть в народное сознание некую объединяющую «возвышенную» идею (3, 62);

привить народу «мысль и идеал», которых пока он «совершенно лишен» (3, 66);

развить «бесмысленную, простонародную душу во что-нибудь возвышенное, поэтическое» (3, 74);

искоренить в народном искусстве безыдейность и аморализм.

Такова программа всеобщего облагораживания Фомы Опискина. Но если взглянуть в наше прошлое, то обнаружится очевидная связь таких облагораживаний с каждой из погромных политических кампаний, пережитых русским искусством. А в первых шеренгах погромщиков (иногда даже чуть впереди) неизменно выступал наш герой. Он успел воплотиться во множестве образов: Победоносцева и Жданова, Булгарина и Ермилова, Вишневого и Хренникова, графа Уварова и комсомольского принца Авербаха... Именно поэтому я и счел своим долгом осветить роль Фомы Фомича в истории отечественной культуры.

— Ну, а что же Фалалей? — возможно, спросите вы.

Он, говорят, со временем стал изрядным кучером, а еще рассказывают, что правнук его, тоже лихой плясун, служит сейчас в Государственном ансамбле песни и пляски Игоря Моисеева и имеет большой успех. Особенно за границей...

А. В. ТОИЧКИНА

РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЙ СМЫСЛ ОБРАЗА ПРИРОДЫ

(«Отверженные» В. Гюго

в контексте творчества Достоевского 1860-х гг.)

О влиянии творчества В. Гюго на Достоевского писалось неоднократно.¹ Но представляется, что влияние романа Гюго «Отвер-

¹ Упомяну следующие работы: *Алексеев М. П.* Гюго и его русские знакомства // Литературное наследство. М., 1937. Т. 31—32. С. 777—915; *Цейтлин А. Г.* «Преступление и наказание» и «Les Misérables» // Литература и марксизм. 1928. № 5. С. 20—58; *Бем А. Л.*: 1) Гюго и Достоевский // О Dostojevském: Sbornik stati a materialu. Praha, 1972. С. 131—149; 2) Перед ли-