
История русской литературы

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН

М. ЕЛИФЁРОВА

**«НЕ ШЕЙ ТЫ МНЕ, МАТУШКА,
КРАСНЫЙ САРАФАН...»**

Комическая семантика женского костюма в «Барышне-крестьянке»

В исследованиях о «Повестях Белкина» неоднократно отмечалась роль маскарадных мотивов «Барышни-крестьянки». Однако подробный анализ семантики костюма в этой новелле не проводился. Не претендуя на исчерпывающее объяснение костюмных реалий и их значения в новелле, мы постараемся проследить их театральную-пародийную семантику, рассчитанную на читателя 1830-х годов.

Начнем с того, что время действия «Барышни-крестьянки» по костюмам может быть датировано с погрешностью в пределах года или двух. В тексте настойчиво упоминается туго перетянутая талия мисс Жаксон; когда же Лиза пародийно изображает свою гувернантку, в ее костюме присутствует не только затянутый «в рюмочку» корсет, но и преувеличенно пышные рукава. Л. Краваль приводит пушкинский эскиз к «Барышне-крестьянке», на котором изображена стоящая спиной к зрителю девушка в длинном платье с корсетом и пышными рукавами, однако же отнюдь не гротескного характера¹.

¹ Краваль Л. А. Рисунки Пушкина как графический дневник. М.: Наследие, 1997. С. 341. Пояснение к рисунку — на с. 41.

По-видимому, это ее повседневное платье. До 1820 года носили короткие, свободные, перепоясанные под грудью платья, имитирующие античную тунику². А позднее? Об этом пишет Ф. Готтенрот: «Затем талия стала постепенно опускаться, но внизу оставалась прямой, а наверху снабжалась глубоким вырезом; юбка была книзу расширена и сохраняла свою воронкообразную форму благодаря жесткой нижней юбке, но в плечах и предплечьях платье подложено было толстыми пуховыми подушками или корзинообразными подставками. В этом направлении шли дальше. Около 1830 г. рукава имели форму окороков; сверху они были очень широки, от локтя или середины предплечья сужались и плотно обтягивали запястья; талия опускалась все ниже и сузилась наконец до “осиной талии”, тогда как юбка, поддерживаемая несколькими нижними, становилась все более пышной на бедрах...»³

В этом описании вполне узнаваем костюм Лизы, позаимствованный ею у мисс Жаксон. Естественно, действие новеллы не может происходить позже времени ее написания, то есть 1830 года. Но у нас есть другая привязка — смерть Белкина, предполагаемого автора «Повестей». Она произошла осенью то ли 1828, то ли 1829 (по ранней редакции) года. Итак, события «Барышни-крестьянки» могли иметь место не ранее 1820 и не позднее 1828 года. Однако, учитывая скорость эволюции моды, как она описана у Готтенрота, необходим временной промежуток, для того чтобы корсет и рукава достигли утрированности мисс Жаксон. Поэтому наиболее вероятным временем действия являются 1825–1828 годы.

ТАК ЛИ ЧОПОРНА МИСС ЖАКСОН?

Мисс Жаксон, казалось бы, самый очевидный персонаж, в действительности требует особого комментария. В первую очередь потому, что мода, которой она следует, английской не является. Готтенрот указывает, что сама реформа женского платья в Европе в конце XVIII века (отказ от фижм и перетянутых талий) произошла под английским влиянием⁴ — малоизвестный факт, поскольку обычно эту реформу связывают с французской революцией и модой на античность. Псевдоантичным туникам революционных времен в действительности предшествовало уже наметившееся упрощение женско-

² Готтенрот Ф. Иллюстрированная история материальной культуры. М.—СПб.: АСТ, 2001. С. 428.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 427.

го костюма во Франции по английскому образцу. Англичане Нового времени предпочитают комфорт: в конце XVIII века из Англии на континент попадает женская теплая куртка «спенсер»⁵. Спенсеры носили до 1840-х годов как дополнение к платью⁶. Для мисс Жаксон, англичанки и тем более «сорокалетней девицы», было бы логично носить просторное распашное платье и спенсер сверху. Так одевались все англичанки в ее молодости. Однако в одежде она следует моде одновременно недавней и не исконно английской по происхождению. Таким образом, за мнимой чопорностью мисс Жаксон проступает откровенное кокетство.

К тому же она злоупотребляет белилами и сурьмой, что тоже не является английской чертой. Традиционная английская культура, связанная с протестантизмом, осуждает избыток косметики на лице. Еще в 1589 году Дж. Флетчер, посетивший Россию, с неодобрением писал о размалеванных русских женщинах⁷. И это было в XVI веке, когда косметикой пользовались повсеместно не только женщины, но и мужчины. В XIX же веке толстый слой белил и сурьмы на лице английской девушки погубил бы ее репутацию безвозвратно: наилучшим вариантом для приличной англичанки, тем более незамужней, считалось не пользоваться косметикой вообще. Однако, переехав в Россию, мисс Жаксон изо всех сил старается придать себе кокетливый вид, не заботясь о том, что в ее годы и с ее внешними данными это выглядит крайне нелепо.

Следует ли принимать всерьез ее заявление о том, что она «умирала со скуки в этой варварской России»?⁸ Судя по ее погоне за модой, существование ее не совсем бесцельно. Она явно хочет казаться соблазнительной и разрешить свои личные проблемы. Не исключено, что объектом ее притязаний является сам вдовец Муромский, который об этом не догадывается. Русские дворяне, случалось, женились на незнатных иностранках, а еще чаще делали их своими любовницами, но ввиду нелепости внешнего вида мисс Жаксон никому из персонажей в голову не приходит, что она хочет казаться привлекательной. Поэтому ее так раздражает озорной характер Лизы — не столько из мнимой чопорности, сколько из зави-

⁵ Готтенрот Ф. Указ. соч. С. 427–428.

⁶ Проникновение спенсера в Россию датируется концом 1790-х годов — спенсер как часть официального костюма жен штатских служащих ввел Павел I. Об этом см.: Аксаков С. Т. Детские годы Багрова-внука.

⁷ Флетчер Дж. О государстве русском. М.: Захаров, 2002. С. 159.

⁸ Обычный речевой штамп иностранца, пребывающего в России, восходит еще к XVI веку, к запискам англичан-путешественников.

сти, потому что естественность Лизы заведомо предрасположена к большому успеху, чем уродливое кокетство мисс Жаксон. Естественность Лизы является более «английской», чем корсет и белила ее наставницы. Обида достигает апогея, когда Лиза является в образе самой мисс Жаксон и начинает весьма пошлый флирт с не узнавшим ее Алексеем Берестовым. Гувернантка воспринимает это не только как пародию на свою внешность, но и как недвусмысленный намек — ради чего на самом деле женщины перетягивают талию и белятся.

Дополнительно следует прокомментировать имя героини. Разумеется, не мисс Жаксон, а мисс Джексон (Jackson) — так оно должно звучать по-английски. Хотя Пушкин был и не в ладах с английской фонетикой, он достоверно знал, как читается английское *j*, — об этом свидетельствует его заметка 1829 года, где имя шекспировской героини *Juliet* он транслитерирует как «Джюльета»⁹. (Он не мог почерпнуть это из перевода — в обоих русских переводах того времени Джульетта именовалась Юлией.) Следовательно, имя гувернантки намеренно «офранцужено», как, впрочем, и ее внешность. Пушкин насмехается над англomanией Муромского, который с трудом представляет себе, что такое «английское».

КРЕСТЬЯНСКИЕ АКСЕССУАРЫ И РЕАЛЬНЫЕ КРЕСТЬЯНКИ

Переодевание Лизы совершается дважды. Второе перевоплощение — в двойника мисс Жаксон — мы уже прокомментировали; остается ее преобразование в крестьянку. К этому маскараду Лизы читатели, как правило, относятся совершенно не критично. Между тем характер его далеко не является однозначным.

Начнем с материалов, из которых Лиза шьет себе костюм. На сарафан она приобретает «синей китайки и медных пуговок». Китайка — хлопчатобумажная ткань, в крестьянском хозяйстве не производившаяся; ее, как и медные пуговицы, можно было достать только на базаре за наличные деньги. Барщинные крестьяне, а также значительное количество тех, кто платил оброк натуральными продуктами, почти никогда не имели наличных. В этом смысле Лиза поступает правильно, назвавшись дочерью кузнеца. Кузнецы были зажиточны, поскольку обслуживали все сословия, подковывая лошадей, и получали за это деньги. Кузнец мог себе позволить нарядить дочь в синюю китайку, дорогой по крестьянским меркам ма-

⁹ Пушкин А С Полн собр соч в 17 тт Т 11 М Воскресенье, 1996 С 83

териал (крестьяне массово наряжаются в яркие цвета только несколько десятилетий спустя, после изобретения дешевых анилиновых красителей). Дочь общинного землепашца сшила бы себе одежду из пестряди или поскони. Затрапез, дешевая отечественная ткань фабричного производства, появился позднее, в 1840-х годах, и, видимо, был столь дурного качества, что одежда из него сразу же стала восприниматься как унижительная: уже в «Записках охотника» («Ермолай и мельничиха») провинившуюся горничную барин одевает в затрапез.

Более внимательное изучение происхождения и семантики Лизиного сарафана показывает, что в этой области имеется множество неясностей и «белых пятен». Р. Кирсанова в своем исследовании костюма XIX века о происхождении сарафана говорит весьма сумбурно, однако не сомневается в его древности. Единственный аргумент, который она приводит, — изображения женщин «в сарафанах и душегреях» на рисунках путешественников XVI века¹⁰. Эти рисунки в книге не опубликованы, а потому остается открытым вопрос, можно ли идентифицировать как сарафан одежду, до половины скрытую под душегреей.

Иногда в популярной литературе сарафан отождествляют с летником, но из описания Флетчера однозначно следует, что летником в допетровской Руси называлась одежда с рукавами, один из элементов многослойного женского костюма¹¹. Ничего похожего на сарафан Флетчер не упоминает. Вот описание одежды крестьянок XVI века: «Женщина, когда она хочет нарядиться, надевает красное или синее платье и под ним теплую меховую шубу зимой, а летом только две рубахи (ибо так они их называют), одну на другую, и дома, и выходя со двора»¹².

Речь у Флетчера идет о «белой рубашке» (нижней) и «красной рубашке» (верхней) — женской одежде допетровских времен, описанной и в исследовании И. Забелина¹³. Если высородная женщина была обязана надевать поверх двух рубашек еще несколько слоев одежды, то крестьянки, видимо, пренебрегали светскими приличиями в пользу удобства. Однако у Забелина, скрупулезно реконструировавшего женский

¹⁰ Кирсанова Р. М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. М.; Калининград: Янтарный сказ; Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 313.

¹¹ Флетчер Дж. Указ. соч. С. 161.

¹² Там же. С. 161–162.

¹³ Забелин И. Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях // Быт и нравы русского народа в XVI и XVII столетиях. Смоленск: Русич, 2002.

костюм допетровской Руси по иностранным и русским источникам, нет ни одного упоминания о сарафане или похожей по описанию одежде. Вся описанная им женская одежда имеет рукава, сплошные или разрезные. Описание женского костюма этой эпохи у Н. Костомарова, опубликованное в том же сборнике, менее подробно, но тоже не дает ни намека на существование сарафана в XVI — XVII веках¹⁴. Ни Забелин, ни Костомаров не отождествляют летник с сарафаном.

Лингвистический аспект тоже дает неутешительные результаты. По данным П. Черных, слово «сарафан», хотя и достаточно старое, до середины XVII века означало разновидность *мужского кафтана* — разумеется, с рукавами, поскольку безрукавные мужские одежды в России этого времени неизвестны¹⁵. При этом Черных оговаривается, что в XVII веке иногда встречаются упоминания и «сарафана женского». Ничего необычного в этом нет — многие названия одежды допетровского времени были одинаковы для обоюго пола, только к женским добавлялось пояснительное слово «женский». Тот же Костомаров упоминает «сарафанец» как род мужского зипуна¹⁶.

Уникальную ссылку можно встретить у Д. Ровинского, изучавшего по архивным сведениям костюмы шутов и актеров. Он пишет (к сожалению, не раскрывая источник), что в 1633 году царской шутихе Манке был сшит «сарафан из лазоревой крашенины, верх из красного сукна, пуговицы оловянные»¹⁷. К сожалению, установить покрой этой одежды из описания Ровинского невозможно. Кроме того, шутиху могли нарядить в платье эксцентрического фасона, непохожее на то, что носили в обычной жизни.

Самыми ранними датированными изображениями сарафана в виде безрукавного платья на бретельках являются картины М. Шибанова «Крестьянский обед» (1774) и «Сговор» (1777). По-видимому, они наиболее достоверны из всех ранних изображений сарафана в живописи. Эти изображения имеют ряд важных особенностей:

речь идет не о крестьянах вообще, а о суздалских крестьянах;

¹⁴ Костомаров Н. И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях // Быт и нравы русского народа в XVI и XVII столетиях. С. 98–107.

¹⁵ Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка в 2-х тт. Т. 2. М., 2002. С. 140.

¹⁶ Костомаров Н. И. Указ. соч. С. 98, 85.

¹⁷ Ровинский Д. Русские народные картинки. СПб.: Тропа Троянова, 2002. С. 214.

наряды женщин явно праздничные, а не повседневные;

у всех женщин, одежда которых хорошо видна, верхняя часть сарафана скрыта под епанечкой (как бы вторым укороченным сарафаном), что соответствует древнерусским представлениям о приличии (контуры груди не должны быть видны). В наряд Лизы — и костюмированных крестьянок Венецианова — епанечка не входит.

Кроме того, вопреки надписи, на картине «Сговор» явно изображена не крестьянская, а купеческая среда: на картине интерьер не избы, а городского дома, на переднем плане сидит юноша в европеизированном кафтане.

Сарафан без епанечки появляется на картине Аргунова «Портрет неизвестной». Каков социальный статус женщины, изображенной на портрете, не вполне ясно. Отдельные исследователи уже обращали внимание на нарочитость ее костюма и чуждость ряда его деталей крестьянскому быту¹⁸. Не говоря уже о чрезмерном богатстве наряда «Неизвестной», вызывают сомнения глубокий вырез ее рубашки и чересчур тесно обтянутая грудь — сарафан перехвачен пояском прямо под ней. Это не отвечает традиционным русским представлениям о скромности — женщины подпоясывали *нижнюю* одежду, верхняя же ниспадала свободно¹⁹.

Заметим, что у Шибанова костюм невесты нарисован правильно — он почти лишен выреза и свободно спускается от самой шеи. Крестьянки, носившие лишь две рубашки, одна поверх другой, обязаны были подпоясываться (пояс носился поверх верхней, «красной» рубашки), но лубочные картинки XVII–XVIII веков (о них еще пойдет речь впереди) однозначно показывают, что они подпоясывались не под грудью, а по талии, и довольно свободно. Эти несоответствия в костюме «Неизвестной» Аргунова дали возможность идентифицировать ее как барскую кормилицу, наряженную в стилизованное платье «а-ля рюсс»²⁰. Однако не исключено, что это вовсе не крестьянка.

Обычно начало увлечения русского дворянства «народным» костюмом относят к 1812 году и связывают с тогдашней вспышкой патриотизма. В действительности русские танцы, исполнявшиеся женщинами в русском платье, вошли в моду еще при дворе Анны Иоанновны²¹. С тех пор дворянки регу-

¹⁸ Петина Е. Ф. Русские живописцы XVIII века. СПб.: Искусство, 2002. С. 143.

¹⁹ Забелин И. Е. Указ. соч. С. 498–499.

²⁰ Петина Е. Ф. Указ. соч. С. 143. Автор даже говорит о «Неизвестной» как о «стилизованной “барышне-крестьянке”».

²¹ Ровинский Д. Указ. соч. С. 207–208.

лярно появлялись на маскараде в русском костюме. Сама императрица Елизавета Петровна хорошо танцевала русские танцы. В 1800-х годах московских дворянок специально обучали русским танцам, приспособленным к исполнению на балу²². Не менее популярны были театральные дивертисменты с русскими танцами. Вот курьезное сообщение П. Арапова: «Дев<ица> Жорж меньшая, училась плясать по-русски у танцовщика Огюста и плясала с ним в дивертисментах; к ней чрезвычайно шел сарафан, в котором она была очень грациозна»²³. Разумеется, для исполнения стилизованных русских танцев требовались стилизованные русские наряды — вроде костюма с картины Аргунова или аналогичных, расшитых золотом сарафанов героинь Венецианова. Ясно, что если бы крестьянка и имела красный с золотом сарафан, она бы не вышла в нем на пашню, разве только для совершения праздничного обряда, но женщина на картине Венецианова «Весна» занимается самой обыкновенной работой, она боронит поле.

Впрочем, похоже, что не очень многие крестьянки XVIII и первой половины XIX века имели сарафаны. У Кирсановой имеются сведения о том, что большинство крестьянок носили рубашки и поневы (домотканые юбки), а сарафан рассматривался как престижная или праздничная одежда²⁴. Для южных губерний сарафан был не характерен вовсе. Удивительно, но в русской литературе пушкинских современников упоминания сарафана крайне редки. У Гоголя в «Мертвых душах» сарафан не упоминается *ни разу*. Девочка Пелагея, провожающая Чичикова, одета «в платье из домашней крашенины» (вероятно, речь идет о домотканой материи, окрашенной луковой шелухой). Даже на рубеже 1840–1850-х годов в «Записках охотника» все женские персонажи одеты в клетчатые поневы. Исключение лишь одно — таинственная лилипутка Аннушка, родственница Касьяна с Красивой Мечи (на ней как раз «синий сарафанчик»). У С. Аксакова («Детские годы Багрова-внука», действие происходит до 1801 года) в качестве одежды крестьянок названы рубашки и юбки, дворовые носят платья. Сарафан присутствует там в единственном, любопытном и явно документальном эпизоде, который следует привести полностью:

«У нас на выезде из села было два колодца, вода преотменная, родниковая, холодная. Мужики, выезжая в поле, завсегда

²² Цимбаева Е. Исторический контекст в художественном образе (Дворянское общество в романе «Война и мир») // Вопросы литературы, 2004, № 5. С. 195–196.

²³ Арапов П. Н. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 196.

²⁴ Кирсанова Р. М. Указ. соч. С. 317.

ею пользовались. Так он [чудаковатый барин] приказал над каждым колодцем по деревянной девке поставить, как есть одетые в кумашные сарафаны, подпоясаны золотым позументом, только босые; одной ногой стоит на колодце, а другую подняла, ровно прыгнуть хочет. Ну, всяк, кто ни едет, и конный, и пеший, остановится и заглядится. Только крестьяне-то воду из колодцев брать перестали; говорят, что непригоже».

Рассказчик — тоже крестьянин. Необходимо отметить следующее.

Во-первых, скульптуры, поставленные барином, забавно повторяют образы крестьянок с картин Венецианова, написанных двадцатью годами позднее, особенно «Весны». Удивительного тут ничего нет: Венецианов подделывался под уже сложившееся стилизованное, барское представление о народности.

Во-вторых, взгляд крестьянина реалистичен — сомнительно, что девушка, обладающая кумачным сарафаном с золотым позументом, выйдет босая. Надев праздничный наряд, она бы обулась хотя бы в лапти.

В-третьих, помещик, несомненно, думал угодить своим крестьянам, но они восприняли его «инсталляцию» как издевательство.

Необходимо вспомнить также то, что у Аксакова действие происходит на юге России, где сарафанов обычно не носили.

Пушкин писал «Барышню-крестьянку» тогда, когда картины Венецианова уже были широко известны. Лиза явно колеблется между образами босой крестьянки-Весны и обутой крестьянки-Лета, но практические соображения заставляют ее сделать выбор в пользу второй. Здесь проявляется чисто пушкинская ирония над стилизаторскими потугами русского дворянства.

Анализ живописных изображений сарафана XVIII века приводит к осознанию проблематичности их интерпретации. Большинство их либо откровенно маскарадны, либо изображают не крестьянок, а купчих, либо не повседневную одежду, а праздничную. На историческом полотне П. Лосенко «Владимир и Рогнеда» (1770) в правом нижнем углу изображена служанка в том, что Кирсанова интерпретирует как сарафан, к тому же нарисованный с натуры²⁵; в действительности же это довольно грубая имитация античной туники с капюшоном и обилием драпировок. Одежда же Рогнеды стилизована под

²⁵ Кирсанова Р. М. Русский костюм и быт XVIII — XIX веков. М.: Слово, 2002. С. 93.

костюм ренессансной Италии. Эффект «русскости» достигается у Лосенко главным образом головными уборами.

Существует иностранная гравюра — «Русская свадьба» А. Убигана (1821)²⁶, — изображающая невесту в *желтом* сарафане (нигде в русской живописи и литературе упоминаний такого цвета сарафана нам обнаружить не удалось). Гравюра выполнена по более раннему рисунку, тоже принадлежащему иностранцу (Дж. Аткинсону), и содержит целый ряд грубых неточностей, особенно по части декора православного храма; крестьянка, предположительно небогатая, обута в черные туфли и синие чулки — нонсенс для России 1810-х годов. Даже если счесть рисунок в общих чертах достоверным, все равно он показывает сарафан в функции праздничной, а не повседневной одежды.

Достаточно интересен «Портрет Агаши Левицкой» (дочери автора) 1785 года. Он тоже маскараден, чрезмерно, избыточно: богатые ткани, глубокий вырез рубашки, пышные кисейные рукава до локтя. Однако поверх синего сарафана на девочке надета ярко-красная епанечка, как на реальных крестьянках или купчихах Шибанова. Правда, в этом случае епанечка кокетливо расстегнута почти до самого верха. Сочетание цветов заставляет вспомнить лазоревый сарафан с красным верхом для шутихи Манки. Все сарафаны XVIII — XIX веков скроены из одного куска материи. Возможно, до XVIII века епанечка была частью сарафана, крепившейся к нему, и лишь позднее развилась в отдельный предмет одежды.

Итак, резюмируем наблюдения над живописью и литературой.

1) Сарафан — не древнерусская одежда, а сравнительно позднее изобретение, возникшее не ранее XVII века. То, что современный язык обозначает словом «сарафан», появилось еще позднее — в XVIII веке.

2) Первоначально сарафан носили только в северных губерниях; сверху он прикрывался епанечкой; воспринимался как праздничная одежда. Даже в первой половине XIX века сарафаны в крестьянской среде были достаточно редки.

3) Тем не менее в глазах дворянства эпохи сентиментализма именно сарафан сделался эмблемой русскости/ народности /крестьянства.

Похоже, крестьянки гораздо чаще являлись в сарафане в водевилях, чем в жизни. Сарафан — постоянная костюмная ремарка водевилей, мелодрам, опер и интермедий²⁷. О воде-

²⁶ Кирсанова Р. М. Указ. соч. С. 152.

²⁷ См. напр.: Гинзбург С. Л. Русский музыкальный театр 1700–1835 гг. Л.: Искусство, 1941. С. 180, 182; ил. 39.

вильности «Барышни-крестьянки» писали много раз, начиная с момента выхода «Повестей» в свет. Традиционный сюжет водевиля — любовь дворянина к крестьянке, которая может разрешиться двумя способами: либо крестьянка смиренно отказывается от предложения, так как знает свое место на социальной лестнице (вариант: у нее уже есть возлюбленный из ее же сословия), либо героиня оказывается дворянской дочерью, подкинутой в крестьянский дом.

В. Гиппиус рассматривает весь сюжет с маскарадом Лизы как обнажение приема водевиля: условность выносятся на авансцену, барышня, которой должна оказаться крестьянка, переодевается в крестьянку на наших глазах²⁸. Но существовали сценические сюжеты и с прямыми переодеваниями. Не обязательно вспоминать «Игру любви и случая» Мариво, упомянутую современником Пушкина. На русской сцене шли: 1820 — комическая опера «Графиня-крестьянка»; 1824—1825 — комическая опера «Графиня-пастушка»; 1824 — балет «Черный лес», где Адель, дочь помещика, является «в виде русской крестьянки»²⁹.

Пушкин в «Барышне-крестьянке» тщательно избегает названия географического места действия (кроме тех случаев, когда речь идет о Москве) — названия деревень типа «Тугилово» нейтральны и ни о чем не говорят. Поэтому мы не можем знать, соответствует ли маскарад Лизы реальному костюму крестьянок в ее деревне³⁰. Зато он, без сомнения, соответствует ожиданиям Алексея, о чем еще будет сказано подробнее.

САРАФАН В ЛУБКЕ. СМЕХОВЫЕ КОННОТАЦИИ

Немаловажным источником для прояснения вопроса о сарафане являются лубочные картинки. Но, проанализировав более 400 опубликованных в различных изданиях картинок, как гравированных, так и рисованных, мы обнаружили лишь четыре достоверных изображения сарафана. На всех других картинках женщины одеты либо в более или менее европеизированную одежду, либо в широкие рубахи, подпоясанные по талии. В отдельных случаях одежда не подпоясана, имеет застежку спереди и может быть идентифицирована как летник³¹.

²⁸ Гиппиус В. В. Повести Белкина // Литературный критик. 1937. № 2. С. 39.

²⁹ Арапов П. Н. Указ. соч. С. 297, 356, 359.

³⁰ Совет надеть сарафан Пушкин вкладывает в уста дворовой Насте. — Примечательно, что он ничего не говорит о том, как одета сама Настя.

³¹ Ровинский Д. Указ. соч. Вкладка XLV.

Из найденных нами четырех изображений сарафана одно не является народным ни по стилю, ни по уровню полиграфии, ни по цели — это государственная листовка, пропагандирующая оспопрививание³², к тому же, вероятно, изданная позже интересующего нас времени (к сожалению, Ровинский не все изображения датирует). На ней изображены три девушки в стиле Венецианова, в обтягивающих коротких сарафанах ярких цветов — синем, красном и розовом. На трех других изображениях вид сарафана резко отличается — он просторен, не подпоясан, спускается трапециевидно, то есть ближе к тому, что запечатлел Шибанов, и, следовательно, к реальному народному костюму. Проблема в том, что во всех трех случаях в сарафанах щеголяют не люди, а животные.

Первое изображение — знаменитейший лубок рубежа XVII–XVIII веков «Медведь с козю прохлаждаются» (он тиражировался и много позднее). На нем фигурирует «коза сива в сарафане синем». Это был реальный уличный цирковой номер, в котором медведь был настоящий, а роль козы исполнял актер в маске³³. На гравюре, однако, изображена самая настоящая коза в сарафане без рубашки (!), из-под которого видны копыта. Впрочем, таковы особенности рекламы во все времена.

Второй случай — гравюра «Мыши кота погребают», которую Ровинский идентифицирует как старообрядческую сатиру на Петра I и его приближенных (и следовательно, можно датировать ее второй половиной 1720-х годов или несколько позднее). В группе мышей во главе погребальной процессии присутствует «мышь с Рязани сива в сарафане синем». Ровинский видит в ней карикатуру на Стефана Яворского, рязанского митрополита, — он показывает, что образ каждой мыши пародирует конкретное лицо. Разумеется, рясу митрополита раскольники-беспоповцы могли в насмешку назвать сарафаном. Но нас сейчас интересует не историческое содержание сатиры, а то, что текст на рисунке буквально повторяет подпись «Медведя с козю», с заменой «козы» на «мышь с Рязани».

Третье изображение — не более чем вариант второго³⁴. Текст трансформировался следующим образом: «мышь с Рязани в синем сарафане». Подписи под фигурками других мышей стали более краткими и обобщенными. Это позволяет сделать вывод, что данный рисунок более поздний и скопиро-

³² Ровинский Д. Указ. соч. Вкладка XLIX.

³³ Там же. С. 193.

³⁴ Балдина О. Д. Русские народные картинки. М.: Молодая гвардия, 1972. С. 83.

ван с первого по памяти³⁵. Два изображения «мыши с Рязани» можно в принципе считать изводами одного. Важно навязчивое упоминание цвета сарафана. Гравер неточно запомнил текст, заменив рифму на более точную и более логичную: вместо «сива — синем» стало «с Рязани — в сарафане», что достигается простой перестановкой слов с выпуском эпитета «сива». Однако ему показался важным цвет. Заметим, сарафан не мог быть *раскрашен в синий цвет*, так как в русских лубках долгое время синяя краска не использовалась³⁶. Вряд ли такое постоянство (мышь с Рязани наследует цвет сарафана еще от скоморошьей козы!) объясняется только удачным стихом.

В целом из литературы, касающейся истории костюма, можно заключить, что и красный и синий сарафан считались одинаково праздничными. Другое название сарафана — кумачник. Китайка и кумач — названия одной и той же ткани, только по преимуществу синей или красной. Еще в XIX веке эти названия были взаимозаменяемы³⁷.

Анализ конкретных упоминаний синего сарафана приводит к неожиданным результатам. Лазоревый, то есть синий, сарафан получила царская шутиха в 1633 году. В синие сарафаны одеты актер-коза и карикатурная мышь в XVIII веке. Даже Тургенев в середине XIX века выбирает, прямо скажем, необычную героиню для того, чтобы нарядить ее в синий сарафан, — лилипутку Аннушку, загадочную родственницу не менее загадочного Касьяна, тоже лилипута, то ли колдуна, то ли юродивого.

Такое впечатление, что синий сарафан сознательно или бессознательно связывается с маскарадом и шутовством. Примечательно, что художники-народопоклонники от XVIII века до Венецианова по какой-то причине избегают изображений синего сарафана («Портрет Агаши Левицкой» — одно из крайне редких исключений). Преобладают красные сарафаны; у Шибанова — розовых и пастельных тонов; у Венецианова встречаются черные. Подробнее о причине неприязни сентиментализма к синему цвету мы поговорим ниже. Сейчас же заметим, что синий сарафан Лизы, решившей поиграть в кре-

³⁵ О. Балдина опубликовала и другие варианты гравюры — на них мышь в сарафане исчезает, число участников процессии сокращается, а надписи утрачивают личностную конкретность. Очевидно, эти варианты еще более поздние; художник все меньше понимает содержание карикатуры.

³⁶ См. о раскрашивании лубков: *Ровинский Д.* Указ. соч. С. 48.

³⁷ *Кирсанова Р. М.* Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. С. 72.

стьянку, вполне встраивается в смеховой ряд. В отличие от придворных дам в костюмах «а-ля рюсс», она с юмором относится к своей затее, которая кажется ей не более чем шуткой, — до возникновения серьезного чувства к Берестову.

Итак, восприятие сарафана современниками Пушкина было неоднозначно. Для дворян он представлялся чуть ли не главным элементом народного костюма и ассоциировался с допетровской эпохой. Эту ошибку популяризовал Карамзин, одев заглавную героиню повести «Наталья, боярская дочь» в сарафан, — повесть эту читает вдвоем с Алексеем Лиза, одетая в сарафан же, что составляет забавное удвоение.

Интересно, что, говоря о теме сарафана в песнях, Кирсанова ссылается исключительно на романсы, созданные любителями чувствительности, представляющими образованные сословия³⁸.

Между тем сарафан в том виде, в каком он присутствует на картинах Венецианова, был сравнительно новым и отнюдь не повсеместным явлением, и отношение к нему в народе было различным — либо он считался богатым, праздничным нарядом, либо связывался с карнавальностью и шутовством, а в некоторых регионах мог вообще вызывать неприятие как господская выдумка (сарафаны были униформой кормилиц). Во всяком случае, в восприятии народа сарафан в это время был какой угодно, но не повседневной одеждой — не той, в которой ходят в лес по грибы.

Но объект розыгрыша Лизы не представитель народа, а юный дворянин, недавно приехавший из города и крестьянок до этого времени не видавший. На это почему-то не обращают внимания исследователи, когда задаются вопросом, как Лизе удалось обмануть Алексея. Он, конечно, присутствовал перед тем на гулянье дворовых, но дворовые в «Барышне-крестьянке» — жеманницы, смешно подражающие господам, и, хотя он гонялся за ними, показывая удаль, ни одна из них ему всерьез не приглянулась, хотя они-то как раз были настоящие крестьянки. Лиза безошибочно выбрала момент для своей проделки. Алексей наткнулся в лесу именно на такую «поселянку», которую ожидал встретить, исходя из виденных им произведений популярных живописцев и театральных представлений «из народной жизни».

Однако для читателей «Повестей Белкина», по преимуществу образованных дворян, синий сарафан Лизы имел и другие коннотации.

³⁸ Кирсанова Р. М. Указ. соч. С. 313.

СОВСЕМ НЕ КРЕСТЬЯНСКИЕ МОТИВЫ

Мода на «русскость» зачастую была не столько добровольной, сколько добровольно-принудительной, — начиная с Екатерины II государи старались сделать ее официальной. Второе издание «Повестей Белкина» в 1834 году, возможно, вызвало гомерический хохот в нелитературной среде, ибо как раз в это время Николай ввел «дамские мундиры» — очередную вариацию на тему сарафана; впрочем, они были не синие, а малиновые и зеленые. Однако «русский костюм» и раньше пытались сделать официальным. Уже при Екатерине он стал обязательным для фрейлин. Картины эпохи Павла I показывают, что фрейлины тогда носили сарафаноподобные синие платья и кокошники.

Синий цвет вообще в глазах образованных сословий связывался с официозом: «Сфера применения синего цвета была довольно ограничена. Чаше его можно увидеть в форменной одежде, чем в модной.

Особой униформой служили придворные наряды фрейлин, статс-дам или гофмейстерин. Только наставницы великих княжон носили синие бархатные платья и на балах оказывались единственными дамами, одетыми в синее»³⁹.

Таким образом, для дворянского читателя Лизин сарафан несет и еще одну смысловую нагрузку: он ассоциируется с искусственно насаждаемым придворным костюмом.

И наконец, последний пласт ассоциаций не столь очевиден, поскольку связан не с литературной традицией, а с живописной. Дело в том, что русская сентиментальная традиция изображения сарафана подверглась очень сильному итальянскому влиянию. Сарафан, неизвестный в Древней Руси, существовал, однако, в ренессансной Италии XVI века. От русского сарафана XVIII века он отличался тем, что был более облегающим и расстегивался спереди не до конца, как это видно из картины английского художника той эпохи Амброзия Бенсона «Луcreция, поражающая себя кинжалом». Художник одел жительницу Древнего Рима в костюм современной ему итальянки⁴⁰. Точно так же поступил и Микеланджело да Караваджо, автор «Магдалины» и «Святой Екатерины», — на обеих картинах женщины одеты в белые рубашки и сарафаны, удивительно напоминающие русские. Ренессансная живопись была известна в России по гравюрам, и художники не могли не

³⁹ Кирсанова П. М. Указ. соч. С. 46.

⁴⁰ Duncanson Jones K. Ungentle Shakespeare: Scenes from His Life. London, 2001. P. 74, fig. 11.

обратить внимание на это костюмное совпадение. Итальянский сарафан, будучи похожим на русский, одновременно в большей степени отвечал представлениям русской элиты об изяществе и грациозности. Самый явный пример нарочито итальянской манеры изображения сарафана — «Гадающая Светлана» К. Брюллова (1836), которую Кирсанова всерьез приводит в качестве иллюстрации народного костюма⁴¹.

Итальянские пристрастия Брюллова хорошо известны. На картине изображена облокотившаяся на туалетный столик Светлана, с оголенными плечами, в сползающей тонкой, едва ли не кисейной сорочке с пышными рукавами, которую едва поддерживают тонкие бретельки темного, облегающего фигуру сарафана. Прекрасная с точки зрения живописного мастерства (несомненно, одна из лучших работ Брюллова), эта картина производит смехотворное впечатление в качестве источника представлений о русскости. Человек допетровской эпохи счел бы наряд Светланы крайне непристойным. Для аристократки того времени сидеть в таком виде даже у себя дома было опасно не только для репутации, но и для жизни. Когда беременная невестка Ивана Грозного, чувствовавшая себя плохо в жарко натопленной палате, сняла верхнюю одежду и осталась в двух рубашках — «белой» и «красной», царь так возмутился, что избил ее, и у нее случился выкидыш⁴². А ведь и верхняя, и нижняя рубашки того времени полностью закрывали тело. Но приличия требовали еще и дополнительных слоев одежды.

Характер изображения рубашки и сарафана на картине Брюллова чрезвычайно напоминает его же «Полдень», где представлена уже настоящая итальянка, правда, не в сарафане, а в лифе, поскольку она современница художника. Коричневый цвет сарафана Светланы — откровенно итальянское заимствование, так как в традиционной русской культуре он не принадлежал к числу любимых и использовался только от бедности, когда одежду было нечем выкрасить, кроме луковой шелухи. Княжеская дочь ни за что не оделась бы в коричневое. Но итальянская живопись показывает, что в ренессансной Италии коричневый цвет был обычным в одежде всех сословий, в том числе высших.

Судя по трансформации, которой подвергается сарафан у Аргунова и Левицкого, оба имели перед глазами итальянские образцы, диктующие облегающий покрой и появление декольте.

⁴¹ Кирсанова Р. М. Указ. соч. С. 314.

⁴² Забелин И. Е. Указ. соч. С. 527–528.

«Итальянский» мотив возвращает нас к фавуле «Барышни-крестьянки», в которой многие справедливо усматривают пародию на «Ромео и Джульетту»⁴³. Мы уже писали о соотношении новеллы Пушкина, шекспировской трагедии и тех сценических адаптаций, в которых она была известна в России⁴⁴.

Анализ гравюр рубежа XVIII–XIX веков по мотивам Шекспира, обычно воспроизводящих сценические постановки, не предполагает, однако, что в них использовался реальный ренессансный костюм⁴⁵. Если мужские костюмы имели еще достаточно легко распознаваемый ренессансный облик (хотя штаны и чулки походили на те, что носили зрители XVIII века), то женские имитировали Ренессанс весьма слабо — стилизация чаще всего ограничивалась перетяжками на рукавах. Героини высокой трагедии, включая Джульетту, были непременно одеты в белое. Не на это ли намекает белое утреннее платье Лизы в финале?

Если допустить — в качестве игровой метафоры — интерпретацию «Барышни-крестьянки» как *литературной* истории «Ромео и Джульетты» в России, то мы можем прочесть код смены костюмов таким образом. Набеленная и перетянутая Лиза, пародирующая офранцуженную англичанку мисс Жаксон, — это офранцуженная Джульетта, трагедия Шекспира в жеманных переделках Ж.-Ф. Дюсиса и Л.-С. Мерсье (в России — вторичная переделка В. Померанцева, 1790)⁴⁶. Смуглая Лиза в сарафане — это настоящая Джульетта шекспировского оригинала, прочитанного Пушкиным незадолго до того. Невозможность реализации любви между *такой* Лизой и Алексеем, которого притягивают к ней его романтические пристрастия, но смущает ее «низкое», неблагородное происхождение, — точное отражение отношения к Шекспиру русской публики 1830 года. Гениальность Шекспира была уже осознана, но принять его драмы такими, каковы они есть, все еще казалось невозможным, поскольку они оскорбляли представления об

⁴³ См. напр.: *Эйхенбаум Б. М.* Проблемы поэтики Пушкина // *Эйхенбаум Б. М.* «Мой современник». Художественная проза и избранные статьи 20-х–30-х годов. СПб.: Инапресс, 2001. С. 550–551.

⁴⁴ *Елифёрова М.* Шекспировские сюжеты, пересказанные Белкиным // *Вопросы литературы*, 2003, № 1. С. 159–168.

⁴⁵ Шекспир в английской гравюре конца XVIII — начала XIX века: Альбом. М., 2001.

⁴⁶ Более подробно о русско-французских адаптациях Шекспира см.: *Елифёрова М.* Указ. соч. С. 162–170, 173–175.

изящном и благородном вкусе просвещенного читателя (дворянина главным образом).

И наконец, Лиза в белом платье, но без грима, сохранившая свое естественное лицо, — это ожидаемый Пушкиным прекрасный перевод Шекспира, который мог бы примирить классицистов и романтиков и заставить русского читателя оценить шекспировскую драматургию. Тогда конфликт Берестовых и Муромских прочитывается не только как вражда Монтекки и Капулетти (для Пушкина и его современников они — Монтаги и Капулеты), но и как спор классицистов и романтиков вокруг Шекспира, который может разрешить только настоящая любовь.

В роли классицистов здесь, конечно, Берестовы, а романтики — Муромские, и обе стороны комично не знают толка в своих предпочтениях. Англоман Муромский принимает за истинную англичанку размалеванную и затянутую жеманницу мисс Жаксон, подобно тому как ранние русские романтики принимали за подлинники Шекспира его французские переделки. Младший Берестов, сын патриотического папаша (патриотизм — неперменная черта русского классицизма, и в старшем Берестове можно разглядеть карикатуру на Шишкова), позволяет себя обмануть, приняв костюмированную барышню за крестьянку, что утоляет его вкус к народности. (О плебействе Шекспира сложились странные и преувеличенные представления, его в России иногда считали крестьянином⁴⁷.) Тем не менее предполагаемое «низкое» происхождение Лизы вызывает внутренний конфликт у Алексея. Именно вкус к народности тянул воспитанных на классицизме русских читателей к Шекспиру, но встреча с реальной шекспировской «народностью» вызывала отторжение.

Алексей, представитель молодого поколения, уже с удовольствием поигрывает в романтизм, надев на палец черное кольцо (далее этого дело не идет). Он обладает достаточной гибкостью для восприятия новых литературных предпочтений. Он читает с Лизой «Наталью, боярскую дочь», автор которой был первым проповедником Шекспира в России и прямо заимствовал сюжетные ходы повести из «Ромео и Джульетты». Восприятие Шекспира идет через посредничество Карамзина.

Старший Берестов — классицист, уже примирившийся с романтиком в лице Муромского, — пытается навязать Алексею, постклассицисту, в невесты набеленную и затянутую Лизу (французскую адаптацию текста), не зная, что настоящая Лиза

⁴⁷ Елифёрова М. Указ. соч. С. 172.

выглядит совсем по-другому (английский оригинал). Алексей уже познакомился с оригиналом; он еще не знает, что это оригинал, но уже подготовлен к неприятию адаптации. Оригиналу, однако, притом, что удовлетворяет его карамзинистскую потребность в естественности, тоже не может быть до конца приемлем ввиду «плебейства» — классицистические установки еще сильны. Разрешение конфликта наступает при появлении смуглой Лизы в белом классическом платье — синтеза барышни и крестьянки, нового русского перевода Шекспира.

Что такой перевод возможен, на тот момент было уже доказано: в 1828 году вышел перевод «Гамлета» Вронченко, сразу же заслуживший уважение русского читателя. Поклонники Шекспира жили в ожидании новых переводов, в том числе «Ромео и Джульетты». Такие переводы в самом деле появились в 1830-е годы, в последние годы жизни Пушкина. Поэтому мы считаем, что среди множества интерпретаций «Барышни-крестьянки» вполне правомерна еще одна — прочтение ее как отражения актуального литературного процесса рубежа 1820—1830-х годов, центральное место в котором занимала полемика вокруг Шекспира.

журнал
критики и литературоведения

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Июль — Август 2005

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1957 ГОДА

Учредитель: Фонд «Литературная критика»

В НОМЕРЕ:

О чем спорят литературоведы

Перечитывая «Поднятую целину» Шолохова

Заметки о творчестве Набокова

**«Гарри Поттер»
и жанры «взрослой» литературы**

Памяти Татьяны Бек

Литературные провокации П. Альтенберга

**Бабель — редактор и переводчик
Мопассана**