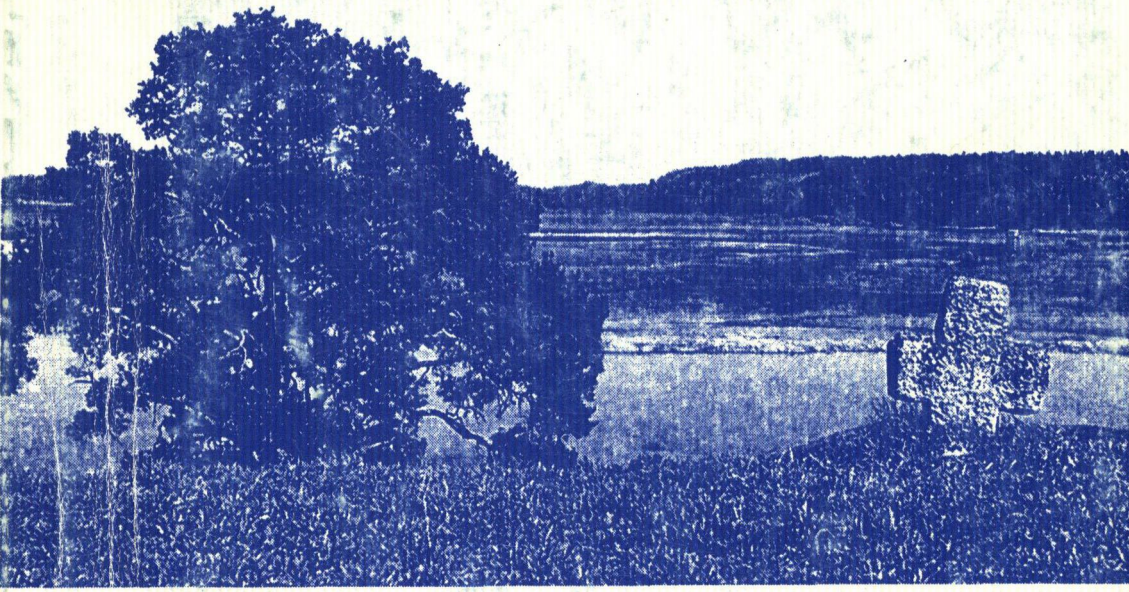
8п
М65

Государственный музей-заповедник А.С. Пушкина
«Михайловское»



МИХАЙЛОВСКАЯ ПУШКИНИАНА

Выпуск 16

В.Ю. Козмин

«...Тот уголок земли»

2001

Министерство культуры Российской Федерации

Государственный мемориальный историко-литературный и природно-ландшафтный музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское»

МИХАЙЛОВСКАЯ ПУШКИНИАНА

Выпуск 16

В.Ю. Козмин

«...Тот уголок земли»

(Локус Михайловского в поэтическом творчестве А.С. Пушкина)

Москва
2001

Научный редактор Вячеслав Анатольевич Кошелев,
доктор филологических наук, профессор
кафедры русской литературы Новгородского
университета имени Ярослава Мудрого

Фото Лидия Георгиевна Чехович

ББК83.3 (2Рос-Рус)

Михайловская пушкиниана: Выпуск 16. В.Ю. Козмин. «...Тот уголок земли» (Локус Михайловского в поэтическом творчестве А.С. Пушкина). – М., 2001. – 240 с.

ISBN 5-94595-003-3

В данном выпуске сборника «Михайловская пушкиниана» публикуется монография кандидата филологических наук В.Ю. Козмина, посвященная исследованию отражения реального пространства Михайловского в творчестве А.С. Пушкина.

В.Ю. Козмин работает в Заповеднике с 1985 года, является заведующим музеем «Мельница в Бугрово».

Публикация рассчитана на исследователей творчества А.С. Пушкина, специалистов-филологов, историков, краеведов, а также широкий круг читателей, интересующихся творчеством поэта.

ББК 83.3 (2Рос-Рус)

ISBN 5-94595-003-3

© Текст, Государственный музей-заповедник
А.С. Пушкина «Михайловское».
Козмин В.Ю. 2001.
© Оригинал-макет, оформление,
ООО «Руди-Н-Ком», 2001.

Предисловие

О значении михайловского периода в жизни и творчестве Пушкина писали многие. Здесь, в родовом имении, протекали наиболее тяжелые годы ссылки поэта, оказавшиеся, тем не менее, самыми плодотворными в его творческом развитии. В работе В.Ю. Козмина эта традиционная тема представлена в совершенно оригинальном, нетривиальном качестве. Автор исследования не только прослеживает факты присутствия Михайловского в творческом сознании Пушкина с 1817 по 1835 год, но и намечает черты одной из существенных доминант пушкинского поэтического мира, терминологически обозначенной как «локус Михайловского». И это вовсе не дань новомодным терминологическим изыскам. За понятием, вынесенным в подзаголовок, стоит реальное содержание. Это не просто черты местного колорита, это наше национальное предание (и шире – вообще национальный менталитет), просвечивающее через восприятие родной природы, через быт и предметы повседневного обихода.

Научный сотрудник музея-заповедника А.С. Пушкина «Михайловское» В.Ю. Козмин много лет занимался экскурсоводческой, экспозиционной, краеведческой деятельностью, и не случайно поэтому он столь чуток к поэтическому слову, к воплощенному в нем «гению места». Для того чтобы выявить своеоб-

разие пушкинского восприятия родной деревни, ставшей для него символом Дома, автор постоянно имеет в виду общелитературный контекст. Особенно интересными представляются наблюдения относительно наделения Пушкиным «приюта, сияньем муз одетого», чертами живой древности, своеобразной славянской «античности».

Оригинальное, обладающее глубокой филологической культурой исследование автора позволяет по-новому взглянуть на самые обыденные, но тем не менее глубоко поэтичные явления жизни.

С.А. Фомичев,
доктор филологических наук,
профессор.

Введение

В 1835 году Пушкин в последний раз приехал в Михайловское. В ту осень он написал единственное поэтическое произведение – элегию «...Вновь я посетил»:

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных...

После смерти поэта В.А. Жуковский обнаружил это стихотворение в пушкинских черновиках, «додумал» за автора начало первой строки: «Опять на родине! Я посетил...» и в таком виде опубликовал в пятом томе собрания сочинений А.С. Пушкина в 1837 году. Позднее В.В. Набоков в комментариях к роману «Евгений Онегин» [1] предложил свой вариант начала пушкинской элегии: «[Михайловское] ...Вновь я посетил». Но ни печатный вариант Жуковского, ни гипотетическая реконструкция Набокова не дают ответа на вопрос: почему сам автор отказался от указания реального адреса. Поэт предпочел ему слово «уголок», имеющее длительную историю в мировой поэзии и впервые появляющееся еще в произведениях античных авторов: Проперция и Горация.

Выбор, сделанный Пушкиным в пользу «вечного» поэтизма, носил, на наш взгляд, принципиальный характер. Тогда, за два года до ухода Пушкина из жизни, «Михайловское» было для читателей всего лишь названием населенного пункта в Псковской губернии, куда периодически приезжал их знаменитый современ-

ник. Но о том, кем станет Пушкин для русской культуры и чем станет Михайловское для России, тогда мало кто знал. Истинное значение этого места более других понимал, наверное, сам поэт. Для нас, его потомков, Михайловское давно уже стало чем-то неизмеримо большим, чем просто географическое название. Здесь жил, а главное творил «первейший» поэт России. В его «михайловской» лирике за внешне узнаваемыми соснами, ветхим домиком, озерами просвечивают опыт и образы, выработанные всей мировой литературой на протяжении столетий. Именно поэтому Пушкин при обозначении того места, в котором реальность превратилась в поэзию, использует поэтизм, вписывающий и его собственный Дом в мировую литературную традицию.

Для того чтобы обозначить грань, проходящую между географическим названием, и тем Михайловским, каким видел его поэт, каким представляем и «слышим» его мы, автору этой книги пришлось прибегнуть к специальной терминологии, отраженной в подзаголовке. Слово «локус» происходит от латинского locus – «место». Этот термин стал употребляться в молекулярной генетике для обозначения того или иного места гена в составе хромосом. Поскольку гены увидеть невозможно, то и речь об их месте имеет смысл лишь в том случае, если есть столь же визуально абстрактные места других генов, в сумме составляющие живой и зримый организм. То есть локус – это не просто географический пункт (ген, дом, село), а понимание «места» в более широком аспекте его возможных значений. Пушкинское Михайловское также вполне реально и осязаемо. Это сельцо входит в состав Пушкинского заповедника, находящегося в Псковской области. Но назвать Михайловское географическим пунктом или усадьбой помещика средней руки, сохраненной музейщиками, – значит не сказать ничего о том главном, что сделало название населенного пункта национальным символом. Составляющие его «гены» – это и удивительная по красоте природа, и памятники древности, и, главное, особая поэтическая аура, уводящая посетителя в дали литературных традиций, поисков и ассоциаций.

Поэзия превращает географическое понятие в мир, и этот мир столь же бесконечен, как и сам его творец – Пушкин.

О *сельце Михайловском* рассказывают архивные документы, сухим языком канцелярской прозы повествующие о количестве дворовых, о размерах и особенностях усадебных построек...

О *«михайловском периоде»* в творчестве Пушкина уже написано множество серьезных статей литературоведами, придерживающимися хронологического подхода в трактовке этапов становления пушкинского гения. Но этот подход ограничивается рассмотрением короткого периода с 1824 по 1826 год.

О *Михайловском-музее* говорил и говорит по сей день сам музей и его сотрудники в своих экскурсиях, статьях и экспозициях.

Михайловский миф создают в своих произведениях писатели и поэты, насыщающие пространство такими эффектными образными конструкциями как «домик няни», «дуб у Лукоморья», «три сосны».

Наша цель – исследовать формы взаимоотношений между творцом и местом (Михайловским). Причем не в пределах короткого времени его ссылки, но на протяжении всей творческой жизни поэта, начиная со времени первого приезда в «псковскую деревню матери» и вплоть до 1835 года, когда из-под пера гения появились первые строки элегии «...Вновь я посетил».

Менее всего художественное отражение реального пространства напоминает методику описания, принятую в «точных» дисциплинах. Одна из таковых – этнография.

Профессор В.Ф. Миллер к празднованию столетнего юбилея со дня рождения А.С. Пушкина выпустил книгу с интригующим названием «Пушкин – этнограф». В предисловии автор сделал необходимую оговорку, уточняющую содержание понятия «этнограф» в отношении Пушкина: «Как председатель Этнографического Отдела, я должен говорить о Пушкине только по отношению к научным задачам русской этнографии, должен оправдать заглавие – Пушкин как поэт-этнограф, – данное мною моему сообщению. Но ведь в известной степени всякий

писатель-беллетрист нашего времени, рисующий картины жизни и понятий своих современников, отдельных личностей своего народа, при правдивости изображения, может быть назван «народописателем», может давать материал для этнографа, изучающего духовную жизнь народа. Спешу оговориться, что, называя Пушкина этнографом, я имею в виду не это слишком широкое значение этого имени. Я называю поэта этнографом в более узком, специальном смысле. Я имею задачей оценить значение Пушкина как поэта, любителя и знатока духовного творчества русского простонародья, ценителя родного языка, собирателя народных песен и сказок и уяснить его заслуги перед русской этнографией. Суживая таким образом мою задачу как специального исследования, я с другой стороны должен расширить ее ради исторической справедливости. Я должен уяснить, какими путями дошел Пушкин до понимания духа народности, выразившегося в его гениальном воспроизведении народных мотивов...» [2]. Можно возразить ученому о том, что касается «сужения» поставленной задачи. Конечно, поэт не похож на этнографа, но только по форме изложения. На самом деле мир, отраженный в его поэзии, не менее широк. Он еще более объемен, если учесть литературные и прочие ассоциации, и в прямом и в переносном смысле «не лежащие на поверхности».

Сравним описание псковской деревни XIX века в трактовках корреспондента Русского Географического Общества А.Бранда и поэта А.Пушкина. Первый в 1854 году в «Описании Опочецкого уезда Псковской губернии» обращает внимание на то, что: «...Две – три избы, редко число их доходит до шести, составляют деревню; в очень больших деревнях крестьянин не любит жить. Почти всегда деревни лежат у озера или реки, или на возвышенном месте, дурные дороги соединяют их, иногда же деревни бывают разбросаны по полям на ровном и очень близко одна от другой, как это часто встречается видеть на северо-западе уезда» [3]. Эта особенность местоположения и обустройства псковских деревень получает в отчете развернутый коммента-

рий. В пушкинском, поэтическом, изложении эта местная специфика обозначена коротко и образно: «рассеяны деревни» («...Вновь я посетил»). Таким образом, целый абзац отчета в поэтическом изложении сконцентрирован в одной фразе. Современный читатель может даже не обратить внимания на этот пушкинский образ. Но для понимания степени и способа освоения поэтом действительности он становится крайне показательным и расширяет наши представления о нелитературных контекстах, входящих в пушкинскую поэзию. Ряд подобных примеров можно продолжить. Для восстановления исходных корней образа необходима реконструкция разнообразных контекстов, которые могли повлиять на него. Поэтому сложный механизм творческого соприкосновения поэзии и действительности требует как собственно филологических изысканий, так и исследований в смежных дисциплинах: этнографии, истории, диалектологии, краеведении. Путь реконструкции образа связан с выдвижением целого ряда гипотез, что является следствием разнообразия понятийных слоев, задействованных в процессе создания образа. Ассоциации и реминисценции из разных сфер культурного обихода пушкинского времени, таким образом, становятся предметом подобного рода исследования. Такой подход учитывает практически весь культурологический фон, из которого прорастала пушкинская поэзия.

В названия глав настоящей работы вынесены пушкинские цитаты: «Русская баня», «Вот мельница», «Рассыпанные хаты» и т.д. Они являются художественным продуктом, вышедшим из творческой лаборатории поэта, причем размеры этой лаборатории значит шире размеров его небольшого кабинета в михайловском домике. Впрочем и сам Пушкин территорию своих творческих поисков осмыслял в расширительном значении: «Деревня – наш кабинет».

Другой особенностью взаимоотношений поэта и места является обратная причинно-следственная связь между предметом описания и самим описанием. Пушкин в 1819 году, находясь в

Михайловском, создает стихотворение «Деревня». Пожалуй, лишь один эпитет отражает реальную деталь местного ландшафта: «Двух озер лазурные равнины». Все остальное – традиционный для идиллической поэзии набор компонентов, встречающихся в произведениях других авторов, в том числе «живущих в городах и никогда деревню не видевших». Но Пушкин пишет о деревне, живя в деревне. Он изначально правдив в поэтическом «пересказе» реальности. Поэтому обычная деревня, каковых немало было в той же Псковской губернии, становится необыкновенным местом, в котором обычный «овин», «мельница», «хаты» воспринимаются уже как «идеальные», и вся деревня становится «идеальной», достойной дальнейшего литературного освоения в «большой» поэзии.

Понятие *«образ Михайловского»* предполагает нечто статичное. Подобная формула в большей степени относится к сфере воспоминаний. Например, в Болдино в пушкинской поэзии возникает сравнение местной природой с природой Михайловского, в Петербурге образ уединенного Михайловского становится положительной антитезой суетного столичного существования. Напротив, понятие и способ поэтического видения «Михайловского» постоянно эволюционирует в пушкинском мировоззрении. В каком-то смысле «образ» Михайловского нашел отражение в элегии «...Вновь я посетил», хотя точнее было бы обозначить его как «заключительный образ», апеллирующий к уже созданным ранее образам: «мельнице», «опальному домику», «соснам»...

Понятие «образ» несет значительную степень условности, далекой от действительности, что абсолютно не соответствует тому обоюдному взаимотворчеству между поэтом и реальностью, которое осуществлялось на протяжении всей жизни поэта.

Эти обстоятельства приводят к мысли о том, что явления, попадающие в поле зрения данного исследования, не имеют пока своей терминологической базы. Русское слово «место», активно функционирующее в живом языке, не содержит в себе того научного содержания, которое мы вкладываем в изучаемую проблему.

В то же время в целом ряде самостоятельных и вспомогательных научных дисциплин – культурологии, психологии, усадьбоведении, музееведении, ландшафтном проектировании, парковедении – активно и в самых разнообразных контекстах употребляется данное понятие. Но в отличие от русского слова *место* (которое, между прочим, может быть и пустым) латинское *локус* всегда предполагает некую художественную содержательность.

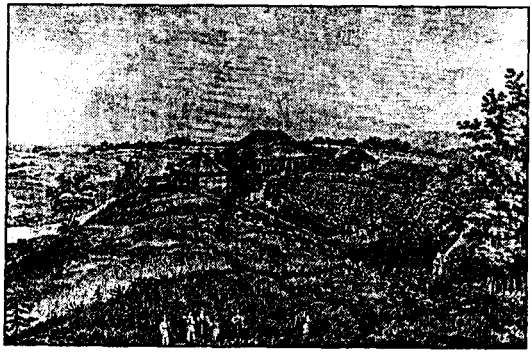
Одним из первых термином *локус* воспользовался польский литературовед Ежи Фарыно в работе «К проблеме кода лирики Пушкина» [4]. В 1974 году в книге «Поэтика русского романтизма» Ю.В Манн прослеживает историю возникновения этого определения [5, С.143]. При этом автор ссылается на работу Э.Р.Курциуса «Europaische Literatur und lateinisches Mittelalter» [6], опубликованную в 1954 году. Ю.В. Манн замечает, что эта книга: «позволяет установить корни идеального ландшафта, простирающиеся до глубокой древности, до буколик Вергилия и эподов Горация... От античности и до XVI в. в европейской поэзии выработалось общее место (topos) – locus amoenus, Lustort – «приятный уголок» [5, С.143]; и далее – цитата: «Минимум его оснащения – дерево (или несколько деревьев), луг и ключ или ручей. К этому могут быть добавлены пение и цветы. Самые богатые изображения упоминают еще дыхание ветра. У Феокрита и Вергилия подобные элементы образуют сцену для пасторальной поэзии, но потом они отделились и стали предметом риторизированного описания» [6, С.202]. Ю.В. Манн развивает и уточняет контуры формирующегося термина. Анализируя особенности стихотворения «Ночь» М.Н.Муравьева, он отмечает: «В воображении поэта разворачивается контраст цивилизованного города, гнезда порока и волнений, и простой сельской жизни. Конечно, этот контраст имеет древнейшую традицию буколической поэзии. Но в данном описании он, во-первых, освобожден от специфических атрибутов буколики (нет пастухов, стада, звука свирели и т.д.), а во-вторых, развертывается как *бегство,* переживаемое сознанием поэта и

сливающееся с «туманной областью сна». Обратим внимание на рисуемый в стихотворении ландшафт. Можно ввести особое понятие *идеального ландшафта,* выступающего как цель бегства (или, скажем осторожнее – ухода) лирического персонажа и адекватного его устремлениям» [5, С.143].

Черты понятия, уточняющегося с учетом особенностей поэтических тенденций пушкинского времени, наиболее точно соответствуют рассматриваемой темы. Таким образом, развивая идеи предшественников, мы приходим к следующему. Понятие «локус» характеризует специфический способ взаимодействия между творцом и окружающей действительностью. Это понятие вовсе не исчерпывается описанием ландшафта. Составляющие пушкинского локуса Михайловского – это и природа, это и самые разнообразные явления, существующие в «идеальном уголке: язык, лица, одежда, детали бытового и ритуального поведения. Специфика формирования локуса состоит в том, что он существует и развивается как вполне самостоятельная пушкинская тема. Но в отличие от других тем и сюжетов, имеющих преимущественно книжные истоки, она получает понятийную «подпитку» в окружающей действительности.

В первой главе работы рассмотрена эволюция образа деревни у Пушкина, во второй главе излагается характеристика процесса эволюции локуса Михайловского в поэтическом творчестве Пушкина, итогом этих исследований является периодизация основных творческих вех в данном процессе. В третьей главе «Локусы Михайловского» на отдельных примерах прослеживается история явлений и объектов, характерных для пушкинского Михайловского – этот подход кажется нам наиболее уместным, так именно предметы в современном музейном пространстве являются главными резонаторами поэтического текста Пушкина.

Эволюция образа деревни в творчестве А.С. Пушкина



Михайловское. Вид усадьбы. 1837 (П.А.Александров с гравюры И.С.Иванова)

Формирование локуса Михайловского тесно связано с процессом становления в поэтическом творчестве Пушкина образа деревни. Слово «деревня» в словаре поэта столь многозначно, что исследуя его лексическое наполнение на разных этапах становления пушкинской поэзии, можно выявить основные тенденции его творческого движения.

В пушкинском творчестве нашли отражение все основные варианты трактовки данной темы как в русской, так и в мировой литературе. Зарождается деревенская тема в недрах так называемой «пастушеской поэзии», восходящей к традициям античной пасторали. В России впервые к ней обратился А.П.Сумароков. В стихотворениях «Негде, в маленьком леску», «Уж восходит солнце, стада идут в луга» он отразил традиционную тематику этого жанра. Позднее традицию «пастушеской поэзии» продолжили и другие поэты. Так, в стихотворении «Под тению древесной...» М.В.Попова, в пасторали «Пятнадцать мне минуло лет...» И.Ф.Богдановича, в лирическом

произведении «Встретивши пастух Лизетту» Г.А.Хованского и в произведениях многих анонимных авторов преобладает тема любви как наиболее характерная и устойчивая в пасторальной лирике [7].

Содержание пасторалей обычно сводилось к изображению любовных встреч между «пастухами» и «пастушками», которые стерегли своих «овечек» среди «долин», «ручейков», «кусточков» и «рощ». «В пасторалях в полном соответствии с канонами классицизма воспевалась счастливая жизнь «пастухов» и «пастушек», далекая от каких-либо аналогий с реальностью» – констатирует А.М.Новикова [8, С.15]. Идиллический пейзаж проникает в самые разные литературные жанры сентиментализма – как стихотворные, так и прозаические. Это явление находит непосредственную параллель и в живописи, о чем свидетельствуют программы по ландшафтной живописи в Академии Художеств: «Речки и ручейки, а также стада с пастухами, как символ мирной идиллии, идущей еще от античной поэзии, и вместе с тем как признак простоты и естественности являются неотъемлемой частью каждой программы» [9].

Но в пушкинскую эпоху пасторальная идиллия стала сходить на нет. Большинство выработанных этим эстетическим течением сюжетов неоднократно повторялось в произведениях самых разных авторов. А закостеневшие от частого употребления образы превращались в поэтические шаблоны, ничего не говорящие читателю о реальном пейзаже.

Именно этой ситуацией литературного «застоя» было спровоцировано первое критическое обращение Пушкина к «деревенской теме». В марте 1816 года Пушкин-лицеист пишет П.А.Вяземскому: «Уединение в самом деле вещь очень глупая, назло всем философам и поэтам, которые притворяются, будто живали в деревнях и влюблены в безмолвие и тишину:

Блажен, кто в шуме городском
Мечтает об уединеньи,
Кто видит только в отдаленьи

Пустыню, садик, сельский дом,
Холмы с безмолвными лесами,
Долину с резвым ручейком
И даже... стадо с пастухом!
Блажен, кто с добрыми друзьями
Сидит до ночи за столом
И над словенскими глупцами
Смеется русскими стихами,
Блажен, кто шумную Москву
Для хижинки не покидает...
Тот не во сне, а на яву
Свою любовницу ласкает!..»
(XIII,3)*.

Б.С.Мейлах, выстраивавший социологическую схему развития темы «деревни» у Пушкина («ученическое подражание» – «отрицание прежде воспевавшихся фантазии и обмана» – «обличение крепостничества»), следующим образом толковал смысл этого стихотворения: «С 1816 года Пушкин в ряде стихотворений декларирует отказ от предпочтения фантазии реальной действительности. Поэт, лишь недавно воспевавший сельскую уединенную жизнь, иронически признается: «Блажен...» [10]. Трудно согласиться с утверждением исследователя о «юношеском реализме» Пушкина, проявившимся еще в лицее. Позиция поэта носит явно литературный характер. Критика пасторального шаблона используется для критики литературных оппонентов – «словенских глупцов». Поэт не подвергает критике содержание самой темы, которая в то время еще ему не знакома. Здесь присутствуют лишь констатация вырождения штампа и его безотносительность к реальности. Тем не менее «сельская» тема становится серьезной литературной проблемой в тот момент, когда в жизни Пушкина появляются реальные «пустыня, садик, сельский дом» в подмосковном имении Захарово

* Произведения и письма Пушкина цитируются (с указанием в тексте тома и страницы) по изд.: Пушкин. Полн. собр. соч. В 16 т. – АН СССР. 1937-1949.

(«Послание к Юдину»). Именно с этим стихотворением Б.В.Томашевский связывал «зарождение оригинальной лирики Пушкина»: «Послание к Юдину» построено на мотивах эпикурейской поэзии конца XVIII века., впитавшей в себя руссоистские тенденции противопоставления счастливой сельской жизни городу. Но эти мотивы служат только разгоном для основной темы послания: описания Захарова. Сквозь традиционные и шаблонные мотивы эпикурейской лирики проскальзывают живые строки, описывающие знакомый пейзаж» [11, С.189].

Но мемуарные источники свидетельствуют еще об одном обстоятельстве. Реки в Захарове нет и не было, хотя и есть упомянутый в стихотворении пруд. А Н.В. Берг, оставивший описание села Захарова (1851), не упоминал ни о кленах, ни о тополях и рассказывал лишь о старинной липе на берегу пруда и березовой роще [12]. Следовательно, пейзаж в стихотворении условно-поэтический, не вполне соответствующий реальному ландшафту. В большей степени здесь ощущается влияние пейзажных зарисовок в произведениях Г.Р.Державина и, особенно, К.Н.Батюшкова. Следует отметить, что Пушкин создает «Послание к Юдину», находясь вдали от описываемого им имения. В этом принципиальное его отличие от того способа поэтического отражения действительности, каким пользовался поэт при передаче облика живописных окрестностей Михайловского в «Деревне» 1819 года. Пушкин, критикуя поэтов-«шаблонистов», между прочим, критикует и себя за недостаточно полное и точное описание. Это обстоятельство через три года обусловит тщательность литературной подготовки к поездке в «живую» псковскую деревню.

Обращает на себя внимание тот факт, что в лирике Пушкина до 1816 года в обозначении сельской местности еще отсутствует слово «деревня»: «городок» – в «Городке», «мое селенье» – в «Послании к Юдину». Впервые же слово «деревня» появляется в 1816 году в стихотворении «Сон» в контексте описания жизни «веселых поселян», чья трудовая жизнь за «упрямым плугом» существует как бы за пределами идеального мира рощ,

лесов, и полей, «принадлежащих» поэту. Подобное разделение деревни на «крестьянскую» и «поэтическую» встречалось и в произведениях других авторов, например в стихотворении А.Ф. Воейкова «Плач старосты» (1807): «Мне время рифмы плесть – тебе пора пахать» [13, С.194].

В 1819 году в стихотворении «Деревня», само название которого имеет характер литературной декларации, Пушкин постарался соединить «крестьянскую» и «идеально-поэтическую» формы сельской жизни. Именно здесь поэтом будет обозначен тот круг лиц, явлений и сюжетов, которые станут составными частями того пушкинского локуса, который носит название «деревня». Причем отсутствие даже одного из этих компонентов будет означать, что изображается нечто иное. Показательно, что не имея возможности опубликовать стихотворение полностью, поэт печатает первую часть, но при этом изменяет название на «Уединение». Быть может, то реальное уединение в «приюте спокойствия, трудов и вдохновенья», о котором пишет Пушкин, не столь уж «глупо», как «уединение» на лоне природы, которое на единый лад воспевают городские глупцы. Но – это не «деревня». В дальнейшем в пушкинской лексике под словом «деревня» будут подразумеваться разнообразные явления как помещичьего, так и крестьянского быта.

В дальнейшем слово «деревня» будет обозначать еще большее понятийное пространство. Причем не только по «горизонтали» тех явлений, которые присутствуют в современной Пушкину жизни, но и по хронологической «вертикали», предполагающей ассоциативные связи этого понятия с весьма далекими по времени явлениями и сюжетами. Так происходит своеобразное аккумулирование литературных шаблонов, характерных для современной Пушкину поэзии. Б.В. Томашевский по этому поводу заметил, что: «Деревня» писана в форме рустической элегии с риторическим оттенком. В этой форме много элементов подражательности, начиная с лексики. Это характерная pies these; по-видимому, таково и было ее происхождение: это едва ли не стихотворение на заданную тему» [11, С.199-200].

«Деревенским» главам романа в стихах «Евгений Онегин», предпослан эпиграф: «O, rus!», – каламбурно обыгрывающий идею культурных истоков русской деревни, которые неразрывно связаны с теми идеалами сельской жизни, которые были провозглашены и воспеты Горацием. Кроме того, «деревня» становится понятием, равнозначным слову «Русь».

«Деревня» (название четвертой главы романа) – является отражением совершенно новых черт русской жизни, открывшихся Пушкину при его знакомстве с обычаями и привычками деревенской жизни.

Действительно, пушкинская «Деревня» (1819) напоминает произведение на заданную тему. Но кто же «задал» поэту эту тему? Во-первых, сам поэт, в письме П.А.Вяземскому в 1816 году усомнившийся в правоте известных и малоизвестных «певцов» деревни. Кроме того, поездке в Михайловское предшествовали события, которые могли утвердить поэта в стремлении не только покритиковать бездарных поэтов, но и сформулировать собственную литературную версию.

Поездке в Михайловское в 1819 году предшествовала выработка поэтической программы деревенской жизни. На конкретность целевой установки повлиял ряд фактов, в частности стихотворение А.А.Дельвига «Моя хижина» (1818), написанное по мотивам II эпода Горация, но вносящее новое осмысление в ставший традиционным сюжет:

Признайтесь, что блажен поэт
В своем родительском владенье!
Хоть на ландкарте не найдет
Под градусами в протяженье
Там свой овин, здесь огород,
В ряду с Афинами иль Спартой;
Зато никто их не возьмет
Счастливо выдернутой картой*.

* Дельвиг А.А. Сочинения. – Л., 1986. – С.134 (Парафразом произведения А.А. Дельвига выглядят слова автора в XVII строфе второй главы романа «Евгений Онегин»: «Блажен, кто... // И дедов верный капитал // Коварной двойке не вверял». (VI, 39).

В стихотворении Дельвига развивается та же тема и тот же сюжет, который в русской поэзии стал эталоном для желающих приобщиться к «деревенской» тематике. Одним из самых ярких и своеобразных переложений этого эпода Горация задолго до появления стихотворения Дельвига стало переложение Г.Р.Державина «Похвала сельской жизни» (1798). В нем Державин предпринял смелую и откровенную попытку превратить произведение римского автора в сцены из русской сельской жизни. Для этого он осуществил практически построчный культурологический перевод удаленных во времени понятий и выражений на русский язык. В нем присутствуют «русские честные жены», русский напиток «коновка», «пирог, груздями начиненный» и т.д. В то же время, перелицовывая на русский лад предметное содержание римской деревни, автор сохраняет горациевскую концовку:

Так откупщик вчерась судил,
Сбираясь быть поселянином;
Но правежом долги лишь сбрил,
Остался паки мещанином,
А ныне деньги отдал в рост*.

При явном наличии русского колорита в стихотворении полностью дублируется сюжет произведения Горация. Дельвиг идет дальше, перестраивая именно сюжетную линию. Он не просто механически переводит с латинского на русский, а устанавливает некую общность между своим российским «родительским» именьем и «имениями» «Афин иль Спарты» [7, Т.1, С.578]. Невозможность прожить жизнь там и так, как ее представлял себе «первый» поэт деревни – Гораций, компенсируется за счет важнейшего преимущества. У русского поэта-дворянина есть возможность наследовать и владеть. А именно этого лишен римский ростовщик. Его вполне правильные идеи носят призрачный характер, так как мечты уступают место холодному расчету. Поэтому то преимущество, о котором пишет

* Державин Г.Р. Стихотворения. – Л., 1957. – С.272.

Дельвиг, утверждает возможность *реального* осуществления античного идеала сельской жизни в родительском владении, находящимся в России.

Русских поэтов задолго до появления в печати стихотворения Дельвига смущал прозаический итог произведения Горация. В середине XVIII века появилось сразу несколько переводов этого же эпода. Причем, если, например, перевод Н.Н. Поповского был точным, то в варианте Тредиаковского «снижающая» пафос концовка была просто опущена. Эти различия в трактовке были замечены критикой. В «Ежемесячных сочинениях» за 1757 год отмечалось: «Первый сочинитель (Тредиаковский – *В.К.*) собственным способом, согласнейшим с образом и употреблением нынешних времен, здание, утвержденное за Горациевом токмо основании; то есть он не больше списывал с Горация, коль ему подражал своими подобиями, но второй (Поповский – *В.К*), изображая подлинные мысли автора своего, то есть точный переводчик стихами у Горациевых стихов и обыкновений того века превозвестник» [7, Т.1, С.578]. Но именно Дельвиг стал «превозвестником» тех идей, которые в значительной степени повлияли на процесс дальнейшей адаптации на русской почве, образа «идеальной» деревни.

Автор впервые прочитал свое стихотворение в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств в Петербурге 28 февраля 1818 года. В автографе стихотворения имеются пометы, сделанные рукой Пушкина, что свидетельствует о его знакомстве с произведением, в котором присутствует целевая программа обустройства своего «родового имения» в соответствии с античным идеалом.

Значительное «расстояние» между Грецией и Россией, существующее на «ландкарте», при сохранении главной идеи «мирного уголка» предполагало поиск национальных эквивалентов сельской жизни. Пространно они были обозначены в державинской «Похвале сельской жизни». Но существовала еще одна проблема перевода античного в русское. Локализация абстрактной деревни

в конкретную, перешедшую по наследству от дедов к внукам изменяла и способ мифологизации описываемого пространства.

Непосредственно перед поездкой в Михайловское Пушкин в стихотворении «Орлову» намечает главные темы его будущей «деревенской» поэзии в «родительском именье» в Михайловском:

Под сенью дедовских лесов;
Над озером, в спокойной хате, –
Или в траве густых лугов,
Или холма на злачном скате,
В бухарской шапке и в халате
Я буду петь моих богов...
(II, 86)

В этом стихотворении, как бы предваряя будущее содержание пушкинской поэзии, присутствуют и «дедовские леса», и «мои боги».

Интерес Пушкина к деревенской теме, возникающий во время пребывания в родовом поместье, в немалой степени связан с трактовкой темы деревни в произведениях М.Н.Муравьева, Г.Р.Державина и др., которые: «...в обращении к теме уединения и воспевания сельской жизни видят своеобразное средство поэтического самоутверждения авторской личности» [14, С.85]. Самоутверждение русского поэта-дворянина, воспевающего сельскую идиллию, осуществлялось не только в некоем условно-поэтическом пространстве, но имело конкретный географический пункт, отмеченный на «ландкарте»: родовое имение. Идея отеческого дома, находящегося вдали от суетных городов, содержится еще в сатирах Горация. В русских переводах античный идеал жизни, не зависимой от власти, оказывался созвучным тенденциям времени. Поэтому весьма актуальными становились горациевские строки в переводе того же Г.Р. Державина:

Блажен! Кто, удалясь от дел,
Подобно смертным первородным,
Орет отеческий удел...*

* Державин Г.Р. Сочинения. – М., 1985. – С.205.

Одним из внешних обстоятельств, способствовавших усилению мотива поэтической свободы в удаленных от столицы родовых имениях, способствовал императорский указ 1762 года «О вольности дворянской». В результате усадьбы обретали статус «малой родины», дворянского гнезда, огражденного законом от самовластья. Усадебный мир тесно сосуществовал с крестьянским миром, сохранившим традиции и верования допетровской России. Поэтому в этих своеобразных оазисах традиционной культуры «образ мыслей» и, как следствие, мысленное (и поэтическое) обустройство пространства были обусловлены иным, по сравнению с космополитичным городом, мифологическим видением. Главными «жильцами» этого русского пространства были боги-хранители домашнего очага, в чем-то схожие, но и в чем-то отличные от пришедших из античной мифологии лар, пенатов и гениев*.

Каких богов предполагал «петь» Пушкин в своем псковском поместье? М.Ф. Мурьянов рассматривает процесс зарождения в Пушкине *чувства места:* «Это чувство было подготовлено в молодом поэте филологической выучкой. В составе первого поколения царскосельских лицеистов он участвовал в знаменательном ритуале: «В лицейском саду первый курс поставил памятник в виде гранитной плиты с надписью «genio primus cursus erexit», «гению места первый курс воздвиг». Достойна внимания идея этого несохранившегося памятника, не имеющего повторений в русской культуре. Чествуемый им *гений* (этимологически – от глагола genere «рождать») – чисто римское понятие. После падения Трои Эней отправился в скитания по морю, а прибыв в Лациум, в область еще не существовавшего Рима, совершил моление к *гению места* – так начинается мис-

* Доказательством того, что Пушкин осуществлял сознательный поиск «своего» бога для своего русского дома, может служить критика в адрес К.Н. Батюшкова: «Главный порок в сем прелестном послании – слишком явное смешение древних обычаев миф. (ологических) с обычаями жителя подмосковной деревни...но *норы* и *келии*, где лары расставлены, слишком переносят нас в греч. (ескую) хижину..» (XII, 273).

терия общения с таинственным духом-хранителем территории, о котором жрецы римской религии старались говорить как можно меньше. *Гений места, гений человека* – это то немногое, о чем знают и только по названию латинисты нового времени...» [15].

Идея поиска в своем родовом имении «своих» богов была реализована Пушкиным в стихотворении «Домовому». Михайловским «гением места» в 1819 году стал представитель русской демонологии. Введение популярного персонажа *русских* народных сказок и быличек в текст произведения, повествующего о *псковском* сельце, по сути, является отражением одного из постулатов романтической поэзии – «местного колорита». Но, заметим, что этот знак романтизма проявился в стихотворении, созданном за несколько лет до южной ссылки, периода, который традиционно соотносится с началом увлечения Пушкина новым эстетическим и литературным направлением. «Ранний» романтизм Пушкина в 1819 году, скорее всего, не связан с освоением новых эстетических тенденций. Причины появления русского демонологического персонажа в пушкинском стихотворении лежат, на наш взгляд, в области иных идей. Связаны они с проблемой национального освоения культурных приобретений, сделанных Россией со времени начала преобразований Петра I. Одним из источников, побудивших поэта к русификации лар и пенатов, могли стать мысли Ф.Н. Глинки, изложенные им в статье «Несколько слов о садах» и относящиеся к проблеме перевода на русский язык того пространственного текста, который пришел в русскую усадьбу вместе с «французскими», «итальянскими» и «английскими» садами и парками: «Я хочу сказать об изваяниях *древних славянских богов*. Нам ли, *русским, гоняться за греческими богами*, которые уже примелькались в глазах наших: ими загромождены все сады? Нам ли, говорю, пленяться чужим, тогда как баснословие наших предков славян так прекрасно!» [16, С.136]. Среди славянских аналогов античным божествам автор упоминает Бояна,

Ладу, Леля, Чура, Усладу. Устройство «славянского» сада автор тесно увязывает с явно обозначившимся в литературном творчестве современников интересом к славянской мифологии. В этом Глинка видит предпосылки подобного же процесса в сфере садово-паркового искусства [16]: «...почтеннейшие пииты наши, взыскатели русского слова, воскресили в песнях своих древний *Валкал,* который во многих отношениях ничуть не уступит Олимпу и Елисейским полям, сотворенным воображением греков» (см. о взаимовлиянии литературы и садово-паркового искусства в русской культуре: Лихачев Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. – Л., 1982; Вергунов А.П., Горохов В.А. Русские сады и парки. – М., 1988. – С.362-369; Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма. – СПб., 1994. – С.207-222).

Ранее мысль о необходимости соответствия усадебного пространства национальной специфике высказал А.Т.Болотов, которого по праву можно назвать одним из первых русских идеологов – паркоустроителей. В 1786 году он писал: «...Всего разумнее было быть нам, колико можно, осторожности и неспешить никак перенимать манеры у других, а паче испытать производить сады собственного своего вкуса, и такие, которые бы, колико можно, сообразнее были с главнейшими чертами нашего нравственного характера. Я не сомневаюсь, что таковые сады могли б для нас быть и прочнее и приятнее всех прочих; потому что они, будучи согласны с нашими склонностями, могли б доставлять нам многочисленнейшие удовольствия и увеселения [...] не было б нимало постыдно для нас то, когда б были у нас сады ни Английские, ни Французские, а наши собственные и изобретенные самими нами, и когда б мы называть их стали *Российскими*»*.

Аналогично поступает Пушкин, предваряющий пространственное переустройство «поместья мирного» поэтическим опытом.

---

* Цит. по книге: Вергунов А.П., Горохов В.А. Русские сады и парки. – М.,1988. – С.61-62.

Пластику «малых форм», соответствующую пушкинскому видению, Михайловское обрело позднее, уже после смерти поэта.

Примером придания античным богам «русской», затем местной и, наконец, авторской «окраски» может служить дальнейшая трансформация образа домового в пушкинском творчестве. В римской мифологии существовал бог межей Приап. В русского Чура предлагал переименовать его Ф.Н.Глинка: «Чур! Это древний бог межей» [16, С.137]. В этом качестве охраняющий поместье «добрый домовой» напоминает и античного Приапа, и славянского Чура. Бога межей представляли в образе пня или дерева. В VI сатире Горация, например о Приапе, сказано: «Пень фиговый я был сперва, болван бесплодный...». В какой-то мере развитием «древесного» образа хранителя межей становится образ «трех сосен», растущих «на границе владений дедовских» и, по сути, выполняющих ту же «пограничную» функцию, что Приап, Чур и охраняющий родовое поместье домовой. Со времени организации на территории Михайловского музея пограничные «три сосны» превратились в особую растительную композицию, отражающую одну из местных черт, нашедшую отражение в творчестве поэта.

Поиск «богов», соответствующих славянскому демонологическому пантеону, начатый Пушкиным в 1819 году в Михайловском, будет впоследствии продолжен. До поездки в псковскую деревню (в которой хозяйничает русский «добрый домовой») поэт во второй песне поэмы «Руслан и Людмила» выводит на сцену речную русалку:

И, слышно было, что Рогдая
Тех вод русалка молодая
На хладны перси приняла...
(IV,36)

Этот демонологический «подвид» в большей степени соответствует западноевропейской мифологии. Но в 1824 году и снова в Михайловском автор создает пролог к поэме, где русалка предстает именно в том облике, в каком она известна в

русском фольклоре: «Русалка на ветвях сидит;» (IV,5) (см. [17, С.199]). Можно назвать это совпадением, но, на наш взгляд, правомерна и другая оценка. С 1819 года Михайловское становится для Пушкина *местом национальной самоидентификации поэта.* Этот статус, воплощающийся сначала через русификацию мифологических персонажей, будет продолжен и расширен в последующие годы и коснется других сторон национального бытия.

«Боги» и герои первой поэмы Пушкина – «родом» из Киевской Руси времен князя Владимира. Именно в этот период был разрушен пантеон языческих богов Древней Руси, в результате чего бывшие верховные боги «измельчали». В.М. Мокиенко, анализируя лексику, связанную с мифологическими персонажами, отмечает: «В ряде случаев «верховные боги» сходят со своих пьедесталов и уравниваются с мелкой нечистью, в чем нельзя не усмотреть направляющую десницу христианства...» [18].

Отмечая появление значительного количества такой лексики в памятниках XV–XVII веков, О.А. Черепанова, например, подчеркивает, что это «обусловлено в первую очередь существенными сдвигами в мифологическом сознании той эпохи. Именно в это время после завершения христианизации Руси стали активно проходить процесс «демонологизации» старых языческих божеств, их оттеснение «с командных высот» мифологического мировоззрения в эпоху язычества в сферу «низшей мифологии», слияние с христианским сонмом злых сил» Происходит переоценка «социальных ценностей» прежних языческих божеств и демонов, нивелировка их прежней «табели о рангах» [19].

Именно таков ранг «нечистиков» – домовых в пушкинском романе «Евгений Онегин». Любопытно, что пушкинский домовой за несколько лет – с 1819 по 1826 год – проходит путь, который был пройден славянской мифологией за столетия. Впрочем, сомнительно, чтобы автор предполагал в своем творчестве отразить исторический процесс. Скорее, сведение высшего бо-

жества, на роль которого вполне может претендовать «незримый покровитель», к уровню низшего связано с личной авторской трактовкой идеи «дома». Идеей, которая в разные годы имела под собой разное наполнение. Поэтому автор в разные годы использовал разные исторические варианты в трактовке образа «домового».

Идея своего поместья предполагала уникальность и единичность всех объектов и субъектов: дома, сада, калитки (не случайно, «калитка» как характерный признак «своего» впервые появится в «Городке» («Иль путник в домик мой, // ...В калитку постучится» (I, 96)), повторится в «Домовом» («С калиткой ветхою...» (II, 93)), и будет окончательно закреплена за образом идеальной деревенской жизни в «Евгении Онегине» («Калитку, сломанный забор...» (VI, 200)). Таким же единичным и неповторимым должен был быть и «хранитель дома». Таким образом, «поместное» мышление создавало оппозицию между «домовыми вообще» и «своим домовым» в одноименном стихотворении*. С.А. Фомичев отмечает: «В более интимных по тону «сельских стихотворениях» Пушкин избавляется от «античного покрова» ...Показательно в этом отношении стихотворение «Домовому» (1819), в котором персонаж русских народных поверий наделен чертами, более характерными для античных Лар, чем для русского домового, существа коварного и злого» [21].

Однако при данной трактовке оказывается, что «избавление от «античного покрова» связано только с изменением имени хранителя домашнего очага. Но в литературе пушкинского времени отмечалось, что образ «домового» обладал более широким смысловым диапазоном. В «Славянской мифологии» А.С. Кайсарова указывалось на то, что «домашние черти» были двух родов – добрые и злые, и наши предки «почитали себя щастливыми, имея одного из первых у себя в гостях; тогда думали сии про-

* Ср. «Пенаты, собственно не составляли никакого особенного класса божеств или мифологических лиц, но их избирали по произволению, из числа высших богов для частного покровительства или особого попечения...».

стые люди, все должно быть благополучно, лошади будто бы жирели, хлебные овины наполнялись и проч. Когда же приходил злой дух, то всякие, говорят, терпели от него беспокойства; даже неучтивость его могла до того простираться, что, наконец, принужден будешь вовсе оставить дом» [22]. В «Описании древнего славянского языческого баснословия» М.И.Попова о домовом сказано: «Сии мечтательные полубоги у древних назывались гениями, у славян защитителями мест и домов, а у нынешних суеверных простаков почитаются домашними чертями» [23]. Думается, что Пушкин, создавая свое стихотворение, шел по пути, очерченному Ф.Н. Глинкой, то есть искал «русских» богов с русским именем и «повадками», но похожих на богов Греции и Рима. Поэтому и под домовым 1819 года подразумевается та «разновидность» домашних славянских богов, которая наиболее близка аналогичным богам античности, то есть он «добрый» и он же – «хранитель места и дома». Другое, злое, «лицо» домового проявится в романе «Евгений Онегин» в сне Татьяны как часть западноевропейского бесовского мира, лишившего русского домового статуса доброго защитника дома.

Итогами летней 1819 года поездки в Михайловское становятся «вселение домового» в родовой дом, литературное освоение и обозначение пространственных единиц деревни. Вселяя домового в «счастливый домик», поэт фактически повторяет обряд вселения гения места, совершавшийся в лицее. Однако в условиях деревни античный гений заменяется русским домовым. Стихотворение носит не только поэтический, но и ритуальный характер: вселение домового – признание за Михайловском статуса «своего дома»

Понятие «деревни» получает расширенное значение. Под ним подразумеваются и традиционная идиллия, и мир «барства дикого», и мир крестьянства. В стихотворении «Деревня» положено начало разрушения идиллического штампа «счастливой Аркадии», что обусловлено совмещением традиционных идиллических интонаций и обличительного пафоса пушкинского

стихотворения. Тем не менее на сцену выведены новые герои – крестьяне, описанные в «экстремальной жизненной ситуации», что не только обличает «барство дикое», но намечает и новое содержание и новые сюжеты для «допущенного» в литературу «мужика в армяке и лаптях».

Следующее обращение к теме деревни – роман «Евгений Онегин». «Деревенские» главы романа создаются в Одессе. По сути, первая глава романа также «деревенская», так как начинается с поездки Онегина в деревню («Летя в пыли на почтовых» (VI, 5). Смысл поездки героя в русскую деревню точно истолковывает А.Е. Тархов: «Помня о южном происхождении «Евгения Онегина», нетрудно увидеть типологическое родство этого сюжета с другими пушкинскими произведениями южного периода: охладелый Пленник – среди поэзии дикой жизни черкесов; разочарованный Алеко – среди первобытно – простой жизни молдавских цыган. В «шатобриановской» (по своим литературным истокам) коллизии – столкновении разочарованного «человека Цивилизации» с нетронутым укладом жизни «детей Природы» – Пушкин нашел поворот, открывавший огромные возможности именно для задуманного им «романа русской культуры». В отличие от своих духовных собратьев – Пленника и Алеко – Евгений Онегин попадает не в горы Кавказа и не в степи Молдавии, а в русскую деревню; в атмосфере усадебной жизни, на почве старинного уклада в национальной русской жизни и зарождается основной конфликт романа» [24].

Добавим, что Пушкин отправляет героя в область, почти не известную в русской литературе и слегка приоткрывшуюся автору в 1819 году. Не случайно Евгений Онегин отправляется в деревню примерно в то же время, когда его создатель, Пушкин, впервые «озвучил» свое Михайловское*. Автор через своего героя как бы перепроверяет впечатления собственной поездки. Онегин попадает в «прелестный уголок», воспетый поэтами-идилли-

* «Зима 1819 – весна 1820 года – время действия первой главы» (см. [25, С.20].

ками. Но слово «прелестный» в XIX веке означало не только «привлекательный, обворожительный», но и «обман» [26, С.393]. Обманчивую «прелесть» пустынного уголка, в котором приют поэта соседствует с «барством диким», увидит и опишет Пушкин. Его герой также отправляется в деревню, чтобы поскучать на лоне природы, но в кажущейся идиллии существует и трагическая любовь и даже смерть. Дуэль становится кульминацией романа. Для героя это новый поворот судьбы, для автора – новый сюжет внутри деревенской темы.

Возвращение Пушкина в 1824 году в деревню знаменует собой этап значительного расширения круга деревенских тем. В роман «входят» «господа соседственных селений», создающие «культурный фон», на котором разыгрывается драма. «Возвращаются» герои второй части пушкинской «деревни» 1819 года – «дворовый мальчик» и «торжествующий крестьянин», чья естественная жизнь превращает их в истинных персонажей идиллии. Тема «домового» детализируется через введение в роман сцен святочных гаданий и сна Татьяны.

Уже первый биограф Пушкина П.В. Анненков связал зарождение интереса поэта к миру народной жизни с периодом михайловской ссылки поэта 1824-1826 годов: «Время пребывания в Пскове он посвятил тому, что занимало теперь преимущественно его мысли, – изучению народной жизни. Он изыскивал средства для отыскания живой народной речи в самом ее источнике; ходил по базарам, терся, что называется, между людьми, и весьма почетные люди города видели его переодетым в мещанский костюм, в котором он даже раз явился в один из почетных домов Пскова» [27, С.153].

Эта установка сейчас представляется несколько наивной, как будто к миру народной жизни можно прикоснуться только «на базаре», да еще надев на себя «мещанский костюм». А.Н.Вульф, кстати, специально отметил: «*Всего только раз* (курсив – В.К.), заметьте себе – *раз, во все пребывание в деревне*, а именно в девятую пятницу после пасхи, Пушкин вы-

шел на святогорскую ярмарку в русской красной рубахе, подпоясанный ремнем, с палкой и в корневой шляпе, привезенной им еще из Одессы» [28]. Стоит ли тогда преувеличивать роль этого «раза» в становлении поэта? И, наверное, поэтическое изучение Михайловского вовсе не обязательно сводить к простому подсчету «народных» проявлений в поведении Пушкина.

В дальнейшем наблюдение П.В.Анненкова о том, что Пушкин именно в период михайловской ссылки сформировался как «поэт действительности» и проникся подлинно народным мировосприятием, многократно уточнялось и развивалось, обрастая новыми, часто фантастическими, подробностями и интерпретациями. Здесь нет необходимости детально приводить высказывания многочисленных критиков и исследователей, отметим лишь наблюдение Ю.М. Лотмана, одно из самых последних и самых ярких в этом ряду. Рассказывая о том, что Пушкин, переменив в августе 1824 года место ссылки, резко изменил и свой образ жизни, исследователь продолжает: «Народный быт и народная поэзия, атмосфера милых и тихих культурных гнезд провинциального дворянского мира, столь далеких от чиновной чопорности «милордов Уоронцовых», охватили его по приезде и создали совершенно особый тон его михайловской ссылки. В развитии Пушкина-писателя многое было связано с впечатлениями от каждодневной окружающей жизни, и, вместе с тем, сам пейзаж, быт, ежедневные впечатления выглядели по-иному потому, что Пушкин смотрел на них глазами реалиста. Причины и следствия здесь постоянно менялись местами» [29, С.112-113].

Дело вовсе не в том, что Пушкин на ярмарках записывал народные песни и усваивал живую народную речь. В подобном повороте поэта к «действительности» особенное значение приобретал сложный психологический механизм, контуры которого наметил тот же исследователь: «С одной стороны, сфера собственного жизненного опыта поэта более подвижна и более «случайна», чем область коллективного опыта эпохи, определяющего появление таких общих явлений, как «романтизм» или «реа-

лизм». Это делает ее более динамичной, подвижной. С другой стороны, такие явления, как романтизм (или иные художественные направления), принадлежат к фактам эпохи, влияют и на личное поведение поэта, делаются фактами его биографии. Но тут вступает в действие противоположный процесс. Важнейшим элементом творчества является самонаблюдение: создавая вымышленные ситуации и вымышленных героев, поэт какие-то моменты живет их жизнью. Поэтому, воплощаясь в реальном поведении поэта, та или иная норма культурного бытия делается для него одновременно объектом наблюдения и стороннего анализа. Это шаг к тому, чтобы из авторской позиции превратиться в тему его произведений. Воплощение в жизни становится шагом к изображению в литературе» [29, С.113-114].

Для периодизации процесса формирования локуса Михайловского в творчестве Пушкина чрезвычайно важен тот момент, когда Пушкин в 1824 году приехал в Михайловское в роли «невольника». Именно в этот период в наибольшей степени проявляется взаимосвязь между фактами биографии и литературным творчеством. Анализируя факты, сопутствовавшие приезду Пушкина в Михайловское, В.С. Непомнящий, например, приходит к выводу: «Да, очутившись здесь, в «забытой сей глуши», он негодовал, тосковал, метался, как тигр в клетке, мечтал о побеге – все это было, но это было не более, чем муки пленного тела, дух же его жил в это время другою жизнью, глубокой и полной, потому что получил то, чего давно жаждал...Ведь еще в Одессе, в первой главе «Онегина», он от чистого сердца писал: «...Поля! Я предан вам душой»...И вот он снова увидел русскую деревню» [30]. Та фраза, которую исследователь трактует как «от чистого сердца», это на самом деле одно из наиболее истертых в идиллической поэзии клише, восходящее к 6 сатире Горация. Сомнительно, чтобы цитата в устах его литературного героя отражала действительное желание Пушкина вернуться в деревню, чтобы творить. Скорее, здесь подведение определенного итога в освоении «деревен-

ской» темы до 1824 года, периода, который прошел под знаком адаптации наследия древних и не очень древних поэтов на русской, а точнее, на михайловской почве. О том, каким в действительности было состояние Пушкина в первое время приезда, свидетельствует его дневниковая запись, сделанная осенью 1824 года: «Вышед из лицея, я почти тотчас уехал в Псковскую деревню моей матери. Помню, как обрадовался сельской жизни... Я любил и доныне люблю шум и толпу и согласен с Вольтером в том , что деревня est le premier...» (XII, 304). Деревня – первое. По-видимому, поэт под словом «первое» подразумевает и свой литературный опыт в освоении данной темы, который к настоящему времени был завершен. «Второе» и «третье» должны были свершиться в ином месте. Поэтому мысли о побеге, тоска и негодование это, скорее, не муки тела, а следствие исчерпанности темы, за которой может последовать творческая пустота. Некоторый период времени происходила «перестройка» прежнего «приюта» поэта в «кабинет». Это «переселение» принципиально изменяло способ восприятия окружающего мира. В первом случае в центре мира находился сам поэт, во втором – то, что он видел из своих окон. И именно это изменение ракурса позволило поэту увидеть новые темы и новых героев в пространстве деревни.

Обустроить кабинет в деревне – означало войти и вжиться в местную среду. Пушкин начинает жить в соответствии с народным календарем* и местными привычками. Конечно, будучи поэтом, Пушкин не мог начать свою новую жизнь «с чистого листа». Он должен был обратиться к своему литературному опыту и поискать аналоги подобного существования в русской деревне. В современной Пушкину литературе эти образцы были уже чрезвычайно удалены от тех «горациевских» мотивов, с которых начиналось его поэтическое знакомство с деревней.

---

* Мысль об организации времени как одном из условий творческой жизни прозвучала еще в 1821 году в стихотворении «Чаадаеву»: «Владею днем моим // С порядком дружен ум» (II, 187).

Приведем в качестве такого подобного аналога отрывок из повести Ф.Н. Глинки «Лука да Марья», начинающейся с предисловия «К сельским чтецам, деревенским грамотеям»: «Кто из вас не ведает Бовы Королевича, Еруслана Лазаревича? И про многих других сильных витязей и могучих богатырей и читали вы, и слышали в сказках, присказках и россказнях... Осенью, убрав порядком хлеб в гумны , тогда, как уж некуды ни выйти, ни выехать, как на дворе слякоть да завируха: то рубит частый косой дождик, то гудет и завывает вихорь, крутя лист и солому... света Божьего не видно, – весело, братцы, говорю я, сидеть под этаку – то пору в теплой избе за ковшом пенной браги и, поглаживая окладистую бороду, слушать да послушивать, как кто складно да ладно читает хорошую сказку... Пусть себе недобрые люди нерусские болтают: «Серокафтанники – де не поймут, не сразумеют» Пустое! Ведь у мужика хоть армяк сер, да ум то никто не съел!» [16, С.376]. Пушкин, действительно, начинает жить так, как живут окружающие его люди и как описывает деревенское житье Ф.Н.Глинка. Даже героя своего романа Пушкин обряжает в татарский армяк под стать «умному мужику», а сам появляется на ярмарке в русской рубахе. Найденный поэтом способ существования в деревне способствует появлению в его творчестве списанной с окружающей и обжитой им самим действительности. Повышению статуса Михайловского способствовали также еще два фактора. Пушкин творит и «заселяет» пустынный уголок своими героями и сюжетами. А в июле 1825 года подводит недвусмысленный итог «сидения» в деревне: «Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить». (XIII, 198) Решающий же перелом в осознании Михайловского как спасительного места, где можно творить, наступил, очевидно, после событий на Сенатской площади, потрясших Россию и изменивших вектор физических устремлений поэта. Становится абсурдной сама мысль об освобождении и возвращении в «шум и толпу» столицы, где казнены товарищи. Деревня для Пушкина, поэта и человека,

превращается в спасительный остров. В этот период (1826 год) Михайловское окончательно приобретает для Пушкина статус *«кабинета» и надежного укрытия от треволнений жизни.*

Такая идея Михайловского находит отражение уже во время первого *возвращения* сюда из *ссылки в город* осенью 1826 года. В письме П.А. Вяземскому поэт сообщает: «Деревня мне пришла как-то по сердцу. Есть какое – то поэтическое наслаждение возвратиться вольным в покинутую тюрьму. Ты знаешь, я не корчу чувствительность, но встреча моей дворни, хамов и моей няни – ей-богу приятнее щекотит сердце, чем слава, наслаждения самолюбия, рассеянности и пр.» (XIII, 304) В варианте неоконченного стихотворения 1826 года эта мысль выражена еще более заостренно: «Как счастлив я, когда могу оставить // И блеск и шум столицы и двора».(III, 579) Та же идея находит отражение в письме М.П. Погодину во время следующего возвращения в Михайловское осенью 1827 года: «Я убежал в деревню, почуя рифмы...

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется ,
Душа поэта встрепенется...
Бежит он, дикий и суровый
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...
(XIII, 337)

Пушкинский «поэт» 1827 года – легко узнаваемый романтический «герой движения» [29, С.66], бегущий от «неволи душных городов» (IV, 185), но бежит он не в дикие степи или пустыни, а в русскую деревню по следам Пушкина и Онегина с осознанной целью – творить. В этом образе соединились и литературная традиция, и собственный опыт поэта. Отличие «деревни» 1827 года от «деревень» идиллической поэзии в том, что единственной причиной *возвращения* является творчество, а сама деревня предстает в виде «творческого рая». Данная фор-

мула была осуществлена позднее на практике во время осенних поэтических «побегов» в Болдино. Параллельно, там же в Болдино зарождается модель деревенского существования, связанная с новым положением Пушкина, отца и мужа, получившая выражение в стихотворении 1834 года «Пора, мой друг, пора» (III, 330) и в плане его продолжения, сохранившемся в черновике. *«Деревня – творческий рай»* переосмысляется в *«Деревню – рай семейный»*, в значительной мере напоминающий державинскую «Жизнь Званскую». Письма Пушкина, в которых настойчиво повторяется мысль об отъезде с семьей в деревню, дают основание предполагать, что идея стихотворения «Пора, мой друг, пора» была ориентирована на «биографизацию». Но намеченная цель в силу жизненных обстоятельств оказалась неосуществимой. В 1835 году поэт практически в последний раз приезжает в Михайловское*. Здесь он вспоминает прошлое и думает о будущем. «Деревня 1827 года» осмыслена и осуществлена в творчестве, «Деревня 1834 года», позволявшая по-державински мирно и достойно закончить свой век в кругу семьи, оказалась неосуществимой. И тогда Пушкин создает поэтическую иллюзию неосуществимого семейного счастья в стихотворении «...Вновь я посетил»: «Зеленая семья; кусты теснятся // Под сенью их как дети...» (III, 339).

Периодизация формирования локуса Михайловского

1816 (март). Письмо А.С. Пушкина к П.А. Вяземскому, в котором содержится критика «деревенского уединения» как штампа идиллической поэзии.

1817. Первый приезд в Михайловское. Начало формирования образа «Тригорское – Парнас» в послании «Прости Три-

* В апреле 1836 года А.С. Пушкин приезжал в Михайловское для захоронения матери на родовом кладбище Пушкиных-Ганибалов в Святогорском монастыре.

горское». «Русская баня» – первый объект, вошедший в поэтический образ Михайловского.

1819 *(весна).* Предварительная подготовка «деревенского цикла» в посланиях «Орлову» и «В.В. Энгельгардту».

1819 *(лето).* Создание стихотворений «Деревня», «Домовому», пятой песни поэмы «Руслан и Людмила». «Деревня» – начало разрушения идиллического штампа через острую социальную критику «барства дикого». Так в поэтический топос «деревни» входят новые персонажи: «земледелец», «девы», «младые сыновья», «дворовые», получающие впоследствии расширенный комментарий в произведениях А.С. Пушкина. В пейзажной экспозиции первой части стихотворения появляется элемент ландшафта Михайловского («Двух озер лазурные равнины»). «Домовому» – первый поэтический опыт в области русской демонологии, ритуальное вселение русифицированного «гения места» в «счастливый домик» в Михайловском.

1823. 1 и 2 главы романа «Евгений Онегин». Приезд Онегина в литературную «Аркадию», счастливую и скучную, не идентифицируемую с Михайловским. Полемика с горациевским идеалом счастливой деревенской жизни и первой частью стихотворения «Деревня», в печати получившей название «Уединение», повторение идеи «скуки деревенской», намеченной в 1816 году в письме к П.А. Вяземскому.

1824-1826. Ссылка в Михайловское. Создание третьей – шестой («деревенских») глав «Евгения Онегина». Появление в романе реальных черт местности и реалий поместного быта. Дуэль и смерть поэта Ленского в деревне – «гибель счастливой Аркадии» и рождение новых тем и сюжетов. Осмысление роли Михайловского (деревни вообще) как места, где можно «творить».

1826-1827. Приезды в Михайловское. Подтверждение статуса Михайловского как «творческого рая» в стихотворениях «Как счастлив я...» и «Поэт».

1827. Работа в Михайловском над романом «Арап Петра Великого». Развитие темы «Михайловское – родовое гнездо», заявленной в стихотворении «Домовому» и в послании «К Языкову».

1831-1833. Осенние «побеги» в Болдино, в соответствии с поэтической формулой «деревня – кабинет», выработанной ранее в Михайловском.

1834. Стихотворение «Пора, мой друг, пора...». План продолжения стихотворения, в котором находит отражение последовательность развития темы деревни. Замещение идеи поэтического уединения идеей Дома и семейного рая.

1835. «...Вновь я посетил» поэтическая форма реализации неосуществимого в реальной жизни «семейного рая» в деревне. Итоговое произведение, завершающее формирование локуса Михайловского в творческой биографии Пушкина.

Предлагаемая периодизация процесса формирования локуса Михайловского в творчестве А.С. Пушкина, учитывая объемность рассматриваемой темы, носит схематичный характер и направлена на систематизацию во времени отдельных явлений и объектов, принадлежащих теме Михайловского. В процессе осмысления механизма претворения впечатлений реальности в произведение литературы особенное значение приобретает исследование того пейзажно-предметного комплекса реальных данностей действительности, который становится основой поэтических созданий. Мы не ставили своей задачей целостное описание всего предметно-пейзажного каталога «михайловских» впечатлений поэта – в пределах одной работы это невозможно. Наша задача более локальна: выборочно рассмотреть ряд тем, составляющих локус Михайловского.

Локусы Михайловского

Три горы

Село Тригорское

Для стремящихся выявить связующие нити между реальным местом и поэтическим образом особый интерес представляют те стихотворения Пушкина, которые ориентированы на «публикацию» в семейном альбоме. Серьезные и шутливые послания включают намеки на реальные события и явления и предполагают возможность совмещения бытового и поэтического планов. В связи с этим даже такое литературно «чистое» стихотворение, как «Прости, Тригорское...», написанное в 1817 году и открывающее «псковский цикл» в творчестве Пушкина, содержит черты реальной ситуации, по мотивам которой было создано это послание.

Название «Тригорское» появилось во второй половине 80-х годов XVIII столетия и сменило прежнее название этого села – «Георгиевское» (Егорьевское). Как считает современный исследователь: «Переименование, вероятно, произошло по воле самого хозяина (А.М. Вындомского), так как его владения расширялись и располагались уже на территории трех гор» [31,

С.79]. Это новое название обладало весьма прозрачной семантикой – *три горы* – что и предопределило легкость вхождения географического названия в поэтический текст. В период, предшествовавший активному освоению русской литературой романтических тенденций, реальная география редко «вписывалась» в поэтический текст. Как правило, безымянные, никак не связанные с действительностью, «лужки», «речки», «деревеньки» формировали традиционный абстрактный пейзаж в произведениях поэтов-идилликов. В тех же случаях, когда в стихотворении появлялось географическое название селения или реки, автор подробно прописывал в самом тексте или в подстрочнике особенности местоположения и характер событий, связанных с этим местом. То есть обозначал причины, по которым реальное «земное» место оказывалось в центре поэтического сюжета. Так поступил В.А Жуковский, снабдивший свое стихотворение «Славянка» подробными топографическими и историческими объяснениями, связанными с Павловским парком (*«Славянка* – река в Павловске. Здесь описываются некоторые виды ее берегов...Спускаясь к реке Славянке (сливающейся перед самым дворцом и небольшое озеро), находишь молодую березовую рощу: эта роща называется *семейственной*, ибо в ней каждое дерево означает какое-нибудь радостное происшествие в высоком семействе царском». Жуковский В.А. «Все необъятное в единый вздох теснится...» – М., 1986. – С.74-75). Точно так же поступил Г.Р. Державин, написавший подробный свод комментариев к целому ряду своих стихотворений под общим названием: «Объяснения на сочинения Державина относительно темных мест, в них находящихся, собственных имен, иносказаний и двусмысленных речений, которых подлинная мысль автору токмо известна; также изъяснение картин, при них находящихся, и анекдоты, во время их сотворения случившиеся» (например, примечания к стихотворению «Волхов на Кубре» (*«Кубра* – река, протекающая в деревне графа Д.И. Храповицкого, который писал в похвалу автора

высокопарную оду под именем волховского барда, или стихотворца; то и автор ответствовал сею одою от имени реки Волхов к реке его Курбе...». Державин Г.Р. Сочинения. – М., 1985. – С.352). Кроме того, например, в стихотворении «Евгения. Жизнь Званская» наряду с подстрочным комментарием из самого заглавия становится ясно, что автор описывает свое новгородское имение, расположенное на реке Волхов.

Тенденции переходного периода в литературе от общих мест «идеального пейзажа» к разнообразию локальных явлений и названий романтизма ясно осознавался поэтом. В V песне «Руслана и Людмилы», создававшейся в 1819 году в Михайловском, в описании приюта Ратмира автором пародируются типичные элементы идеального пейзажа («locus amoenus»). Автор, среди прочего, упоминает и о традиционной для жанра идиллии «речке безымянной». В этом эпизоде «безымянность» оценивается Пушкиным как недостаток содержательной базы пейзажного шаблона идиллической поэзии. В дальнейшем в пушкинском творчестве возобладает характерное для романтизма стремление к географической точности при обозначении места действия в литературном произведении. Эту особенность, явно проявившуюся в зрелой элегии Пушкина, точно охарактеризовал Вольф Шмид: «*Индивидуализация* лирического «я» и *конкретизация* его действительности. Абстрактный элегический субъект превращается в биографически конкретную личность, а внешняя действительность, отражавшая раньше только душу грустящего, принимает конкретные исторические и географические черты... Обостряются указанные тенденции к индивидуализации и конкретизации и такими приемами, как *детализация* и *прозаизация*. В поэзию входят детали, немыслимые в традиционной поэзии» [32].

Название псковской речки «Сороть», слова с затемненной для читателя финно-угорской этимологией, появится в поэзии Пушкина только в 1830 году в черновиках «Путешествия Онегина». И появляется оно только после того, как широкому кругу чита-

телей станут известны произведения Н.М. Языкова, в которых неоднократно будет фигурировать название местной речки:

В стране, где Сороть голубая,
Подруга зеркальных озер,
Разнообразно между гор
Свои изгибы расстилая
Водами ясными поит
Поля, украшенные нивой...*

Но почему тогда Пушкин в 1817 году в своем первом «тригорском» стихотворении «вне правил», без комментариев, озвучивает географическое название реального села: «Прости, Тригорское...». Даже если учесть, что это послание было предназначено для записи в альбом тригорских барышень и предполагало возможность внесения местных названий, то как объяснить упоминание Тригорского в послании 1825 года, опубликованном в 1829 году в альманахе «Северные Цветы». В отличие от Языкова, сопровождающего описание счастливой жизни в селе Тригорском упоминанием целого ряда местных примет, Пушкин без дополнительных объяснений «погружает» реальную географию в лоно идеального, безотносительного к месту, пейзажа:

Но и вдали, в краю чужом
Я буду мыслию всегдашней
Бродить Тригорского кругом,
(II, 395)

Причиной столь явного совмещения частного и идеального могло послужить пограничное звучание «Тригорское» и как географического названия, и как «чистого» поэтизма с ясно просвечивающей семантикой «гор». Как следствие, топоним сближался с классическими «горами» античной символики (Парнасом, Пиндом, Олимпом и др.), а также с «горностью» и «холмистостью» входящего в моду романтического пейзажа. Читателю, до этого никогда, быть может, не слышавшему о существовании се-

* Языков Н.М. Полное собрание стихотворений. – Л., 1964. – С.622.

ла с таким названием где-то в Псковской губернии, тем не менее, не надо было объяснять его географический адрес. Происходило это просто потому, что топоним «Тригорское» звучал как поэтизм. Факт биографии (пребывание в реальном селе) вписывался в ассоциативный поэтический ряд, вследствие чего название села без комментариев входило в круг «освященных» в поэзии мест. «Золотая середина», найденная Пушкиным в слове «Тригорское», может служить примером изящного решения соотношения между высокой поэзией и документом.

«Горы», выявленные в названии псковского села в стихотворениях 1817 и 1825 годов, сыграют немаловажную роль еще раз в XXXII строфе «Путешествия Онегина», которая заканчивается описанием ссылки поэта в Михайловское в августе 1824 года:

А я от милых южных дам,
От жирных устриц черноморских
. . . . . .
Уехал в тень лесов Т< ригорских >
В далекий северн< ый > уезд
И был печален мой приезд.
(VI,505)

Странной, на первый взгляд, выглядит переадресовка «печального приезда» (ссылки) из Михайловского в Тригорское, ранее получившего в пушкинской поэзии статус «веселого» места («веселья, граций и ума» (II, 36)). К тому же, реальная «лесная» семантика ближе не Тригорскому, а Михайловскому. Об этом Пушкин говорит в стихотворении «Няне»: «Одна *в глуши лесов сосновых...*». (III, 33) Эту же характерную черту Михайловского отмечает Н.М. Языков в стихотворении «На смерть няни А.С. Пушкина» (1830 г.):

Там, где на дол с горы отлогой
Разнообразно сходит бор
В виду реки и двух озер...*

* Языков Н.М. Полное собрание стихотворений. – Л., 1964. – С. 295.

Напротив, характерной приметой Тригорского в поэзии и Пушкина, и Языкова является открытое пространство с такими «незатененными» элементами пейзажа, как «гора», «холм», «река», «берег». В 1835 году Пушкин в черновых редакциях стихотворения «...Вновь я посетил» обозначит четкую разницу между «лесным» Михайловским и «садово-парковым» Тригорским: «От наших рощ до Троегорских лип». (III, 1001) Видимо, смещение смыслов в данной строке связано с особенностями описания в «Путешествии...».

В пестрой мозаике пейзажей, предстающих перед пушкинским Онегиным, в качестве примет местности выступают разновеликие и разнохарактерные горы: «кавказские громады» и «снежных гор вершины» Кавказа, «груды гор» Тавриды и ...«песчаный косогор» Болдина. Снижению «высокопарных мечтаний» поэта соответствует и снижение «высотности» гор. В итоге «горы» «снижаются» и деформируются в «*косо*-горы». Описание «северного» уезда появляется в завершающих строфах «Путешествия Онегина», когда архитектоника «гор – мечтаний» оказывается уже выстроенной и когда болдинские «косогоры» одновременно характеризуют и рельеф местности, и степень прозаизации творческих установок автора.

В то же время пейзаж Опочецкого уезда, о котором вспоминает поэт, имел свои, отличные даже от соседних уездов, особенности: «Опочецкий уезд принадлежит к уездам бедным Псковской губернии и труды земледельческие не бывают вознаграждены. Зато Опочецкий уезд богат живописными местами, не уступающими в красоте самым лучшим видам в России и иностранных краях. На юге и на востоке представляют много – разнообразные горы, быстротекущие реки, озера и рощи...природа дика и романтична» [3]. Для выражения особенной «физиономии» уезда, где вследствие геологических процессов ледникового периода образовались небольшие, по сравнению с кавказскими, и «романтичные», по сравнению с «прозаичными» поволжскими, горы, Пушкин использует своеобраз-

ный промежуточный вариант. Найден он был Языковым в стихотворении «Тригорское» (1826) – «гора трихолмная» (гора, но состоящая из холмов). Действительно, выражение «гора трихолмная» удачно подчеркивало особенность рельефа Опочецкого уезда. По сравнению с кавказскими громадами это холмы, а по сравнению с болдинскими косогорами – горы. Поэтому выражение «лесов Тригорских» не столько характеризует само Тригорское, сколько передает в целом впечатления автора от этого уголка Псковской губернии. Иначе, «далекий северный уезд» – это, по мысли автора, леса и холмы, напоминающие горы.

Впрочем, возможно и другое, более простое объяснение причины появления «лесов Тригорских» в данной строфе. Пушкин просто не нашел среди географических названий «северного уезда» такого, которое бы рифмовалось со словом «черноморских». Логичнее всего выглядело бы «лесов Михайловских». Но оно не совпадало ритмически и не рифмовалось ни со словом «черноморских», ни с его вариантом: «Цареградских»*. Единственным и вынужденным вариантом стала фонетическая связка «черноморских – тригорских». Но смысловая неточность, содержащаяся в сочетании «лесов Тригорских», ощущалась автором. Видимо, поэтому Пушкин в беловом варианте строфы так и не решился перенести на бумагу полное название села Тригорское, ограничившись начальной буквой «Т».

«Приезд», о котором вспоминает Пушкин, действительно, оказался не слишком веселым. Но дело вовсе не в том, что его Михайловское было окружено дремучими лесами и закрыто от всего остального мира. Закрытость и камерность Михайловского в глазах (да и в поэзии) Пушкина – необходимые условия творческого труда. Не случайно господский дом Онегина-Пушкина стоит, «горой от ветров огражденный». Ветров не только природных, но и человеческих, суетных... Михайловское – это, в первую очередь, кабинет, лаборатория. Это место,

* Наличие вариантов в данной строке свидетельствует о поиске ритмической связки между строками.

где поэт остается один на один с демоном вдохновенья и где совершается таинство рождения поэзии, запретное для чужих глаз. Это представление о Михайловском было закреплено поэтом еще в 1819 году в стихотворении «Деревня» в образе «пустынного уголка». Печаль, о которой вспоминает поэт, связана не с погружением в «низкую», по сравнению с романтическим югом, действительность (смирением «высокопарных мечтаний» был отмечен и позднейший период жизни и творчества поэта, сознательно осуществленный им в «глуши болдинской»), а лишь с фактом произвола самовластья. По-видимому, продолжение обозначенной в конце строфы темы связано было с описанием ссылки, неволи и творческого возрождения. Но дальнейшего развития эта тема не получает. В.В. Набоков в «Комментариях...» делает тонкое наблюдение: «Между «XXXII» строфой и этой (XXXIII – В.К.) – один пробел по меньшей мере еще в одну строфу» [1, С.635]. Исходя из этого и в отличие от составителей академического издания, сочинений поэта, Набоков именует XXXIII и XXXIV строфы: «предпоследняя» и «последняя». Но была ли когда-нибудь написана следующая за XXXII строфа?

Действительно, между «печалью» XXXII и мажорной тональностью последующей XXXIII строфы ощущается явный диссонанс. Но «пропущенной», по мысли Набокова, промежуточной строфы, возможно, никогда и не существовало, потому что она была не нужна. Тема, обозначенная в XXXII строфе, предполагала продолжение, связанное с осуждением царского произвола. Однако ссора с высочайшей особой и цензором (а таковая неминуемо бы произошла в случае публикации) явно не входила в планы умудренного жизнью Пушкина. В то же время обойтись без XXXII строфы и обозначить иное сюжетное направление «Путешествию Онегина» поэт не желал. Строфа явно удалась и была написана, что называется, на одном дыхании. Поэт в верхней части 18 об. листа «арзрумской» тетради пишет черновой вариант строфы и сразу в нижней части листа

– перебеленный. Завершая строфу, автор делает резкий волнистый росчерк буквы «д» в слове «приезд», а затем рядом еще один такой же. Этим росчерком Пушкин словно обозначает смысловую паузу, возникающую как следствие размышлений о содержании следующей строфы.

Каким же должно было стать продолжение, сохраняющее смысловую связь с XXXII строфой и лишенное опасных для поэта рассуждений? Смысловым скрепом, соединившим XXXII и XXXIII строфы, стала, на наш взгляд, строка «лесов Тригорских». Парадоксально, но «Тригорское», а точнее, заглавная «Т», появившаяся в описании «северного уезда», в значительной степени случайно, как следствие ритмической и фонетической «подгонки» слов или как средство отразить своеобразие ландшафта местности, стимулирует автора к созданию блистательного дифирамба в адрес Тригорского в двух последующих строфах:

[XXXIII]
О где б Судьба не назначала
Мне безымянный уголок
Где б ни был я, куда б ни мчала
Она смиренный мой челнок...
...Воображать я вечно буду
Вас, тени прибережных ив
Вас мир и сон Тригорских нив

[XXXIV]
И берег Сороти отлогий
И полосатые холмы
И в роще скрытые дороги
И дом, где пировали мы...
(VI, 505-506)

Если внимательно вчитаться в содержание цитируемых строф, становится ясно, что пейзажные описания Тригорского в двух последних строфах как бы полемизируют с «шероховатым» и не совсем точным образом «лесов Т...», слившим воедино пейзажные

особенности Тригорского и Михайловского. О Михайловском Пушкин поведает позже, в 1835 году, в элегии «...Вновь я посетил». В том произведении, в котором лирическое «я» поэта обретет предметность в пространстве родового поместья: опальном домике, мельнице, трех соснах... Пока же поэт «дописывает» продолжение начальной «Т...» и создает... гимн Тригорскому.

Выявляя «особенности» Тригорского, Пушкин мысленно отталкивается как от «низкого» (косогористого) Болдино, в котором он пишет эти строки, так и от образа Михайловского, который начал складываться еще в 1819 году. В этом году поэт написал стихотворение «Деревня», в котором «пустынный уголок» (Михайловское) трактуется как «приют спокойствия, трудов и вдохновенья». Тригорское – тоже «приют», но «Приют, сияньем Муз одетый». Знаменитое пушкинское определение появляется как для связи, так и для различения с «приютом» Михайловским, а также «приютом» Тригорским в той трактовке, какую предложил Языков в стихотворении «К П.А. Осиповой»:

И там, у берега, тень ивы –
Приют прохлады в летний зной[*].

В свою очередь, «языковские ивы» восходят к карамзинским строкам из «Послания к Александру Алексеевичу Плещееву»: «удалимся под ветви сих зеленых ив»[**]. К этой строке Карамзин делает примечание: «сии стихи писаны в самом деле под тенью ив». По словам Ю.В. Манна, комментирующего карам-

---

[*] Языков Н.М. Полное собрание стихотворений. – М.-Л., 1964. – С. 238. Слово «приют» в значении места счастливого времяпровождения на лоне природы ведет свою «родословную» от стихотворного послания К.Н. Батюшкова А.И. Тургеневу (1812 – 1814), в котором слово «вычленяется» из названия загородной усадьбы А.Н. Оленина «Приютино», ставшей в начале XIX века местом дружеских встреч петербургских литераторов. В «Послании» этот процесс выглядит особенно наглядным: «Приют для добрых душ», «маленький приют», «В приютинских лесах», «В Приютино с тобой». (Батюшков К.Н. Нечто о поэте и поэзии. М., 1985. С.64-65). Н.М. Языков использует это слово в другом значении: «укрытие от зноя». Пушкин, в поэтической диалоге с Языковым, казалось бы, отталкивается от языковского текста, однако слово «приют» трактует в значении, близком к «батюшковскому» – «Приют, сияньем муз одетый».

[**] Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. – М.-Л., 1966. – С.141.

зинское примечание: «Автор предостерегает против того, чтобы видеть в типичном locus amoenus дань традиции, и удостоверяет его биографическую (и географическую) реальность» [5, С.149]. Если языковское заимствование переносит в его произведение вместе с «домашними ивами» идею вхождения частного мира в русскую поэзию, то пушкинский «приют» содержит в себе принципиально иной смысл, восходящий к утвердившейся ранее в пушкинском творчестве параллели «Тригорское – Парнас», месту поэтических встреч, высокой дружбы и любви. В том же значении слово «приют» употребляет и А.А.Дельвиг в стихотворении, вписанном в альбом А.Н.Вульф 20 января 1826 года:

В приюте дружества веселом,
Где вас узнал я, где ясней
Моя душа заговорила
И блеск Гименовых свечей
Пророчественно полюбила*.

Михайловское – это поэтическая вотчина Пушкина. Но в том, что касается Тригорского, поэт легко отдает пальму первенства Языкову («Младым Языковым воспетый...»), создавшему к этому времени большой цикл стихотворений, посвященных Тригорскому и его обитателям. Это обстоятельство, между прочим, освобождало Пушкина от обязанностей поэта-биографа быть серьезным и точным в своем описании. Именно поэтому пушкинские строки столь легки и грациозны, а автор свободно «парит» между действительностью («берег Сороти») и античной мифологией: «Муз», «нимфу Сороти»...

Последние две строфы, наполненные пейзажными картинами, свободно вписывались в панораму впечатлений путешествующего Онегина, наблюдающего из окна кареты сменяющие друг друга пейзажи. Романтически восторженное описание в двух последних строфах содержит еще одну идею. Физическое путешествие Онегина – это и литературное движение Пушкина,

* Дельвиг А.А. Сочинения. – Л., 1986. – С. 29.

осознавшего: «Иные мне нужны картины...». Это констатация невозможности существования в мире высоких грез («высоких гор – мечтаний») и одновременно кабинетного затворничества – необходимого условия плодотворного труда. В этом смысле болдинское уединение равнозначно уединению в Михайловском. Но рядом с Болдино не было Тригорского. Поэтому и превращается небольшой клочок земли «Михайловское – Тригорское» в край обетованный. В то место, где возможны «спокойствие, труд, вдохновенье» и где совсем рядом есть «высокая» поэтическая гора, место радостных встреч, порывов и где природа столь же романтична, как природа юга.

Это отчасти неожиданное осознание того, что «печальный северный уезд» на самом деле является страной, где в гармонии сосуществуют поэзия, любовь и дружба, становится причиной ностальгического монолога автора в стихотворении «Румяный критик мой, насмешник толстопузый». Это стихотворение было написано через две недели после окончания «Путешествия Онегина» в нижегородском имении Болдино и обращено все к тому же «северному уезду»:

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
За ними серых туч густая полоса.
Где нивы светлые? Где темные леса?
Где речка?...

(III, 236)

«Печаль», сопровождавшая приезд в 1824 году в Михайловское, уходит на второй план. Пушкин, исходя из простого тезиса о том, что все познается в сравнении, из «черноземного» Болдино взывает к «возвышенному» Тригорскому – Михайловскому. Идеальный пейзаж, о котором с тоской вспоминает поэт («нивы», «лес», «речка»), по сути, дублирует строку «лесов Т...» и характеризуют как Михайловское, так и Тригорское. Таким образом, в 1830 году в поэтическом цикле обращений к Псковскому краю складывается образ своеобразного авторского

сакрального пространства, в котором соединяется как земная, так и мифологическая топография. Здесь как бы сокращается расстояние между поэтом, трудящемся в глуши уединения (в Михайловском), и Парнасом (Тригорским), где творения озвучиваются и получают путевку в бессмертие. В этом соединении, казалось бы, несоединимого прочитывается пушкинский ответ на давнее, созданное еще в 1815 году, стихотворение Дельвига «Пушкину»:

Пушкин! Он и в лесах не укроется;
Лира выдаст его громким пением,
И от смертных восхитит бессмертного
Аполлон на Олимп торжествующий*.

Но прежде чем вернуть целостность «потерянному раю», поэт осмысляет и прописывает специфику его составляющих. В первую очередь, это относится к Тригорскому. Уточняя в 1830 году, в чем состоит уникальность Тригорского, поэт подспудно готовит почву для описания неповторимого Михайловского, которое появится в 1835 году.

Античная символика вовсе не случайно появляется в заключительных строфах «Путешествия Онегина...». В них Пушкин подводит своеобразный итог тем поэтическим ассоциациям, которые вызывала у него «тригорская» тема. Уже в первом стихотворении, предназначавшемся для семейного альбома и потому ориентированном на узнавание себя в персонажах послания**, появляются любопытные соотнесения. Обитательницы «тригорского холма» названы «грациями»:

Приду под липовые своды,
На скат тригорского холма,
Поклонник дружеской свободы,
Веселья, граций и ума.
(II,36)

---

* Дельвиг А.А. Полное собрание стихотворений. – Л., 1959. – С.110.

** См. «Дневник» А.Н. Вульфа, в котором автор указывает на несомненное сходство свое и сестер с героями пушкинского романа в стихах [33].

Уподобление реальных лиц героиням греческой мифологии – явление не новое в русской литературе. Г.Р. Державин в стихотворении «Хариты» под маской харит (граций) вывел великих княжон Александру Павловну и Елену Павловну – внучек Екатерины II:

По следам Анакреона
Я хотел воспеть харит,
Феб во гневе с Геликона
Мне предстал и говорит:
«Как! И ты уже небесных
Дев желаешь воспевать?-
Столько прелестей бессмертных
Хочет смертный описать!
Но бывал ли на высоком
Ты Олимпе у богов?
Обнимал ли бренным оком
Ты веселье их пиров?
Видел ли харит пред ними,
Как под звук приятных лир,
Плясками они своими
Восхищают горний мир...
...Словом: видел ли картины,
Непостижные уму?» –
«Видел внук Екатерины», –
Я ответствовал ему.
Бог Парнаса усмехнулся,
Дав мне лиру, отлетел. –
Я струнам ее коснулся
И младых харит воспел*.

Г.Р. Державин посчитал необходимым сопроводить это и ряд других своих стихотворений подробными «Объяснениями... двусмысленных речений, которых подлинная мысль автору

* Державин Г.Р. Сочинения . – М., 1985. – С.161.

токмо известна...». Эти комментарии понадобились автору для объяснения присутствующих в тексте аллегорий. Так, к строке *«Истый любимец Астреи!»* из стихотворения «К лире» автор делает примечание: «Астрея, по баснословию, богиня златого века или справедливости; разумеется под сим императрица Екатерина II»*; к строчке *«С Пленирою младой»* («Прогулка в Сарском Селе»): «...под именем Плениры автор разумеет первую свою жену, с которой он прогуливался в царскосельском саду»**, и так далее. В стихотворении «Хариты» имена державинских адресатов становятся понятны из самого текста: «Видел внук (*внучек* – В.К.) Екатерины». Имена тригорских «граций» становятся понятны только после реконструкции ассоциативного фона, лежащего в области созвучий между мифологическими и реальными именами, количественным составом «три грации – три женщины» и «горным» (Парнасско-Олимпийском) колоритом, содержащемся в слове «Тригорское». Путь «подключения» к авторским ассоциациям в данном случае неизбежен: такова природа дружеского послания, адресованного людям, прекрасно понимающим о чем идет речь. За рамками послания остается литературная «игра», происходившая в Тригорском доме в 1817 году. Содержание «игры», послужившей основой для пушкинского послания, можно восстановить, если обратиться к анализу ряда фактов из жизни Тригорского дома.

В 1817 году Пушкин приезжает в имение матери и впервые посещает находившееся по соседству Тригорское, которое никто еще из поэтов не успел облечь в поэтические формы. Поэтому Пушкин писал, что называется, с чистого листа. Для того чтобы найти соответствующие месту поэтические «одежды», автору необходимо было найти или вспомнить наиболее подходящие и уже хорошо известные в поэзии произведения, в наибольшей степени соответствующие содержанию Тригорского. И, возможно, именно державинские «хариты – княжны» становятся об-

* Державин Г.Р. Сочинения . – М., 1985. – С.324.
** Державин Г.Р. Сочинения . – М., 1985. – С.333.

разцом для пушкинского уподобления обитательниц тригорского дома греческим «грациям».

В 1817 году женская половина тригорского дома состояла из Прасковьи Александровны – 37 лет, Анны – 17 лет, Евпраксии – 7 лет. В римской мифологии три грации являются персонификацией Целомудрия, Красоты и Любви. Лицейский учитель Пушкина Н.Ф. Кошанский писал: «В свите Венеры находились грации, прислужницы и подруги сей богини, которыя вместе с нею разливали повсюду радость и очарование. Они назывались дочерьми Юпитера и Эвриномы или дочерями Вакха и самой Венеры, и числом их было три: Аглая, Талия и Ефросина» [20, С.90]. Если учесть, что имя одной из граций Евфросины совпадает с одним из вариантов написания имени Евпраксии – Евфрозина, то «грации» в пушкинском стихотворении 1817 года становятся узнаваемыми*. Наряду с «грациями», прочно освоившимися в русской поэзии, в греческой мифологии, согласно Гесиоду и ряду других авторов, существовали три «горы», женственные богини времен года, сестры мойр и харит (граций). Таким образом, в пушкинском «скате *тригорского* холма» уже содержится ассоциативный намек на «принадлежность» Тригорского трем горам, родственным трем грациям. Горы (богини): «унаследовали архаические черты божеств – покровителей урожая и живительных сил природы, отсюда их имена в Афинах: божество роста – Ауксо, цветения – Талло, зрелого плода – Карпо» [35, Т.I, С.316]. Кажется, что *горы* еще в большей степени отражают специфику возрастной градации представителей женской половины семьи Осиповой-Вульф. Таким образом, название села Тригорское порождало развернутую ассоциативную цепь, основанную на фонетическом и смысловом сходстве: Тригорское – село, в котором живут три женщины, Тригорское –

* То, что мать Анны Николаевны и Евпраксии Николаевны в 1817 году вполне могла еще претендовать на роль одной из граций (например, грации Любви) доказывает портрет П.А. Осиповой-Вульф, выполненный в том же году художником А. Орловским (см. [34]).

три горы (в значении части ландшафта), Тригорское – три *горы* (в значении «богини»), Тригорское – три грации.

По-видимому, созвучие, возникавшее между «горами» и «грациями», повлияло на то, что державинским «харитам», пришедшим из греческой мифологии, Пушкин предпочитает их латинский эквивалент – «грации». Другой причиной, заставившей автора сменить «харит» на «граций», стали дополнительные смысловые оттенки, присутствующие в слове «грации». Это слово не только сигнализировало о мифологической принадлежности (как «хариты» – В.К.), но и через корневое единство: *граци*и – *граци*озность, «сообщало» также о «грациозности» описываемых персонажей.

В 1826 году, апеллируя именно к образам Тригорского 1817 года, Пушкин посвятил одной из «постаревших» граций два стихотворения. В первом поэт вспоминает о найденном им ранее отождествлении «Анна» – грация «Красота»:

Я был свидетелем златой твоей весны,
Когда напрасен ум, искусства не нужны
И самой *красоте* семнадцать лет замена...
(II,383)

В другом стихотворении в русле все той же игры смыслами поэт находит новое соотношение, основанное на том, что имя «Анна» в переводе с древнееврейского означает «благодать»:

...Когда я знаю, почему
Вас окрестили благодатью.
(II,446)

Число «три», присутствующее в названии села, «поддерживало» количественное «три», соответствующее числу граций и дев. О «парнасских *трех* царицах» (грациях) поэт, кстати, вспомнит в стихотворении 1821 года «Все также ль осеняют своды...»:

Все так же ль осеняют своды
Сей храм парнасских трех цариц

Все те же ль клики юных жриц?
Все те же ль вьются хороводы.
(II, 175)

Игра в литературу, предполагавшая широкое использование традиционных смысловых и речевых клише, была характерной чертой жизни тригорского дома [36], поэтому вышеназванные соответствия вовсе не выглядят случайными.

Примечательно, что Пушкин не подвергает «консервации» однажды найденное соответствие между поэтическим образом и реальными лицами. Литературные маски, одеваемые на лица живых людей, со временем изменяются. Подбор новых «личин» происходит по той простой причине, что изменяются сами объекты поэтизации. В декабре 1824 года Пушкин сообщает своей сестре: «Твои троегорские приятельницы несносные дуры, кроме матери» (XIII,127). Причину неожиданного превращения былых граций в «дур» автор в своем письме никак не мотивирует. На наш взгляд, причина подобной метаморфозы лежит не в сфере бытовых размолвок, которые могли бы стать причиной его недовольства. Скорее, в письме находит отражение неудовлетворенность поэта диссонансом, возникшим в связи с изменившейся ситуацией в тригорском доме. Женщин в доме прибавилось, а былые грации вышли из возрастных рамок мифа, что и повлекло за собой разрушение пушкинской модели в античном духе «образца» 1817 года. Разрушение созданного ранее мифологизированного образа тригорского дома и временное отсутствие нового спровоцировали появление «дур», но вовсе не по причине «дурости», а в связи с тем, что их новый возрастной статус не находил до поры до времени соответствия в высокой поэзии. Это и вызвало раздражение поэта, увидевшего своих воздушных «граций» в слишком земном естестве.

В отличие от кратковременных приездов в Михайловское в 1817 и 1819 годах, предполагавших легкий мимолетный характер взаимоотношений с тригорскими соседками, ссылка стала временем тесной «притирки» между поэтическим потенциалом,

обозначенным в первых «тригорских» посланиях, и действительностью, отменявшей возможность «экспромтного» и ко многому не обязывающего поэтического изложения.

Уже к 1825 году в «Вакхической песне» Пушкин нашел образ, адекватный изменившемуся Тригорскому. Т.Г. Цявловская высказывает сомнение в точности пушкинской датировки: «Стихотворение датировано 1825 годом самим Пушкиным. Датировка эта вызывает сомнение, настолько не соответствует содержание стихотворения биографическим данным» [37]. Действительно, содержание «Песни», казалось бы, диссонирует с другими произведениями этого периода и более напоминает лицейскую лирику. Но оно выглядит абсолютно закономерным, если учесть специфику развития «тригорской» темы в творчестве Пушкина. В стихотворении налицо явные параллели с тригорскими образами 1817 года: «Веселья, граций и ума...» (1817) – «Что смолкнул *веселия* глас?», «Да здравствуют *музы*, да здравствует *разум*!» (1825)

В «Вакхаческой песне» изменяются «имена» мифологических персонажей: вместо «граций» появляются «музы», что, на наш взгляд, имеет прямое отношение к повзрослевшим обитательницам Тригорского: грации, три богини, воплощающие доброе, радостное и вечно юное начало жизни; музы – «богини поэзии, искусств и наук, девять сестер, рожденных в Пиэрии» [35, Т.II, С.177]. Количественно девять муз точнее иллюстрировали новую «демографическую ситуацию» тригорского дома, в котором наряду с ранее воспетыми «грациями» в это время проживали падчерица Алина, дочери от второго брака Мария и Екатерина. Сюда в это время приезжала А.П.Керн. К этому времени в доме появилась своя «Эвтерпа (Муза с флейтой, сопровождавшая исполнение лирической песни) – Алина, которая, по свидетельству М.И. Осиповой, «дивно играла на фортепьяно» [38]. Сюда приезжал свой представитель науки – студент философского факультета Дерптского университета Алексей Вульф, находившийся «под покровительством» богини Клио. В это же время в чет-

вертой главе «Евгения Онегина» в XXVIII строфе появляется известное описание альбома уездной барышни, аналогом которого, и не без основания, считают альбомы тригорских барышень. Далее в строфе XXXII автор упоминает об атрибутах еще одной музы Мельпомены – трубе, личине и кинжале. И, конечно же, игровая ситуация в доме в корне изменилась в связи с пребыванием в Тригорском в 1825 – 1826 годах трех поэтов: Пушкина, Языкова, и Дельвига. Тригорское в этот период стало не просто местом веселого времяпровождения, но и местом художественных и поэтических озарений. Соответственно, этому новому содержанию в большей степени соответствовали именно музы – покровительницы искусств, что и нашло отражение в «Вакхической песне». Обращает внимание и тот факт, что в апреле 1825 года в Тригорском побывал А.А. Дельвиг, чье посещение могло напомнить содержание его «вакхического» «Романса», созданного за два года до этого. Дельвиг призывает друзей на пир для того, чтобы забыться от «жизни и любви»:

Стучите чашами громчей;
Дружней гетер и Вакха пойте!
Волнение души моей
Хоть на минуту успокойте!
Мне помогите освежить
Воспоминанья жизни вольной
И вопли сердца заглушить
Напевом радости застольной*.

Пребывание в Тригорском и дружеские пирушки в компании с лицейским товарищем стали ответом на поэтический «запрос» автора «Романса». Но вопреки идее стихотворения, в котором пир «в кругу вакхических друзей» трактуется как средство избавления от любовных воспоминаний, тригорские «пиры» были сопряжены с любовной интригой по очень простой причине – в компании «друзей» явно преобладали «подруги». Приезд произвел неизгла-

* Дельвиг А.А. Сочинения. – Л., 1986. – С. 44.

димое впечатление на женское население Тригорского. Пушкин в письме к брату Льву от 22 апреля 1825 года сообщает: «Как я был рад баронову приезду. Он очень мил! Наши барышни все в него влюбились...» (XIII,163). А в стихотворении «19 октября» Пушкин «переведет» эту ситуацию в аллегорическую форму:

Когда постиг меня судьбины гнев,
Для всех чужой, как сирота бездомный,
Под бурею главой поник я томной
И ждал тебя, вещун пермесских дев,
И ты пришел, сын лени вдохновенный...
(II,426)

Речка Сороть уподобится легендарной реке Пермес, текущей у подножия Парнаса, а Прасковья, Анна, Евпраксия, Александрина и другие «пермесским девам», то есть музам.

Пушкин опровергает мотив «преждевременной старости», присутствовавший не только в «Романсе» Дельвига, но и в элегиях Языкова. Пушкинская «Вакхическая песня» – гимн настоящему, в котором, как и в прошлом, тоже возможны и пиры, и жизнь, и любовь. В этом смог убедиться и сам «разочаровавшийся» Дельвиг во время посещения Тригорского. Особую окраску пушкинский гимн жизни приобретает, если учесть, что он создан в сельской глуши, а предметом поклонения становятся не «их императорские высочества» (как у Державина), а простые деревенские барышни.

Именно эти барышни стали вдохновительницами поэтического диалога двух поэтов, результатом которого явилась «Вакхическая песня». Именно по этой причине Пушкин «повышает» ранг дельвиговских «гетер» до уровня «муз». Позднее, в восьмой главе «Онегина», эта принципиально значимая в жизни и творчестве поэта метаморфоза будет обозначена еще ясней. В III строфе юная «муза»:

И как Вакханочка резвилась,
За чашей пела для гостей,
И молодежь минувших дней

За нею буйно волочилась –
А я гордился меж друзей
Подругой ветреной моей.
(VI, 166)

А уже в V строфе муза предстает в новом, утвердившемся в Тригорском облике:

И вот она в саду моем
Явилась барышней уездной,
С печальной думою в очах,
С французской книжкою в руках.
(VI 167)

Опровержение Дельвига способствовало появлению «Вакхической песни», утвердившей за удаленным от столиц Тригорским статус культурного и поэтического центра. Оно же подготовило почву для пушкинского стихотворения «Я помню чудное мгновенье...», адресованного племяннице П.А.Осиповой-Вульф Анне Керн и созданного через два месяца после приезда Дельвига. Лирический герой, подобно герою «Романса», «теряет» любовь. Но именно «глушь» становится тем местом, где чувства снова пробуждаются:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.
(II,407)

Именно в этот период времени (с апреля по июнь 1825 года) тригорские барышни «становятся музами», а Тригорское приобретает символику земного Парнаса.

Согласно мифологическим представлениям греков, музы являются спутницами Аполлона и обитают на горе Парнас. Греческий Парнас это гора с двумя вершинами – Тифорея и Ликорея. Здесь же находился известный Кастальский источник, посвященный Аполлону и музам, вследствие чего и самый Парнас

считался местопребыванием муз. Эта географическая особенность священной горы была отмечена Пушкиным в стихотворении «К Дельвигу», созданном в том же году, когда было написано «Прости, Тригорское...»:

Блажен, кто с юных лет увидел пред собою
Извивы темные двухголмной высоты,..
(I,246)

Когда Пушкин в 1817 году начал «заселение» Тригорского персонажами античной мифологии, он не слишком строго следовал классическим канонам, согласно которым на Парнасе живут музы, но не грации. Подобная неточность была допущена еще Державиным, который «поселил» своих харит вместе с «богом Парнаса». Поэтому в 1817 году, создавая «Прости, Тригорское...», Пушкин следовал не классическим канонам, а исходил из литературной традиции, допускавшей возможность существования в поэтическом тексте соотношения: «Хариты (грации) – Парнас». Это обстоятельство позволяет сделать вывод, что в первом «тригорском» стихотворении за выражением «скат тригорского холма» уже «вырисовываются» контуры легендарной поэтической горы. В 1825 году Три горы посетит Дельвиг, который, согласно пушкинскому определению 1817 года, «с юных лет увидел пред собою // Извивы темные двухголмной высоты».

Позднее параллель между легендарной «двухголмной» горой Греции и Тригорским уточнит Н.М.Языков, побывавший в Тригорском летом 1826 года: «Гора трихолмная». Очевидно, что при подобного рода поэтических отождествлениях важен сам факт многовершинности, а не точное количество вершин. Смысловое выравнивание «трихолмной» горы под «двухголмную» стало результатом отождествления мифологического и реального. В то же время оно подразумевало существенное для автора различие между греческой горой и горой, находящейся в далекой северной стране гипербореев. Числительное «три» – а в славянском фольклоре это число сказочное – вносило в название Тригорского «русскую» тему, что позволяло Языкову, а

впоследствии и Пушкину рассматривать Тригорское не как механически перенесенный на чужую почву миф, но как русскую интерпретацию темы Парнаса..

В стихотворении «А.С. Пушкину» (1826) Языков, вспоминая встречи в Тригорском, намечает одну важную тему:

Где и когда мы – ты да я,
Два сына Руси православной,
Два первенца *полночных* муз –
Постановили своенравно
Наш поэтический союз*.

Найденная ранее Пушкиным на материале «Тригорского» параллель «Греческий Парнас – русский Парнас» получает дальнейшее развитие в стихотворении Языкова: «полуденные музы Греции – полночные музы России». А затем Пушкин вновь, но уже отталкиваясь от языковского варианта, возвращается к этой теме и осуществляет поиск парнасской атрибутики, в большей степени характерной для России. «Полуденное местоположение» отразилось на «южном» наполнении греческого Парнаса: «Парнас изображается скорее в виде вершины холма, чем, горы, с рощей, возможно, лавров, в тени которых восседает Аполлон, играющий на лире или другом струнном инструменте в окружении муз» [39]. Пушкин в «Путешествии Онегина» насыщает пространство Тригорского парнасскими деталями: «сияньем муз», «нимфу Сороти» и, наконец, делает завершающий штрих в картине русского Парнаса:

Там ветру в дар, на темну ель
Повесил звонкую свирель.
(VI, 506)

В варианте последней строки местная топография обозначена еще отчетливее: «Там на горе, на темну ель...» (VI, 506)

«Темная ель» – северный аналог греческим лаврам и кипарисам, найденный в ходе поиска соответствий между русской

* Языков Н.М. Полное собрание стихотворений. – Л., 1964. – С.213.

деревней и Грецией и заданный в эпиграфе ко второй главе «Онегина»: «O, rus!». Южная флора сопровождает описания поэтических локусов древности. См., например, у Вергилия («Буколики», Кн.4):

> Сладостной в те времена был я – Вергилий – питаем
> Партенопеей; трудясь, процветал и не гнался за славой;
> Песней пастушьей себя забавлял и, по юности смелый,
> Титира пел в тени широковетвистого *бука*[*].

В. Набоков напоминает о том, что: «Вергилий тоже говорит, что повесил свою «яснозвучную тростниковую дудочку» на «священную эту сосну», в «Буколиках», эклога VI: «Hic arguta sacra pendebit fistula pini» [1, С.637].

В легендах и поверьях русского народа ель занимала особое место. Особенность того места, которое занимала эта представительница растительного мира, повлияла на то, что именно это – «самое» русское – дерево оказалось на русском Парнасе. Представления о ели отличались полярностью. С одной стороны, ель имела самое непосредственное отношение прежде всего к области смерти и была связана с целым комплексом похоронно-поминальных ритуалов и верований» [40, С.4] (сравни в статье «Мысли на дороге»: «Елка – это печальное тавро северной природы» (XI, 256)), с другой – ель может выступать как священное дерево: свидетельство тому многочисленные русские предания о явлениях на елях чудотворных икон» [40, С.5]. Таким образом, ель оказывалась эквивалентом священных деревьев античной мифологии и средиземноморской флоры. Ближайшим растительным родственником северной ели является сосна. Но Пушкин выбирает именно ель. Одной из причин подобного выбора стало то обстоятельство, что сосна в переводах Вергилия на русский язык не отличалась от южной «священной» сосны – пинии. Другой причиной, по которой поэт священным символом русского Парнаса Тригорского делает не сосну, а

---

[*] Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. – М., 1979. – С.131.

именно ель, является стремление автора к дифференциации локусов, находящихся в географических границах «северного уезда». В заключительных строфах «Путешествия Онегина», создаваемых в далеко «не романтическом» Болдино, Пушкин в высшей степени романтичен. Романтизм автора состоит в том, что он «шлифует» создаваемый им образ Тригорского с полным учетом требований «местного колорита». Уникальность Тригорского проявляется в процессе работы над строфами. Сравнение с «лесным» Михайловским выявляет такую специфическую примету, как «открытость» и «холмистость». Так же и «священная» ель Тригорского сигнализирует о своей уникальности, «полемизируя» со священной сосной, упомянутой в церковной легенде, обосновывавшей святость той горы, на которой в XVI веке был возведен Святогорский монастырь: «Однажды, во время молитвы на Синичьей Горе, пред ним (пастухом Тимофеем, жителем Воронича – В.К.) воссиял чудный свет и разлилось неизреченное благоухание; когда Тимофей начал осматриваться кругом, то увидел икону Владычицы нашей Богородицы Одигитрии, стоявшую на сучке *соснового дерева*» [41, С.5].

Пушкин, следуя путем поиска своего и общего в поэзии двух культур, отбирает такие атрибуты русской поэзии, которые при всей своей уникальности в то же время не теряют окончательно связи с символикой греческого Парнаса. Русская «темная» ель, наиболее характерное для северной природы дерево, сохраняет и черты своего южного поэтического «родственника» – вечнозеленого, пирамидальной формы кипариса. Свирель – самый простой музыкальный инструмент, который именно по причине своей элементарности является, быть может, самым интернациональным инструментом, характерным как для древнегреческой, так и для славянской культур. Среди возможных вариантов инструментальной атрибутики создаваемого поэтом «русского Парнаса» могла присутствовать, например, лира. Кстати, рисунки с изображением лиры в ветвях лаврового дерева сохранились в пушкинских черновиках. Но они иллюстрируют

иную поэтическую ситуацию: лира наиболее характерна для античной музыкальной культуры и поэтому плохо сочетается с русской «темной» елью. С другой стороны, такой инструмент, как гусли, выглядел бы слишком русским в контексте поисков предметных соотношений и перекличек между русским Парнасом и Парнасом Горация, Вергилия и Овидия. Хотя у Г.Р.Державина в стихотворении «Атаману и войску Донскому» (1807) на Парнасе звучат именно гусли:

Под вечер, утром, на зарянке,
Сей радостный услыша глас,
Живя уединенным в Званке,
Так-сяк взбреду я на Парнас
И песню войску там Донскому,
Тебе на гуслях пробренчу...*

В поэтических вариациях Державина на античные сюжеты характерной чертой становится поиск таких русских культурных эквивалентов, которые фактически замещают классическую атрибутику Древней Греции. В пушкинском отборе национального сохраняются ассоциативная преемственность и связь с древней культурой. В этом принципиальное отличие пушкинского подхода к проблеме русификации чужих культурных ценностей от державинского. Кроме того, Пушкин учитывает современную ему литературную ситуацию. Державинский «Парнас» страдает теми же недостатками, о которых писал Пушкин, критикуя К.Н. Батюшкова на полях стихотворного тома «Опытов...»: «Главный порок в сем прелестном послании – есть слишком явное смешение древних обычаев миф<ологических> с обычаями жителя подмосковной деревни. Музы существа идеальные. Христианское воображение наше к ним привыкло, но норы и келии, где лары расставлены, слишком переносят нас в гре<ческую> хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед

* Державин Г.Р. Сочинения. – М.,1985. – С. 271.

камином суворовского солдата с двуструнной балалайкой. – Это все друг другу слишком уже противоречит» (XII,273).

Соединение Парнаса с гуслями (инструментом русского певца Бояна) или балалайкой (музыкальным орудием «суворовского солдата») для Пушкина означает стилистическое «противоречие». Заметим, что само слово «Парнас», употребляемое нами для обозначения наиболее близкой к конструируемой по отношению к Тригорскому мифологической модели, самим Пушкиным в адрес Тригорского никогда не употребляется. Причина подобного умолчания состоит в том же: в искажении первоначального смысла данного названия, возникшего в результате особенностей его словоупотребления в лицейской и «арзамасской» поэтической среде. Там слова «Парнас» и «Пегас» активно использовались для критики литературных оппонентов. Поэтому Пушкин еще в 1814 году, отпускающий сатирические стрелы в бесталанного стихотворца Ариста, стремящегося в «служители Парнасса» и «оседлавшего упрямого Пегаса», не мог употребить это сниженное в процессе сатирического использования слова для характеристики места, в большей степени соответствующего не современному, а утраченному в литературе пушкинского времени смыслу. По этой причине поэт не напрямую, а опосредованно проводит знак равенства между Тригорским и Парнасом. При этом он оперирует косвенными, не искаженными в речевой практике понятиями: «многовершинность горы», «музы», – теми, к которым «христианское воображение наше привыкло». Слово «Тригорское», таким образом, становится в пушкинской поэзии русским эквивалентом Парнаса, хотя само слово «Парнас» в его «высоком» значении он при этом ни разу не произносит.

При всей своей национальной и интернациональной уместности пушкинская «темна ель» все-таки выглядит несколько странно в контексте жизнеутверждающих оптимистичных строф, посвященных Тригорскому. Представление о ели как о «печальном тавро северной природы» дереве, «участвующем в похоронной обрядности», диссонирует с тональностью пушкин-

ских восклицаний. Это противоречие может быть объяснено лишь тем, что в создаваемом Пушкиным образе тригорской ели присутствуют также представления об этом дереве, принадлежащие иной культурной традиции, в большей степени соответствующие настроению строф. В этом смысле ближе всего к «тригорской ели» находится «ель рождественская» – символ возрождающегося каждый год «Христова дерева». В этом значении тригорская ель наиболее точно отражает мысль о «возрождающейся» любви («Я помню чудное мгновенье»), а также веселом «празднике жизни», происходившем в Тригорском.

Традиция празднования Нового года с соблюдением западноевропейских традиций началась в России с указов Петра Великого. Пушкин, работая над подготовительным текстом «Истории Петра I», отмечал: «Повелено с наступающего года вести летосчисление с рождества Христова, а уже не с сотворения мира, а началу года считать с 1-го января 1700 года, а не с 1-го сентября. Для доброго начинания приказано было в Москве все дома украсить зелеными ветвями (елкой) и друг друга поздравлять с новым годом и новым столетием». (X,47) Процесс адаптации «католической» елки в русской культуре растянулся более чем на столетие. Е.В.Душечкина отмечает: «В начале 1830-х годов о нем (рождественском обряде – В.К.) говорилось еще как о «милой немецкой затее». В тех немногочисленных документах, которые рассказывают о быте тригорского дома, не отмечен факт существования рождественского обряда в семействе П.А.Осиповой-Вульф. Поэтому о воможности проведения здесь новогодних праздников по западно-европейскому образцу мы можем говорить только с пометкой «возможно». Возможно, эти традиции были «завезены» студентом дерптского университета А.Н.Вульфом. Впрочем, для комментария поэтических ассоциаций, связанных с елью, свидетельств о существовании в Тригорском рождественской традиции вовсе не требуется. «Немецкий» ореол тригорской ели мог появиться как следствие и развитие поэтического диалога с Языковым, который в 1826 году, как и Вульф, приехал в Тригорское из «русской неметчины» – Дерпта.

Европейские традиции скорее приживались в среде дворян, которых к этому обязывало не просто любопытство, но и «высочайшие указы». Поэтому новогодняя елка в помещичьем доме казалась столь же уместной, как умывальный прибор, изготовленный в предместье Лондона, или томик Руссо на книжной полке. Столь же уместной, как уместен был интернациональный характер поэтических ассоциаций, например в пушкинском обращении к Дельвигу, написанном за год до создания «Путешествия Онегина»:

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?
Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец...
(III,157)

Название «Тригорское» фигурирует в официальных документах [31], в переписке родных и близких Пушкина и самого поэта и в большинстве поэтических текстов Пушкина*. Но в 1824 году в пушкинском написании появляется видоизмененная форма названия села – «*Троегорское*». (курсив – В.К.). 20 сентября поэт отправляет стихотворно-прозаическое письмо А.Н. Вульфу:

Здравствуй, Вульф, приятель мой!
Приезжай сюда зимой
Да Языкова поэта
Затащи ко мне с собой...
...Запируем уж, молчи!
Чудо – жизнь анахорета!
В *Троегорском* до ночи,
А в Михайловском до света..
(XIII,109)**.

---

* Словарь языка Пушкина. – М., 1961. – Т.IV. – С.581.

** Любопытно, что Пушкин приглашает друзей в гости накануне праздника Покрова, организуя свою деревенскую жизнь, подобно жизни своих литературных героев , в соответствии с народным календарем. «Покров – конец хороводам, начало посиделкам...На посиделки, вечерки, беседы молодежь собиралась либо поочередно в тех домах, где имелись молодые парни и девушки, либо на весь «беседный период» нанимали специальную избу» [44, С.372].

Далее в письме поэт просит Вульфа: «Уговори Языкова, да дай ему мое письмо...» (XIII,109). А ниже есть приписка Анны Николаевны Вульф: «Александр Сергеевич вручил мне это письмо к тебе, мой милый друг. Он давно сбирался писать к тебе и Языкову, но я думала, что это только будет на словах. Пожалуйста, отдай тут вложенное письмо к Языкову...» (XIII,109). Речь идет о послании Пушкина к Языкову:

Издревле сладостный союз...
...Наш Дельвиг все для нас оставит.
И наша *троица* прославит
Изгнанья темный уголок...
(II, 322)

Очевидно, что послание к Языкову было написано до послания Вульфу*. Поэтому, на наш взгляд, слово *троица* предшествовало и, возможно, предопределило появление *«Троегорского»*. Слово «троица» в значении «тройственный союз поэтов» (Пушкин, Языков, Дельвиг) предполагало целый ряд смысловых подтекстов. Похожий «лирико-арифметический» расклад содержится также в письме И.В. Киреевского (1832 г.): «...И мы с Одоевским также беспрестанно вспоминаем время, проведенное у вас так дружески и так тепло, несмотря на непогоду вокруг нас. Это время должно отозваться нам не в одной памяти. *Как несчастное предзнаменование – три свечки на столе, так три друга за столом – счастливое,* особливо когда они окружены милыми им людьми. Это не суеверие». Весьма сво-

* В примечаниях к письму Пушкина к Вульфу авторы издания «Пушкин. Письма» сообщают: «Письмо Пушкина к Вульфу было написано одновременно с посланием к Языкову» (Пушкин. Письма. – М.-Л., 1926. – Т.I. – С.348). Но последовательность создания писем такова. В письме к Вульфу Пушкин после стихотворного вступления «Здравствуй, Вульф приятель мой!» замечает: «Уговори Языкова да отдай ему мое письмо...». То есть, когда поэт пишет письмо Вульфу, письмо Языкову с известным стихотворным посланием оказывается уже написанным. В академическом собрании сочинений А.С. Пушкина иная очередность: сначала «Из письма к Вульфу», затем – стихотворение «К Языкову» (II,321-323), что не совсем точно отражает последовательность создания двух текстов в течение одного дня – 20 сентября 1824 года.

бодное отношение к христианской троице характерно для Пушкина в это время. В 1827 году в послании «Княжне С.А. Урусовой» он свободно соотносит один из основных догматов церкви (Тройственную сущность Бога) с персонажами античной мифологии, основываясь на совпадении чисел:

Не веровал я троице доныне:
Мне бог тройной казался все мудрен;
Но вижу вас, и верой одарен,
Молюсь трем грациям в одной богине.
(III,493).

Подобное соотнесение происходит и в послании 1824 года. Но оно получает дальнейшее развитие. *Троица* «парнасских» поэтов предполагает встретиться в *Три*горском, которое Пушкин в соответствии с предстоящим событием «переименовывает» в *Трое*горское. Поэтому былое «Тригорское», в поэтической трактовке 1817 года достаточно точно отражавшее ситуацию женского присутствия: «три грации», «три горы», в этот период приобретает идущую от выражения «трое поэтов» «мужскую» огласовку. Соответственно, появляется «Троегорское» – место встречи троих *мужчин*. Пушкин в данном случае видоизменяет топоним в полном соответствии с нормами русского литературного языка, так как: «в русском языке собирательное числительное «трое» употребляется с существительными мужского рода, обозначающими лиц: «три девушки», но «трое юношей»*.

Наряду с оппозицией «женское Тригорское» – «мужское Троегорское» пушкинский топоним вносил в название села элемент архаики, так как выражение «трое гор», возможное в древнерусском языке, в литературном языке XIX века, слиться в «Троегорское» уже не могло. Пушкинская словоформа как бы подтверждала историческую древность того удаленного в пространстве и времени места, в котором должна была состояться поэтическая встреча.

* Большой толковый словарь русского языка. – СПб., 1998. – С.1346.

В современном языке зафиксировано шутливое употребление слова «троица»: «Троица *шутл.* О трех людях, связанных дружескими отношениями, часто бывающими вместе». Пушкин, кажется, первым наложил иронический оттенок на это слово.

Вычленение в названии села в 1824 году значения «трое» могло стимулировать создание еще одного варианта слова, связанного историей Тригорского и нашедшее отражение в пушкинских произведениях. Это название легендарного города Трои. Троя являлась главным городом Троады, области в Малой Азии. Согласно Страбону: «Главная гора Троады – Ида, с двумя вершинами (как Парнас), Гаргаром и Котилом, доминирует над всей страной»*. На Иде, согласно мифу, «совершился знаменитый суд Париса»**, ставший причиной Троянской войны.

Пушкин упоминает о Трое в «Путешествии из Москвы в Петербург» в контексте размышлений о причинах падения былого величия Москвы: «*Fuit Troia, fuimus trojani!*»***. Некогда в Москве пребывало богатое, неслужилое боярство, вельможи оставившие службу, люди независимые по своему состоянию, беспечные, склонные к пышным увеселениям, к безвредному злоречию и к дешевому хлебосольству. Некогда Москва была местом, где соединялось русское дворянство, которое изо всех губерний съезжалось в нее на зиму. Москва славилась невестами...» (XI, 240). «Троя – Москва» с уходящим в прошлое довольством и независимостью бояр, получивших вольность в 1762 году, в трактовке Пушкина одна из важных эпох в становлении русского дворянства. В Москву отправляется Татьяна Ларина на ярмарку невест. Из Москвы отправляются в свои вотчины поместные дворяне:

Вот время: добрые ленивцы,
Эпикурейцы-мудрецы,
Вы, равнодушные счастливцы,

---

* Энциклопедический словарь. Под ред. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. – СПб., 1901 – Т.66. – С.864.

** Мифологический словарь. – М., 1990. – С.219.

*** Была Троя, были троянцы! (Пер. с лат.).

Вы, школы Левшина птенцы,
Вы, деревенские Приамы,
И вы, чувствительные дамы...
(VI,141)

В «Словаре языка Пушкина» появление имени Приам в IV строфе главы седьмой «Евгения Онегина» объясняется следующим образом: «Приам – мифический царь Трои, отец многочисленного семейства»*. Думается, что данный комментарий не исчерпывает романной подоплеки появления этого легендарного имени в «Евгении Онегине». Обращает на себя внимание тот факт, что употребление имени «Приам» в произведениях Пушкина носит единичный характер и подобен единичным вкраплениям в текст имен реальных героев. Например, Пушкин в лирических отступлениях в шестой главе упоминает о тригорской приятельнице Евпраксии: «Зизи, кристалл души моей». (VI,112). Как за именем «Зизи», выведенным на страницах романа, стоит Евпраксия Николаевна Вульф, так и за «деревенским Приамом» может мыслиться реальный прототип.

Этим возможным прототипом мог быть А.М. Вындомский, хозяин «Тригорского – Троегорского – Трои». Он был и «отцом многочисленного семейства», он же был представителем вольного, в пушкинской трактовке, московского боярства. Его в полной мере можно было назвать «птенцом школы Левшина», так как построенная в Тригорском парусиновая фабрика была для глухой Псковской губернии образцом хозяйствования с учетом новых технологий. В пушкинское время все начинания Вындомского сошли на нет: фабричное производство свернуто, господский дом разрушался... То есть, «была Троя, были троянцы...».

* Словарь языка Пушкина. – М., 1959. – Т.III. – С.704.

Три сосны

«Три сосны»

Одним из наиболее примечательных памятников пребывания и творчества Пушкина в Михайловском являются «три сосны». Они находятся на вершине так называемой Поклонной горки, которая расположена на середине пути из Михайловского в Тригорское. Три сосны, подобно «ели-шатру», «березе-седлу», входят в разряд ландшафтных памятников Пушкинского заповедника. Посажены они были в 1947 году *«на том самом»* месте, на котором, согласно музейным легендам, стояли *«те самые»* знаменитые сосны, которые Пушкин воспел в стихотворении «...Вновь я посетил»:

На границе
Владений дедовских, на месте том,
Где в гору подымается дорога,
Изрытая дождями, три сосны
Стоят – одна поодаль, две другие
Друг к дружке близко...

(III, 400)

Неподалеку от «сосен» лежит камень, на котором высечена еще одна цитата из пушкинской элегии: «граница владений дедовских». А вниз, к озеру, спускается дорога, сохранившаяся в том виде, в каком увидел и описал ее поэт, то есть «изрытая дождями». Прояснению вопроса о том, *те ли* это сосны и *там ли* они находятся, посвящено данное исследование.

Нынешний адрес «трех сосен» был узаконен во второй половине XIX века. В это время владельцем Михайловского стал сын поэта Г.А. Пушкина. Хозяйственный наследник перестроил и «ветхую лачужку», в которой творил его отец, и флигели, и хозяйственные строения пушкинского времени. В то же время Григорий Александрович стал одним из создателей «природного мифа» под названием «три сосны». На его глазах в 1895 году погибла последняя сосна. Из ее омертвевших останков хозяин Михайловского распорядился сделать брусочки-сувениры, один из которых в настоящее время представлен в экспозиции дома-музея поэта в Михайловском. Впоследствии место «трех сосен» стало объектом паломничества многочисленных почитателей пушкинской поэзии. Поэтому не удивительно, что в трудные послевоенные годы именно сосны (наряду с «домиком няни») стали первыми «памятниками» Пушкину, возрожденными в Заповеднике.

Впрочем, существует ряд противоречий, заставляющих внимательнее отнестись к истории возникновения и эволюции представлений о «родословной» этого замечательного памятника.

Первое противоречие находится в области арифметики: то, что мы сейчас обозначаем, как «три сосны», раньше называлось «две любимые Пушкиным сосны». Именно такое определение дает им А.И.Тургенев, сопровождавший гроб с телом А.С.Пушкина и оставивший ряд очень ценных свидетельств о памятных местах в окрестностях Михайловского: «...я отправился обратно в Тригорское; оттуда с дочерью хозяйки, милою, умною и пригожею, я съездил в деревню Пушкина, за 1/4 часа по дороге от них, а прямо и ближе, осмотрел домик, сад, гульбище и *две любимые сосны поэта,* кои для русских будут то же, что дерево Тассо под Ватиканом для Италии и для всей Европы» (из письма А.И.Тургенева к А.И.Нефедьевой от 9 февраля 1837 года [46]). В этом письме Александра Ивановича зафиксированы его самые первые впечатления от печального визита в Михайловское в феврале 1837 года. В том же году Тургенев обра-

щается с просьбой к хозяйке Тригорского: «В деревенской жизни Пушкина было так много поэзии, а вы так верно передаете эту жизнь. Я пересказал многое, что слышал от вас о Поэте, о Михайловском и о Тригорском здешним друзьям его: все желают и просят описать подробно, пером дружбы и истории, Михайловское и его окрестности, сохранить для России воспоминание об образе жизни поэта в деревне, о его прогулках в Тригорском, *о его любимых двух соснах, о местоположении...*» (из письма А.И.Тургенева к П.А.Осиповой от 10 февраля 1837 года [47]).

П.А.Осипова-Вульф исполнила просьбу Тургенева. Рисунок с изображением двух сосен был сделан псковским художником Ивановым, копия этого рисунка представлена в экспозиции дома-музея в Тригорском. С.С.Гейченко в книге «Пушкиногорье» упоминание Тургенева только о «двух соснах» объясняет тем, что в период с осени 1835 года по зиму 1837 года третья сосна по каким-то причинам исчезла: «Первый паломник, совершивший после смерти Пушкина прогулку по Михайловскому в феврале 1837 года, был А.И. Тургенев. Он прошел по следам Пушкина. Побывал всюду. Поклонился и «трем соснам», но увидел их не три, а только две, третьей уже не было» [48]. Возможно, что эта версия основывается на фактах, изложенных в статье журналиста К.Я. Тимофеева, побывавшего в Михайловском спустя более чем двадцать лет после приезда сюда Тургенева: «Третья (сосна – В.К.) уже давно срублена, как объяснил мне настоятель Святогорского монастыря. Дерево понадобилось для монастырской мельницы» [49]. Эти объяснения представляются нам не слишком убедительными, так как из содержания письма становится ясно, что Тургенев пишет не об «уцелевших» двух соснах, а о самостоятельно значимых и «любимых» Пушкиным «двух соснах». Заметим, что А.И. Тургенев и не мог сообщать о «трех соснах» по той простой причине, что ему в то время еще не было знакомо содержание стихотворения «...Вновь я посетил». Пушкинская элегия в феврале

1837 года существовала только в рукописном варианте, который находился в рабочей тетради Пушкина. А опубликована она была лишь во второй половине 1837 года в пятом томе журнала «Современник». Следовательно, Тургенев мог сообщать о каких-то двух соснах, находящихся в окрестностях Михайловского, любимых поэтом, но не имеющих никакого отношения к тем трем, которые появились в стихотворении «...Вновь я посетил». Имеют ли «две сосны» отношение к «трем соснам», мы постараемся выяснить позже. Пока же обратимся к истории появления в пушкинском творчестве образа именно двух сосен.

История «двух сосен» начинается в письме Пушкина брату Льву и сестре Ольге от 4 декабря 1824 года: «...да если она («Эда» Баратынского – В.К.) милее моей Черкешенки, так я повешусь у двух сосен...» (XIII, 127). Поэт упоминает о «страшных» двух соснах в письме своим родственникам как о чем-то хорошо знакомом и ему, и им. Возможно, что они входили в число местных достопримечательностей, овеянных романтикой местных легенд и преданий. Известный исследователь Н.И. Толстой отмечает: «В символике двух елей или сосен немалую роль играет число *два*, число четное, начинающее собой ряд четных чисел. Чаще всего нечетные числа *один, три, семь, девять* и т.п. отмечены положительным «жизненным» смыслом, в то время как четное число отмечено отрицательной, в данном случае смертельной семантикой» [50, С.19]. Тот же автор, основываясь на материале народных поверий, приходит к выводу, позволяющему и нам приблизиться к объяснению «корней» тех двух «страшных» сосен, которые «росли» вблизи Михайловского: «Образ двух хвойных деревьев и занятого между ними промежуточного пространства (деревом, колодцем, могилой) является... символом знаменующим и указующим на трагическую смерть» [50, С.18].

Таким образом, скорее всего пушкинская фраза в письме 1824 года строится на основе общенародных и местных преда-

ний. Фольклорная символика «двух сосен» используется Пушкиным для передачи идеи литературного соперничества. Так, казалось бы, незаметно и мимоходом местная легенда впервые упоминается Пушкиным. Следующим шагом в продвижении присущего народным представлениям поверья в «большую» литературу становится его вхождение в текст пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин». Место, где находятся «две страшные сосны», у которых с оттенком иронии «хотел» повеситься автор, становится в романе могилой литературного героя Ленского. Причем герой «похоронен» именно так, как и должен быть похоронен самоубийца, согласно народным представлениям: у двух сосен и за пределами церковной ограды. На то, что смерть Ленского на дуэли – это смерть самоубийцы, обратил внимание Ю.М. Лотман: «Судя по тексту романа, дуэль Онегина и Ленского вообще не сделалась предметом судебного разбирательства. Это могло произойти, если приходской священник зафиксировал смерть Ленского как последовавшую от несчастного случая или как результат самоубийства. Строфы XI-XLI шестой главы, несмотря на связь их с общими элегическими штампами могилы «юного поэта», позволяют предположить, что Ленский был похоронен вне кладбищенской ограды, т.е. как самоубийца» [25, С.105].

Процесс вхождения народного поверья в «большую» литературу был облегчен тем, что «могильный» сюжет был созвучным популярной в это время так называемой «кладбищенской элегии». Причем общность тональности между «народным» и «салонным» была столь чутко уловлена поэтом, что никто из критиков не почувствовал в пушкинском описании простонародного духа и образа мыслей «мужика в армяке и лаптях», посетившего «благородное собрание».

«Кладбищенская элегия» берет начало с «Элегии» Томаса Грея, в которой, по преданию, описано живописное уединенное кладбище в Букингемшире, на котором автору суждено было быть похороненным. «Русским Греем» стал проживший корот-

кую жизнь Андрей Иванович Тургенев, брат Александра Ивановича Тургенева, которому суждено было сопровождать гроб с телом Пушкина в последний путь. В его переводе «Элегии» (1802) русское кладбище приобретает соответствующий северной природе «хвойный» растительный элемент:

Где *сосны* древние задумчиво шумят
Усопших поселян над мирными гробами,.. [13, С.57].

В 1802 году В.А. Жуковский осуществил перевод «Элегии», в котором также присутствуют «кладбищенские деревья»:

Где вечные *дубы,* рукою лет согбенны,
Из ветвей *лиственных* сплетают кров
священный
Где ивы дряхлыя изсохшия стоят,
Где дерном устланы цветущие могилы –
Там праотцы села... [51, С.13]
...В сем месте, где их перст лежит уединенно,
Простою резьбою, не златом украшенный... [51, С.16].

Если в переводе греевской элегии доминируют лиственные деревья, что не вполне точно отражает восточно-славянскую символику кладбищенских деревьев, то уже в 1815 году в описание парка в Павловском (стихотворение «Славянка») Жуковский вносит характерное уточнение – «ели гробовые»:

Заглохшая тропа; кругом кусты седые;
Между багряных лип чернеет дуб густой
И дремлют ели гробовые.
Воспоминанье здесь унылое живет!
Здесь, к урне, преклонясь задумчивой
главою... [51, С.201].

Своим появлением хвойные «пришельцы» в этом стихотворении Жуковского обязаны как «соснам» А.И. Тургенева, так и

непосредственным, не литературным, впечатлениям. В то же время в этом описании по-прежнему наряду с «хвойными» символами смерти – елями – присутствует ряд лиственных деревьев: липы, дубы. Поэтому смертная знаковость «елей» в стихотворении Жуковского как бы растворяется среди деревьев «живота». Как следствие, перед читателем разворачивается не столько символическая, сколько пейзажная панорама кладбища. Во втором переводе «Элегии» Грея, сделанном Жуковским в 1849 году, хвойные деревья несколько потеснят, хотя и не вытеснят окончательно, деревья «живота» в системе «кладбищенских» знаков Жуковского:

Под кровом черных *сосн* и вязов
наклоненных,
Которые окрест, развесившись, стоят,
Здесь праотцы села...
...И скромный памятник, в приюте *сосн*
густых... [51, С.16].

Путь стилистических уточнений, пройденный Жуковским, приводит его к такой трактовке «скромного памятника», которая становится очень похожей и на тургеневскую «Элегию», и на пушкинское описание могилы Ленского в «Евгении Онегине». Поэтому вполне возможно, что смысловая однородность сосен в отрывке «И скромный памятник...» во втором варианте перевода «Элегии» является результатом еще одного урока, который «победитель-ученик» преподал своему «побежденному учителю». Оснований для того, чтобы Жуковский обратил внимание на «могилу» Ленского, было более чем достаточно. Во-первых, эта тема нашла серьезное отражение в его собственном творчестве, и новый вариант, предложенный литературным соратником, был ему небезынтересен. Во-вторых, даже человек, не искушенный в тайнах поэтического ремесла, не мог не обратить внимания на ту настойчивость, с которой автор «Онегина»

закреплял в памяти читателя найденный им образ. В шестой главе романа могила младого певца предстает в таком виде:

Есть место: влево от селенья,
Где жил питомец вдохновенья,
Две сосны корнями срослись;
Под ними струйки извились
Ручья соседственной долины.
Там пахарь любит отдыхать,
И жницы в волны погружать
Приходят звонкие кувшины;
Там у ручья в тени густой
Поставлен памятник простой.
(VI, 134)

Проходит время: наступает весна, изменяется природа. Но не изменяются и не «разбавляются» другими деревьями (а весной оживают также лиственные деревья «жизни») все те же две сосны, подтверждающие устойчивость их погребальной символики:

Там виден камень гробовой
В тени *двух сосен* устарелых.
(VI, 141)

Жуковский в свой позднейший перевод «Элегии» также вносит «не разбавленную» другими растительными породами смертную символику хвойных деревьев. Но автор не заимствует важную для Пушкина в его романе количественную характеристику – *две*. По всей видимости, Жуковский после знакомства с шестой и седьмой главами «Онегина» полностью «прочитал» предложенную Пушкиным версию народного «оформления» могилы самоубийцы, состоящую из двух компонентов: хвойных деревьев и смертного нечетного числа *два*. Поэтому в «Славянке» появляются только однородные символы смерти – сосны. Число же *два,* остается невостребованным по той причине, что

Жуковский описывает могилу умершего, а не покончившего жизнь самоубийством.

Итогом заочного, а, может быть, и очного диалога двух поэтов становится появление в русской литературе двух «образцовых» могил, полностью соответствующих славянской символике. У Жуковского – это могила покойного, находящаяся в окружении однородных хвойных деревьев, у Пушкина – могила самоубийцы, находящаяся опять-таки между сосен, причем добавляется необходимое в фольклоре дополнение – четное число *два*. Обе могилы к тому же «находятся» в славянском топонимическом ареале: у Жуковского – на берегу реки *Славянки*, у Пушкина – вблизи *Красногорья*, а если принять во внимание предысторию появления двух «пушкинских сосен», то – в окрестностях Михайловского.

Проследив «михайловские» истоки пушкинского образа, мы не можем не обратить внимания и на литературные аналоги, которые были известны А.С. Пушкину. Таким аналогом, предполагавшим, правда, его критическое осмысление, могло стать близкое к пушкинскому описание, присутствующее в повести И.-В. Гете «Страдания молодого Вертера». Схожесть жизненного пути, пройденного немецким и русским романтиками, давно замечена исследователями [52]. Сейчас же следует обратить внимание и на то, что сближает между собой Вертера и Ленского за гранью, отделяющей жизнь от смерти.

В повести Гете Вертера предают земле в том месте, где он сам хотел упокоиться: «На дальнем краю кладбища в сторону поля растут *две липы*. Под ними хочу я покоиться... Ах, мне хотелось бы, чтобы вы похоронили меня у дороги или в уединенной долине, чтобы священник и левит, благословясь, прошли мимо могильного камня, а самаритянин пролил бы над ним слезу»*. «Две липы» – четное число, отмеченное трагедийной символикой, что совпадает с семантикой цифр в славян-

* Гете И.-В. Избр. произв. в 2 т. – Т.II. – М., 1985. – С.120.

ском фольклоре. Но липы – лиственные деревья, в отличие от хвойных (ели и сосны) в славянском фольклоре относящиеся к «древам живота». Пушкин мог также «упокоить» своего героя под липами, тем более, что Ленский до своего возвращения на родину проживает «немецкую» жизнь на родине гетевского «самоубийцы» в Германии. Но изменения, которые Пушкин вносит в описание могилы Ленского, принципиально важны для понимания той авторской идеи, которая осуществляется в романной судьбе героя.

Возвращение «полурусского» героя в родную среду осуществляется постепенно и поступательно. Сначала герой проходит через горнило «святочного времени», затем очень по-русски, бессмысленно, погибает среди снежной русской природы. «Русская» бессмысленность его поступка, повлекшего за собой безвременную кончину, особенно заметна на фоне той развернутой идеологической «программы», которая предваряла и отчасти подготавливала самоубийство Вертера. Затем Ленский упокоевается в «русской» могиле. Русской – потому, что, во-первых, она расположена между двух сосен, как и положено хоронить на Руси самоубийц, во-вторых, потому что свой последний приют герой находит вблизи от своего селенья – Красногорья. В.В. Набоков в «Комментариях к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» обратил внимание на ярко выраженный национальный колорит, содержащийся в этом названии: «Такие сочетания, как Красная Горка, ассоциируются не только с представлениями о яркой красоте природы (или, если быть более точным, с красным цветом камня, песка или сосновой коры), но и с некоторыми захватывающими дух, хотя и традиционными языческими весенними обрядами и играми, о которых так скучно пишут в трудах по антропологии» [1, С.436]. Добавим, что первый весенний праздник под названием Красная Горка знаменует собой переход от одного времени года к другому. Во время этого праздника происходили такие обрядовые действия,

как «венчание суженых» и в то же время «поминовение родителей» [53].

Подобное сочетание диаметрально противоположных ритуалов точно отражает содержание последнего акта жизни Ленского, погибающего именно в то время, когда должна была состояться его свадьба. Такой опосредованной через местные верования становится форма воспоминаний о безвременно погибшем певце в его родном Красногорье. Это «поминовение» более долговечно, чем память современников, также имеющих свой ограниченный срок жизни. Возлюбленная погибшего тоже забывает его, но каждый год ранней весной происходит народное действо под названием Красная Горка, в котором метафорически проигрывается судьба погибшего хозяина. По сути, смерть Ленского в день его собственной свадьбы трансформируется в славянский праздник. А этот «народный» способ памяти долговечнее любого памятника. В-третьих, пушкинская фраза «влево от селенья» предполагает взгляд *справа налево*, что, согласно верованиям русского народа, является: «обратным», символизирующим смерть, а не жизнь» [50, С.19]. Автор «заставляет» читателя не только вспомнить целый комплекс славянских обрядов и представлений, но даже взглянуть на могилу так, как это принято в народе.

Подчеркнутая «географическая» щепетильность Пушкина (не «рядом», не «у», не «вблизи», а именно «влево» от селенья) может свидетельствовать также и о том, что «две сосны» в романе имеют вполне реальные «корни». Обратимся еще раз к «Комментариям» В.В. Набокова. Автор, находившийся во время работы над «Комментариями» очень далеко от тех мест, в которых жил и творил Пушкин, настаивает на исключительно литературном источнике происходивших в романе событий: «В Аркадии, а не в Псковской или Тверской губернии» [1, С.218]. Предостережение комментатора кажется убедительным в отношении, например, описания местоположения «господского дома уединенного», в котором поселился Евгений Онегин. Разнооб-

разие черновых вариантов этого фрагмента, напоминающих то об одном, то о другом ранее уже появлявшихся в литературе вариантах, действительно, подтверждают мысль о том, что он никак не связан с конкретным местом. Иное дело – описание могилы Ленского, отличающееся от всех подобных текстов в предшествующей литературе и созданное, что называется, «на одном дыхании». О том, что дуэль и трагическая развязка (точнее – место дуэли и место могилы) в романе основываются на реальных впечатлениях, подтверждает также рассказ А.П.Новосильцевой, провинциальной барышни из села Апраксино Сергачевского уезда Нижегородской губернии, находившемся в семи верстах от пушкинского Болдина: «Приехал в Апраксино Пушкин, сидел с барышнями и был скучен и чем-то недоволен...Перед ним лежал мой альбом, говорили мы об «Евгении Онегине». Пушкин молча рисовал что-то на листочке. Я говорю ему, зачем вы убили Ленского? Варя весь день вчера плакала!

Варваре Петровне тогда было лет шестнадцать, собой была недурна. Пушкин, не поднимая головы от альбома и оттушевывая набросок, спросил ее: «Ну, а вы, Варвара Петровна, как бы кончили дуэль?» – «Я бы только ранила Ленского в руку или в плечо, и тогда Ольга ходила бы за ним, перевязывала бы рану, и они друг друга еще больше полюбили». – «А знаете, где я его убил? Вот где», – протянул он к ней свой рисунок и показал *место у опушки леса...*» [54]. Из этого текста становится ясно, что Пушкин по памяти воспроизвел фрагмент какого-то действительно существовавшее в окрестностях Михайловского участка земли, послужившего прообразом сцены дуэли между Онегиным и Ленским. Возможно, что пушкинский рисунок до сих пор находится в чьей-нибудь коллекции.

С пребыванием Пушкина в Болдино связана новая фаза в развитии образа «двух сосен». Там в 1830 году поэт создает стихотворение «Румяный критик мой, насмешник толстопузый», пронизанное ностальгией по «краю обетованному» – Михайловскому:

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогой,
За ними чернозем, равнины скат отлогой,
Где нивы светлые? где темные леса?
Где речка? На дворе у низкого забора
Два бедных деревца стоят в отраду взора,
Два только деревца. И то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено,
И листья на другом, размокнув и желтея,
Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борея.
Вот, правда, мужичок, за ним две бабы вслед.
Без шапки он; несет подмышкой гроб ребенка...
(III,236)

Разговор в Апраксино, напомнивший поэту об «убитом» и «похороненном» в Михайловском литературном герое, произошел в сентябре-октябре 1830 года, а стихотворение было написано в период между 1 и 10 октября того же года, то есть практически оба события произошли в одно и то же время. Это хронологическое сближение дает нам основание предполагать, что рисунок и стихотворение связывают и общее настроение, обращающее поэта к воспоминаниям о Псковском крае. Поэтому страшной пародией в сравнении с возвышенно-романтическим Михайловским, где даже одинокая могила под сводом «двух сосен» прекрасна, становятся «два бедных деревца», вблизи которых происходят торопливые похороны ребенка. По всей видимости, именно в это время две «страшные» сосны становятся «любимыми». Любимыми потому, что становятся частью воспоминаний. «Сосны» в это время превращаются в положительные символы далекого Михайловского. А, как писал сам поэт: «Что пройдет – то будет мило». Кроме того, ностальгия поэта связана не только с воспоминаниями об «идеальном» уголке природы, но и с воспоминаниями о том времени, когда создавались «деревенские» главы «Евгения Онегина», о творчестве и творческих удачах, одной из которых стала «русская» могила Ленского. Эти

обстоятельства стали причиной особого отношения Пушкина к этим памятным деревьям, что повлекло за собой их дальнейшую эволюцию в пушкинском творчестве. В результате «две сосны» трансформировались впоследствии в известные читателю по элегии «...Вновь я посетил» «три сосны».

Не только «воспоминания» придали новую окраску «старым» соснам. Примечательно, что «сосны» появляются в пушкинской поэзии в переходные периоды его жизни. Шестая глава романа, в которой происходят «похороны» «юного поэта», заканчивается схожими размышлениями автора о «похоронах» собственной юности:

Весна моих промчалась дней,
(Что я шутя твердил доселе)?
И ей ужель возврата нет?
Ужель мне скоро тридцать лет?

Так, полдень мой настал, и нужно
Мне в том сознаться, вижу я.
Но так и быть: простимся дружно,
О, юность легкая моя!

(VI, 136)

В 1835 году поэт только-только переходит «русскую середину жизни» (35 лет) [55] и вступает в «осеннюю» пору жизни. В этот момент поэт вспоминает и былые тридцать лет, и те образы, которые были связаны с этой пройденной уже жизненной фазой. Не случайно, что «сосны» снова «напоминают» о себе. Сначала в письме к жене, посланном из Михайловского 25 сентября 1835 года: «Здорова ли ты, душа моя? И что мои ребятишки? Что дом наш, и как ты им управляешь? Вообрази, что до сих пор не написал я ни строчки; а все потому что не спокоен. В Михайловском нашел я все по старому, кроме того, что нет уж в нем няни моей, и что около знакомых старых сосен поднялась, во время моего отсутствия, молодая сосновая семья,

на которую досадно мне смотреть, как иногда досадно мне видеть молодых кавалергардов на балах, на которых я уже не пляшу» (XVI,50). Сосны по-прежнему остаются своеобразным мерилом времени, но изменяется сам поэт. Поэтому иными становятся и сосны. К этому времени поэт приобретает новый социальный статус. Он становится мужем и отцом. Новый «семейный» взгляд на жизнь изменяет отношение поэта и к самому себе, и к «Дому», в котором «поселились» его дети. В выработке этого нового взгляда немалую роль опять-таки сыграло знание Пушкиным духовной культуры русского народа.

В русской деревне XIX века мало кто знал, сколько лет тому или иному ее жителю. Жизнь крестьянина обозначалась такими событиями, как рождение, свадьба, смерть. Именно такой, связанный с этими событиями переход из одного социального статуса в другой, находил отражение в одежде, поведении, ритуалах, в том числе погребальных обрядах. Даже после смерти «земной» статус покойного легко «прочитывался» в оформлении и состоянии его могилы. Могила семейного человека поддерживалась в надлежащем состоянии детьми и родственниками, а после смерти и их могилы располагались рядом, образуя семейное (родовое) захоронение. Напротив, одинокая могила бобыля (холостяка) после его смерти точно отражала его ущербный, с точки зрения народной морали, социальный статус при жизни. Именно в рамках подобного исчисления развивается мысль автора в стихотворении «...Вновь я посетил», которое в таком контексте весьма точно оправдывает название, данное ему В.А. Жуковским – «Снова на *родине*». В ту пору, когда Пушкин «похоронил» Ленского у двух сосен, он и сам был холостяком. Поэтому тогда более романтичной, адекватной возрасту и положению, ему казалась идея трагической смерти его героя. После собственной женитьбы для автора проясняется страшный штрих в трагической судьбе его героя: он ушел из жизни, не оставив потомства. В этом и состоит, на наш взгляд, суть смысловой переакцентировки прежних «двух сосен», «приветствовавших» Пушкина в 1835

году в новом статусе «мужа и отца». То, что на исходе юности воспринималось как трагедия (самоубийство) и обозначалось «двумя страшными соснами», уступает место «истинной трагедии» героя, заключающейся в его ставшем вечным одиночестве. Новая идея «старого» сюжета реализуется в образе одинокой сосны («старого холостяка»). А «две сосны» обретают совершенно иной смысл «плодотворящих деревьев» [56].

На связь «двух сосен» 1826 года с соснами 1835 года указывает и стилистическая перекличка. Во-первых, в черновике пушкинской элегии присутствует характерная оговорка автора, напоминающая о первоначальном, присутствующем в романе, варианте – «две сосны»: «Стоят – одна поодаль – [а] друга[я]...(III, 1001). Во-вторых, пространственная близость между соснами (в романе: «Две сосны корнями срослись...» (VI, 134); в стихотворении: «...две другие, // Друг к дружке близко...» (II, 400). В-третьих, обращает на себя процесс старения одних и тех же сосен в период с 1826 по 1835 год, отмеченный Пушкиным. В шестой главе романа: «две сосны» (VI, 134); в седьмой главе: «сосен устарелых» (VI, 141); в стихотворении в беловом варианте повторяется эпитет седьмой главы романа – «устарелых», а в черновике: «По сенью ветхих старцев (сосен)» (III, 1002). В-четвертых, общее местоположение: на равнине у подножия «горы» (в романе: «Меж гор, лежащих полукругом, // Пойдем туда, где ручеек // Виясь бежит зеленым лугом... // ...Там виден камень гробовой» (VI, 141)*; в стихотворении: «Где в гору подымается дорога...» (II, 400)).

Последнее наблюдение, связанное с общностью равнинного местоположения «пушкинских» сосен, дает повод поразмышлять над вторым вопросом, поставленным в начале статьи: «Там ли они (точнее, их живые копии) находятся сейчас?».

В 1999 году в журнале «Нева» были опубликованы воспоминания местных крестьян, записанные в 1930-х годах в окрестно-

* В черновике уточняется: «К реке сквозь липовый лесок, // В долину...» (VI, 419).

стях Михайловского. Особый интерес вызывает рассказ жительницы деревни Савкино 80-летней Матрены Ефимовны Ивановой:» Любил (Пушкин) сидеть на холме на скудельне. Тута мимо шла евонная дорога в Дедовскую гору. С нашей скудельни все и списывал. Три сосны стояли как подымаешься на Дедовскую гору. Две поближе онна к онной, а другая подыльше. Их победили уже давно теперь, а я их все-то чуть помню. Дедовские сосны и описаны у Пушкина, а то, как в Тригорское идти, кривые сосны» [57, С.41]. Неграмотная* женщина в вопросе атрибуции места «трех сосен» оказывается точнее многих исследователей, не обративших внимание на весьма важную деталь в пушкинском описании. Сосны в романе расположены в долине, сосны в стихотворении так же: «на месте том, где в гору подымается дорога», то есть не на горе, как сейчас, а у подножия горы. Различия между подножием горы или долиной и самой горой в терминологии пушкинского времени были такими же, как и в современном языке. В.И. Даль относит эти значения к противоположным: «Гора – общее название всякой земной *возвышенности*, противоп. *Дол, раздол, долина, лог, низменность*» [26, Т.1, С.374]. В этом пункте воспоминания местной жительницы полностью соответствуют пушкинскому тексту.

Другим аргументом в пользу иного, нежели нынешнее, места произрастания «пушкинских» сосен могут служить картографические данные. А.И. Тургенев упоминает о двух дорогах, связывающих Тригорское с Михайловским: окружной («за 1/4 часа по дороге от них») и прямой («а прямо и ближе...»). На карте «С. Зуева, то ныне Михайловское» за 1786 год отмечены эти две дороги. Первая, идущая от Тригорского в деревню Косохново, проходит в стороне от нынешних «трех сосен» и сворачивает на усадьбу поэта в том месте, где начинается въездная еловая аллея. Вторая проходит через деревню Савкино, спуска-

* Ныне здравствующая внучка М.Е. Ивановой Н.А. Иванова, проживающая в д. Савкино, о своей бабушке говорит следующее: «Совсем неграмотная была, ни одной буковки не знала...» (Запись В.Ю. Козмина, 14 октября 1999 г.).

ется к Сороти и далее идет через «скудельню» и нынешний «холм лесистый». Нынешняя дорога, пролегающая мимо «трех сосен» и озера Маленец, на карте вообще не указана. Следовательно, Пушкин ходил в Тригорское по короткой дороге мимо Савкино и вообще не знал того места, которое с конца XIX века стали называть его «любимым местом». Вдоль указанной на карте дороги расположены все те объекты, мимо которых неоднократно путешествовал Пушкин и которые он последовательно (попутно) перечисляет в стихотворении: «опальный домик», «холм лесистый», «три сосны». На фрагменте пути от «холма лесистого» до Савкино сосредоточены наиболее традиционные для элегии объекты, которыми, по мнению В.Э.Вацуро, являются «руина» – замок, гробница, кладбище, монастырь» [58]. Соответственно на местности это: городище Савкино, скудельня, Михайлов монастырь (один из монастырей пригорода Воронич, предположительно находившийся на Савкиной Горке и разрушенный в результате нашествия Стефана Батория). Таким образом, литературная могила (гробница) Ленского и содержание элегии «...Вновь я посетил» естественно вписывались в «элегическое пространство» вблизи Михайловского.

Мы неоднократно в этой работе опирались на публикацию Н.И.Толстого «Мифологическое в славянской народной поэзии: 1. Между двумя соснами (елями)». Автор, используя обширный этнографический материал, приходит к выводу, что Пушкин в переложении сербской баллады «Сестра и братья» делает ошибку:

Два дубочка вырастали рядом,
Между ними тонковерхая елка.
Не два дуба рядом вырастали,
Жили вместе два братца родные:
Один Павел, а другой Радула,
А меж ими сестра их Елица.
(III, 357)

Н.И.Толстой отмечает: «Дополнительной аргументации также требует предположение, что именно хвойное дерево – ель и сосна – выступает как «древо смерти», или «древо того света», в то время как лиственные деревья (какие преимущественно?) относятся к «древам живота», деревьям, знаменующим жизнь. Если это так, то в переводе Пушкина утрачен один важный компонент – «хвойность» дерева» [50, С.19]. Однако в [50, С.18] сообщается о более локальном варианте «смертной» символики, который относится не к смерти вообще, а смерти, произошедшей в результате самоубийства: «Так, в Восточном Полесье, на Черниговщине например, полагают, что «елки нельзя садить ля (около) хат – семья зведеца»,...а согласно свидетельству... в Олонецкой губернии, в Андоме в XIX веке «удавившихся зарывали на горе между двумя елями, поворачивая лицом в землю». Именно о таком способе ухода из жизни сообщает поэт в письме родственникам в 1824 году и так же (между двумя хвойными деревьями) будет похоронен «самоубийца» Ленский. Эти факты свидетельствуют о знакомстве Пушкина с поверьем, согласно которому самоубийц хоронят «меж двух елей (сосен)». Более того, этот вариант народной символики благодаря пушкинскому роману стал достоянием «большой» литературы и образцовым примером для других поэтов. Приступая к переводу сербской «песни», Пушкин встретил образ, чрезвычайно напоминающий символику самоубийства: два бора – две сосны, а между ними «ель». Н.И. Толстой указывает на то, что такая «композиция» с «промежуточными» вариантами: «дерево, колодец, могила», «указует» на трагическую смерть. Но не всякая трагическая смерть является результатом самоубийства. В песне «Сестра и братья» Елица погибает вследствие злого навета от руки родного брата. Поэтому тот перевод, который был осуществлен Пушкиным (с заменой «двух боров» двумя дубками), должен был внести смысловое различие между ранее утвердившейся в пушкинском творчестве символикой са-

моубийства (две сосны) и символикой, сопровождающей трагическую смерть в целом.

Таким образом, песни, вошедшие в цикл «Песен западных славян», еще более расширили круг знаний Пушкина в области славянской погребальной обрядности.

В той песне, которая стала объектом наших и Н.И. Толстого размышлений, памятником на могиле невинно убиенной сестры становится «церковь» (III, 359). Смерть коварной Павлихи столь же ужасна, как смерть Елицы, но еще ужаснее ее «могила»:

Где попала капля ее крови,
Выросло там тернье да крапива;
Где осталось ее белое тело,
На том месте озеро провалило.
(III, 360)

В песне «Марко Якубович» описывается могила погибшего воина:

...За горой, под зеленою ивой
И со мной положи мою саблю,
Потому что я славный был воин»
(III, 949)

В песне «Яныш-королевич» девушка, покончившая жизнь самоубийством, обретает «загробную» жизнь в облике русалки-Водяницы.

В песне «Соловей» возникает развернутый вариант пространственной и растительной погребальной символики:

Вы копайте мне могилу
Во поле, поле широком,
В головах мне посадите
Алы цветики-цветочки,
А в ногах мне проведите
Чисту воду ключевую
Пройдут мимо красны девки,

Так сплетут себе веночки,
Пройдут мимо стары люди,
Так воды себе зачерпнут.
(III, 354)

При всем разнообразии погребальной символики, содержащейся в «Сербских песнях», их объединяет одна общая идея. Смерть – это не полное исчезновение человека, а новая стадия его жизни, осуществляющаяся в виде памяти о нем. В зависимости от пройденного пути каждый получает свое: кто «алы цветики-цветочки», кто «церковь», выстроенную на месте гибели, а кто и провалившееся озеро...

Общим для «фольклорных» могил является также и то, что они продолжают существовать в мире живых людей и живой природы: «во поле широком», «за горой под ивой». Из растущих цветов «красны девицы» сплетают себе веночки, а в Мораве-реке по-прежнему «живет» превратившаяся в Водяницу девушка. Этим народная форма памяти в корне отличается от того способа, который принят в обществе. Здесь могилы «группируются» в одном месте под названием «кладбище», мрачноватый вариант описания которого появляется в черновиках Пушкина в том же 1834 году:

Стою печален на кладбище.
Гляжу кругом – обнажено
Святое смерти пепелище
И степью лишь окружено.
И мимо вечного ночлега
Дорога сельская лежит,
По ней рабочая телега
изредка стучит.
Одна равнина справа, слева.
Ни речки, ни холма, ни древа.
Кой-где чуть видятся кусты.

Немые камни и могилы
И деревянные кресты
Однообразны и унылы.
(III, 333)

Описание кладбища, находившегося в окрестностях Болдино, выглядит печальной антитезой тем «живым» памятникам, которые запечатлены в фольклоре. Мирское кладбище, по мысли автора, – это «смерти пепелище», могилы – «немые», а надгробные кресты – «однообразны». Таким образом формируются два полюса способов памяти об ушедших из жизни людях: фольклорный и мирской. Но кажется, что поэт намечает некую «золотую середину», где бы согласовались вымысел и та действительность, в которой суждено жить и умереть самому поэту. В строках этого незаконченного стихотворения вовсе не случайно промелькнут образы Михайловского, напоминающие ностальгические строки другого «болдинского» стихотворения 1831 года «Румяный критик мой, насмешник толстопузый», в котором на фоне «двух деревцев» происходят похороны ребенка. Здесь тоже нет «ни речки, ни холма, ни древа».

В одном из вариантов текста этого стихотворения 1834 года есть строка, напоминающая пушкинское описание могилы Ленского: «Ни хоть березы где бы дева // Могла...» (III, 948). (Ср. в романе: «...Сюда ходили две подруги...(VI, 142). По-видимому, эти воспоминания о могиле, находящейся за пределами кладбища («смерти пепелища»), возникают как альтернатива тому унылому могильному скопищу, какое представляло собой болдинское кладбище. Строка не закончена, поэтому можно лишь предположить, о чем хотел сказать поэт.

Первое, на что обращаешь внимание, – это пушкинское соотнесение: «дева» – «береза». Такое сочетание, в первую очередь, присуще народным представлениям, о чем свидетельствуют наблюдения этнографов: «В восточнославянском песенном

фольклоре береза – символ девушки» [59, С.156]. Поэтому та дева, которую представляет себе поэт, в большей степени напоминает нам деву-крестьянку из пушкинского романа:

В избушке распевая, дева
Прядет, и, зимних друг ночей,
Трещит лучинка перед ней.
(VI,90)

Другие ассоциации, возникающие в связи с упоминанием о березе, связаны с традицией плести на Троицу венки из березовых ветвей. Заметим, что одним из названий березы было слово «венок» [59, С.157]. Этот «народный» березовой венок мог быть повешен «девой» на дерево и стать знаменательной заменой того венка над могилой Ленского, который «пришел» из поэзии В.А.Жуковского [1, С.483]:

На ветви сосны преклоненной,
Бывало, ранний ветерок
Над этой урною смиренной
Качал таинственный венок.
(VI,142)

Кроме того, береза, согласно народной символике, – это дерево «живота». Дерево жизни растущее на кладбище, несет в себе новые, отличающиеся от прежней «смертной» символики елей и сосен, смысловые оттенки. Здесь, над могилами, это дерево приобретает значение «жизни после смерти», иначе – «памяти».

В 1835 году Пушкиным в элегии «...Вновь я посетил» создал свой растительный «памятник» в виде «трех сосен». Но этот образ сложился в творчестве Пушкина постепенно, и для того, чтобы «прочитать» его, необходимо было обратиться к истории возникновения и эволюции семейного предания: сначала в «две сосны» на могиле Ленского, затем в «три сосны» в элегии. Поскольку пушкинская элегия при жизни поэта опу-

бликована не была, следует обратить внимание, что в его поэзии в 1836 году в стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу...» появляется еще один растительный символ памяти – «дуб»:

Стоит широко дуб над важными гробами,
Колеблясь и шумя...
(III, 422)

Это дерево, согласно всем биологическим и мифологическим воззрениям, является «деревом жизни в абсолюте».

Стихотворение «Брожу ли вдоль улиц шумных...» было написано 14 августа 1836 года. А ровно через неделю, 21 августа, Пушкин создает произведение, в котором идея памяти народной окончательно «покидает» тесные границы мирского кладбища. В этот день поэт создает стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный».

«Три сосны», «дуб над могилой» – тоже «нерукотворные памятники», созданные Пушкиным в его произведениях. Литературную же символику последнего «допишет» в 1841 году другой поэт – М.Ю. Лермонтов в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...»:

Но не тем холодным сном могилы
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея
Темный дуб склонялся и шумел*.

* Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. – Л., 1979. – Т.I. – С.488.

Разлив

Весенний разлив на р.Сороть

Ю.В.Манн в книге «Поэтика русского романтизма» делает такое замечание, относящееся к описанию пейзажа в первой поэме Пушкина : «Как уже не раз отмечалось исследователями, в пятой песне «Руслана и Людмилы» в описании приюта Ратмира пародируются мотивы элегий. Добавим, что, соответственно, пародированы и вся ситуация бегства, а также типичные элементы идеального пейзажа» [5, С.147-148]. Эти «элементы идеального пейзажа» исследователь находит в таких деталях описания, как «безымянная речка», «прохладный сумрак лесов», «легкий шум ветерка», «порог хижины смиренной» и т.п. В целом справедливость этого высказывания не вызывает сомнений. За исключением одной детали, выпадающей из традиционного набора элементов идеального пейзажа и являющейся результатом непосредственных наблюдений Пушкина.

На склоне темных берегов
В теченье медленном река
Вблизи *плетень из тростника*
Водою сонной омывала...
(IV, 69)

Эти четыре строки являются не абстрактным, а вполне осязаемым и зримым явлением под названием *разлив*. Река, омывающая плетень, это река в момент разлива, вплотную подсту-

пившая к границам крестьянского двора. Это не единичная, и, следовательно, случайная оговорка автора. Начинается *тема* «разлива» во второй песне «Руслана и Людмилы»:

На месте славного побега
Весной растопленного снега
Потоки мутные текли
И рыли влажну грудь земли.
Ко рву примчался конь ретивый,
Взмахнул хвостом и белой гривой,
Бразды стальные закусил
И через ров перескочил;
Но робкий всадник вверх ногами
Свалился тяжко в грязный ров.
(IV, 23-24)

Много лет спустя в стихотворении «...Вновь я посетил», подытоживающем опыт и впечатления от посещений Михайловского в разные годы, также будет упомянуто характерное для данной местности природное явление – разлив: «Синея стелется; в разливе» (III, 1000).

Разлив – столь же прогнозируемое и регулярное явление природного календаря, как лето, зима, осень, весна. Времена года как явления, характерные для естественной природы, подробно описаны Пушкиным в его произведениях, и примеры этих описаний стали хрестоматийными. В отличие от неподвижной «внекалендарной» номенклатуры «идеального» пейзажа, в котором присутствуют «круглогодично зеленые» поля, лужки и т.д., пушкинские описания состояний природы в разное время года значительно расширяло диапазон традиционной поэзии. Более того, поэта интересуют пограничные «полутональные» состояния: не лето и не осень, а тот период, когда «уж лето осенью дышало». Столь внимательное отношение к разнообразным состояниям мира природы стало одной из основных примет лирики Пушкина.

Роль такого понятия, как «климат», неизмеримо возрастает в тот момент, когда философы стали задумываться над теми признаками, которые отличают одну нацию от другой. И здесь климат признавался едва ли главным фактором, оказывающим влияние на облик той или иной нации. В поэзии размышления о национальном своеобразии привели к появлению понятия «местный колорит». Оно обязывало автора более внимательно относиться к специфике описываемой им местности. Одним из следствий этого стало разрушение возникшего на чужой почве идиллического портрета природы. Круглогодичные гуляния по «лужкам» и «горкам» были привнесены в русскую поэзию из античной, рожденной на берегах теплого Средиземного моря. «Вечное» лето в поэзии Феокрита, Вергилия и Горация вполне соответствовало требованиям местного колорита. Но в условиях северной страны «гипербореев» России случайно занесенный в русскую поэзию «южный» вариант описания природы вскоре был существенно уточнен. Тем более, что северная природа, столь многоликая в своих сезонных проявлениях, предоставляла для русской поэзии значительно более разнообразную «пищу» для творчества.

Но даже на фоне многих других проявлений северного климата *разлив,* а точнее – *весенний разлив рек* является одной из наиболее характерных черт русской природы. Причина этого заключается в том, что весенний разлив это прямое следствие таяния снегов, а снег для России явление столь же привычное, как, например, для греков ласковый прибой никогда не замерзающего южного моря.

Но *разлив*, «входящий» в пушкинскую поэму в 1819 году, становится не просто данью автора требованиям литературной моды, а служит своеобразным медиатором стабильности и нестабильности отношений между природой и человеком.

Стихийное и человеческое в описании приюта Ратмира находятся в состоянии гармонии: река после таяния снегов выходит из берегов, но останавливается на пороге человеческого жилища, не разрушая его. Природа и человек существуют и само-

осуществляются, не мешая при этом друг другу. Однако это не статичная гармония, а гармонизация и упорядочение отношений между человеком и природой в период обоюдных активных проявлений. Судьба Ратмира в пушкинской поэме складывается таким образом, что кажется, будто он проживает свою жизнь в соответствии со своим именем, состоящим из слов «рать» и «мир». Первая половина его пути наполнена боевыми подвигами, треволненьями ратной жизни, вторая – это мирная жизнь на берегу тихой речки:

Хазарский хан, избранный славой,
Ратмир, в любви, в войне кровавой
Его соперник молодой,
Ратмир в пустыне безмятежной
Людмилу, славу позабыл
И им навеки изменил
В объятиях подруги нежной.
(IV, 69)

Подобно тому как Ратмир излечивается от «болезни бранной славы» («пустой и гибельный призрак»), природа весной излечивается от зимней пустоты: «Целебная сила воды преимущественно обнаруживается весною, когда реки и источники сбрасывают с себя ледяные цепи, снег претворяется в скачущие по оврагам ручьи и небо отпирает свои дождевые хранилища, словом, когда мир божий омывается живою водою» [60, С.185]. Весенний разлив, происходящий одновременно с «излечением» героя, становится своеобразной природной иллюстрацией происходящих в человеческой души изменений. Это не простое совпадение, а совпадение природного и человеческого жизненных ритмов. Подобное состояния природы и человека вполне может соответствовать понятию «идеальный пейзаж», но не в его традиционном (о чем пишет Ю.М. Манн [5]), а в сугубо авторском понимании Пушкина.

Прежняя цель жизни, предполагавшая «кровавые» подвиги, кардинально изменяется. В пушкинском описании мирной

жизнь Ратмира в хижине с «подругой нежной» как будто бы обыгрывается русская пословица: «С милым (милой) – и в шалаше рай». Вспомнить об этой пословице тем более уместно, что «география» того места, в котором оказывается Ратмир, действительно напоминает библейское описание райских кущей:

Долина в сих местах таилась,
Уединенна и темна;
И там, казалось, тишина
С *начала мира* воцарилась.
(IV,68)

Уход Ратмира не столько «географический», сколько «временной», уводящий читателя вслед за героем к мифологии и представлениям, характерным для «начала мира». Поэтому та «безымянная» речка, вблизи которой «на склоне темных берегов» поселился Ратмир, отчасти напоминает античную Лету: именем Леты названа река в царстве мертвых, испив воду которой, души умерших забывают свою былую земную жизнь (Вергилий «Энеида» VI 705)». Античная Лета имеет свой славянский аналог – «Забыть-реку»: «Река – один из наиболее емких и многозначных символов. Она осмысляется как дорога в иной мир, расположенный на другом берегу или на острове среди моря, в которое впадает река. Она символизирует также течение времени, вечность и забвение. Во Владимирской губернии говорили, что умерший грудной ребенок три дня тоскует по матери, а потом ангелы несут его на «забытную реку» и дают испить ее воды, после чего младенец забывает о матери. По поверьям Вологодского края, этот свет отделен от другого «Забыть-рекой»; перейдя через нее на 40-й день после смерти, человек забывал все, что с ним было на земле» [61]. О необходимости забыть прошлую активную жизнь, чтобы оказаться в безгреховном раю, говорит и Ратмир:

Теперь, утратив жажду брани,
Престал платить безумству дани,

И, верным счастием богат,
Я *все забыл*, товарищ милый...
(IV, 69)

В топографических картах XIX века нередко встречается выражение «ручей безымянный», но «безымянность» реки – явление, невозможное в географических описаниях пушкинского времени. Более того, река наиболее олицетворенная в фольклоре и поэзии часть неживой природы, свидетельством чему служат названия таких рек, как Волхов, Волга, Кама, давших свои имена героям-богатырям русских преданий и былин. Безымянность реки – это утрата рекой собственного имени в контексте всеобщего забвения индивидуального «я». От собственного имени отказывается и главный герой, доживающий свою жизнь в мире под именем «мир», именем, потерявшем функцию выделения субъекта в социуме и, скорее, нивелирующим личность в системе равнозначных безымянных божьих творений, которыми являются река, долина, пастушка...

В пушкинском изображении «рая» все элементы выверены и точны. Это относится даже к такой прозаической детали, как *плетень*, своеобразной «демаркационной» линии между стихийным и очеловеченным. Но в мире гармонии даже то, что создается человеком для отделения и защиты от враждебного мира, становится связующим звеном. В словаре В.И. Даля отмечено, что: «*Забор* забирается из досок, пластиннику или жердей, из *заборника*; жердяной, *прясельник, городьба;* огорожа стойком, *тын, частокол, палисадник;* плетеная из хворосту по кольям, *плетень*» [26, Т.1, С.552]. Отсюда становится понятным отличие плетня от других видов защиты. В русском фольклоре и в пушкинском словоупотреблении такие слова, как «забор», «тын», носят ярко выраженное *разделительное* значение. Подобный смысл содержится, например, и в типичном для земледельческих и скотоводческих заговорах выражении *железный тын*; к тому же смысловому ряду могут быть отнесены случаи использования поэтом слова *забор* в

стихотворении «Домовому» и в очерке «Путешествие из Москвы в Петербург». Конструкция плетня по сравнению с забором, несет в себе визуально менее выраженную символику *креста,* защищающего жилище от воздействия враждебных сил. Кроме того, как правило, материалом для его строительства служат ива и ракита, растущие здесь же рядом с водой и обладающие столь же пластичными свойствами, какие присущи «омывающей» плетень реке.

«Плетень» – это то, что также расширяет наши представления о мирных деревенских занятиях Ратмира: «В отдельных случаях плетень устраивался из прутьев, переплетенных сложной орнаментальной перевязкой, заимствованной из техники плетения корзин» [62]. А плетение (наряду с рыболовством и собирательством) относится к наиболее архаичным занятиям человечества, включенных автором в круг невинных «райских» занятий.

Позднее, в романе «Евгений Онегин», в пограничной зоне между водной стихией и сушей появится другое изобретение человеческого разума – *мельничная плотина.* Плотина нарушает найденное Пушкиным в поэме равновесие и активно вторгается в привычную «жизнь» реки. Это та постройка, которая более других «провоцирует» стихию воды на разливы, потопы и агрессию по отношению к делам рук человеческих. Не случайно именно здесь происходит разрушение гармонии, существовавшей до этого в счастливой Аркадии. У мельницы и мельничной плотины происходит дуэль между Онегины и Ленским, оканчивающаяся трагической гибелью последнего.

Любопытно, что и этот начинающийся на берегу реки трагический сюжет заканчивается темой ***плетения***, неожиданно возникающей у могилы погибшего поэта:

Под ним (как начинает капать)
Весенний дождь на злак полей,
Пастух, *плетя* свой пестрый лапоть
Поет...

(VI, 134)

Один, под ним, седой и хилый
Пастух по-прежнему поет
И обувь бедную *плетет*...
(VI, 142)

Неожиданно потому, что пастух занимается не свойственным для его профессии делом – плетением лаптей. Возможно, слова «плетет» и «плетя», появляющиеся в контексте восстановленного после трагической дуэли и смерти деревенского «рая» – это ассоциативные отголоски того самого *плетня,* который стал одним из символов гармонического мира, в котором некогда «поселился» Ратмир. Но возможно и другое, правда, абсолютно гипотетическое тому объяснение.

Знаток русской этнографии Д.К.Зеленин отмечает: «Есть все основания думать, что, подобно *строке*, и глагол *писать* перешел в письменность из плетения. Глагол этот, как известно, одного корня с прилагательным *пестрый*.... Переход в письменность нескольких терминов лапотного плетения надо увязать с тем обстоятельством, что лапти плели всегда мужчины, которые стали учиться грамоте много раньше женщин; и учителями долгое время были одни только мужчины. Из мужских же занятий только одно плетение давало подходящий материал для терминов нового дела, столь же мешковатого, «медлительного», – для письма. Сравните с названием одного из видов древнерусского письма *вязь*...» [63]. Если предположить, что, живя в Михайловском, поэт мог уловить это странное сближение между «лапотной» и «литературной» терминологиями, образ плетущего и поющего на могиле пастуха становится более понятным. Пастух – своеобразный местный летописец, «седой и хилый старец, вспоминающий на могиле Ленского о «делах давно минувших дней». И он же – предтеча того деревенского поэта, каким станет сам Пушкин в пору создания романа и который «переведет» *строку* лапотную в *строку* поэтическую...

Идея гармоничного разлива, которая заложена в описании идеального *мира-Ратмира,* близка тому смыслу, который вкла-

дывает А.Н. Афанасьев в понятие «потоп» при описании поверий русского народа: «Верховное божество весенних гроз пробуждает природу от зимней смерти, дает ей жизнь, и тем самым *создает* новый прекрасный мир; мир этот, с окончанием золотого века (т.е. лета), попадает под власть лютой зимы и ее демонических сил, и в нем водворяется зло, бесплодие и неправда. Тогда божество наказует грешную землю *потопом,* очищает ее в шумных потоках весеннего разлива рек, или *разрушает* старый, одряхлевший в зимние месяцы мир, который гибнет среди всеобщего наводнения и пожара (т.е. в дождевых ливнях и грозовом пламени) и возрождается в новой красе, как царство вечного блаженства (благодатное лето). Таким образом мифы о сотворении мира, его кончине и вселенском потопе суть различные поэтические картины весеннего обновления природы, представления, возникшие из живописных метафор древнейшего языка» [60, С.165].

В богословской литературе потоп рассматривается как «разовое», не зависящее от природных циклов, *наказание за грехи.* Например, в «Поучении» Серапиона Владимирского «О маловерии»: «Где же вы найдете в писании, что люди властны над урожаем или неурожаем, что могут послать дождь или тепло? ...Уже испытав гнев божий, все же думаете: если кто висельника или утопленника похоронил, надо вырыть, чтобы не пострадали люди. О безумье злое! О маловерие! Полно мы зла преисполнены и в том не раскаиваемся! Потоп был при Ное не из-за удавленника, не из-за утопленника, но из-за людской неправды, как и все прочие кары неисчислимые. Драч-город 40 лет стоял морем затоплен был, ныне в море лежит. В польских землях от обилия дождя 600 человек утонуло, и других 200 в Перемыше утонули, и голод был 4 года» [64, С.121]. Потоп в данной трактовке станет тем явлением, которое «организует» сюжет пушкинской поэмы «Медный всадник».

В.Э. Вацуро в статье «Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов» замечает: «В этот общий контекст поэмы

органически входит и наводнение – не только как тема, но и как художественный мотив. Он входит как эпизод городского быта, обрастающий бытовыми реалиями и даже анекдотами (которые Пушкин, впрочем, убирает из основного текста), с подробностями, «взятыми из тогдашних журналов». Это наводнение реальное, а не метафорическое, и именно поэтому оно влечет за собой не литературные ассоциации, а целую цепь исторических и политических выводов и аналогий» [65]. Но нам кажется, что подобное ослабление роли литературного фактора в поэме не совсем справедливо. Особенно если учесть, что ранее, в 1819 году, Пушкин, находясь в Михайловском, создал «предварительную» альтернативу разрушительного петербургского потопа в виде гармонического разлива. Весенний разлив становится для автора «Руслана и Людмилы» одной из тех примет местности, которые входят в круг деталей, характерных для «идеальной» идиллической деревни.

Такой деревней стало для Пушкина Михайловское. Михайловское (во всей совокупности присвоенных ему автором идеальных примет, в числе которых – весенний разлив) стало для Пушкина желанной альтернативой ставшему ненавистным Петербургу. Поэтому, когда в печати появилась «петербургская идиллия» Н.И.Гнедича «Рыбаки», это означало для Пушкина полное разрушение сложившегося ранее в его творчестве и поддержанного самой жизнью соотношения между городом и деревней. В предисловии к своему произведению Н.И Гнедич писал: «Это первый опыт русской народной идиллии. Сочинитель осмелился испытать род этот без Дафнисов и Хлой, лиц принадлежащих миру несуществующему, земле чужой, небу чужому, и, следовательно, требующих таких свойств красок и живописи, в которых, конечно, они были бы истинны, но привлекут только удивление ума, а не участия сердца, ибо сердце наше не найдет в них ничего себе знакомого, ничего родного. Вот корень, почему род сельской поэзии в новейшие времена так неуспешен. Кроме господствующих заблуждений о роде сей поэзии, чтоб лица и

повествование были из времен отдаленных, дабы пользоваться мифологическими вымыслами, – кроме заблуждений сих, есть еще другое, которое не менее вредит успехам сельской поэзии. Подражая древним, мы берем и формы их творений и самые предметы, забывая , что формы в поэзии – то же, что рамы в картине» [66, С.201]. Но приоритет в опыте русской народной идиллии «без Дафнисов и Хлой» принадлежал Пушкину, чей Ратмир – лицо реальное, «пришедшее» в пушкинскую поэму из русской истории. На это обстоятельство обращает внимание В.А.Кошелев: «Из «Истории...» Карамзина взяты и имена трех соперников Руслана. Фарлаф упомянут в тексте договора Олега с греками, Ратмир – в рассказе об Александре Невском (рядом с именем Ратши, родоначальника фамилии Пушкиных)» [17, С.6]. Это – во-первых. Во-вторых, само существование идиллии на фоне «шпица тверди Петровой» для Пушкина по отмеченным выше причинам невозможно. Пушкин последовательно полемизирует с петербургской идиллией. Для него неприемлемо обозначение петербургских дворцов русским словом «терем», допущенное Гнедичем: «Под теремом тем боярин живет именитый». В 1832 году в поэме «Езерский» Пушкин уточняет настоящее, «деревенское», местонахождение боярских «теремов»:

Влачим в столице круглый год –
Что не живем семьею дружной
В довольстве в тишине досужной
В своих поместьях родовых –
Что <мы закладываем их –>
Что в нашем те<ре>ме (забытом)
Растет пустынная трава.
(V, 416)

Странной, если вспомнить о рыбаке Ратмире, живущем в хижине на фоне естественной природы, могла показаться автору «Руслана и Людмилы» гравюра С. Галактионова, помещенная в альманахе «Северные цветы на 1827 год» и сопровождавшая

первое издание идиллии Гнедича: на первом плане – избушка рыбака, сеть, а на дальнем – огромный каменный дворец.

Полемика будет продолжена в петербургской поэме. На связь между «Рыбаками» и «Медным всадником» указывает, в частности, такая повторяющаяся в пушкинской поэме деталь, как скульптуры львов*:

Вон там, на Неве, под высоким теремом светлым
Из камня, где *львы у порога стоят как живые*... [66, С.198]
(«Рыбаки»)

Где дом в углу вознесся новый,
Где над возвышенным крыльцом
С подъятой лапой, *как живые,*
Стоят два льва сторожевые...
(«Медный всадник», V,141)

Но самой яркой иллюстрацией той разницы, которая существует между петербургской и деревенской идиллиями, станут в поэме *потоп* и трагическая судьба двух ее героев. М.Н. Виролайненн в комментарии к поэме очень близко подошла к тому, чтобы обозначить в Евгении и Параше черты, напоминающие Ратмира и пастушки. Мечты городских возлюбленных о счастливой будущей жизни близки тем, которые были осуществлены Ратмиром. Но трагедия происходит из-за того, что сбыться им на петербургской почве не суждено: «В мечтах Евгения они с Парашей предстают кроме того как идиллическая чета, довольствующаяся осуществлением простых патриархальных норм. В «Медном всаднике» вследствие этого оказывается опрокинут не только канон мифа, но и связанный с ним канон идиллии, согласно которому идеальная любящая чета должна спастись в

* Ю.М. Стенник внес уточнение, относящееся к нашему сближению между «львами» Гнедича и Пушкина, указав на их разное географическое местоположение в черте города. Но нам кажется, что в данном случае для Пушкина важнее была не географическая, а смысловая точность. «Львы» в пушкинской поэме – это не конкретные детали городского убранства, а характерные для столицы символы власти. – В.К.

момент наводнения (см., например, идиллию А.Ф. Воейкова «Первый мореплаватель», 1818). Вневременные идиллические патриархальные ценности могли сохраняться лишь при условии изоляции от современных реалий – хотя бы в пределах границ жанра. Вовлечение в петербургскую повесть идиллического начала (маркированного, кроме прочего, цитатами из «Рыбаков» Гнедича, 1822) и его разрушение в контексте были симптомом времени. Аналогичная деструкция идиллических оснований через их соположение с чертами современности происходила в сюжете «Старосветских помещиков» Гоголя, также апеллирующем к мифу о Филемоне и Бавкиде (повесть начата в 1832 году, опубликована в 1835 году)» [67]. Точно так же, по мысли автора, в «западной» столице не может быть гармоничного весеннего разлива, характерного для России. Здесь он приобретает черты стихийного бедствия и превращается в разрушительный потоп, посланный его жителям за грехи:

И вдруг – как зверь, остервенясь,
Через гранитную ограду
[Волнами] хлынула
И море потекло по граду.
(V,450)

Петербург со дня своего рождения становится вместилищем западной архитектуры, одежды, языка, и даже разлив здесь происходит по западному образцу: не весной, а осенью. Примечательно объяснение различий весеннего разлива и осеннего наводнения в Энциклопедическом словаре Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона: *«Наводнение.* Смысл этого выражения не совершенно точно определен и не вполне резко разграничен от понятия о разлитии рек. Общее то, что вода реки вследствие той или другой причины поднимается и, не помещаясь в обыкновенном русле, затопляет окружающие местности, обыкновенно свободные от воды. Половодьем или разливом реки обыкновенно называют разливы, приуроченные к определенному времени года, как например весенний разлив наших рек... Эти разливы

рек, бывающие в определенное время года, не только не вредны, но даже полезны человеку... Благодаря нашему весеннему половодью мы имеем заливные луга с необычайным урожаем трав. Но можно назвать такие разливы рек, которые вредны для человека, портят его поля, сады и огороды, сносят сжатый хлеб и сено, портят и разрушают жилища; это разливы рек в таких странах, где не бывает половодий, приуроченных к определенному времени года, например в Западной Европе... В долинах небольших речек и оврагов даже у нас, в стране весеннего половодья, самые большие наводнения бывают после ливней»*. Для западноевропейцев осенние наводнения стали частью их жизни, деталью «местного колорита», своего рода привычкой. Но жителям «страны весеннего половодья» потребовалось немало времени на то, чтобы чужие привычки стали своими.

Весьма показательным в этом отношении авторские примечания к строкам «И бледный день уж настает...», открывающим картину петербургского наводнения: «Мицкевич прекрасными стихами описал день, предшествовавший Петербургскому наводнению, в одном из лучших своих стихотворений – Oleszkiewicz. Жаль только, что описание его не точно. Снегу не было – Нева не была покрыта льдом. Наше описание вернее, хотя в нем и нет ярких красок польского поэта» (V,150). Упрек в неточности относится к III части поэмы Адама Мицкевича «Дзяды»:

Морозом лютым небо пламенело,
Но вдруг померкло, из конца в конец
Покрылось пятнами и посинело.
Так близ огня – промерзнувший мертвец
Не оживет, но жар вобрав мгновенно,
Обдаст живых дыханьем смрадным тлена.
Мороз упал. Миражем ледяным
Над кровлями раскинувшийся дым –

* Энциклопедический словарь / Под ред. Брокгауз Ф.А. и Ефрон И.А. – СПб., 1897. – Т.39. – С.409-410.

Воздушный город, замок великана –
Повис, обмякнув клочьями тумана
И, в испареньях теплых растворясь,
Покрыл столицу белою завесой.
Снег начал таять. В темноте белесой
На улицах, как Стикс, чернела грязь.
Полозья сняты, вмиг исчезли сани,
Колеса вновь гремят по мостовой.
Карету за аршин перед собой
Не разглядишь во мраке и тумане.
Лишь огоньком, скользящим средь болот,
От фонарей чуть видный луч мелькнет*.

По-видимому, описание польского поэта принципиально искажало соотношение между спецификой западно-европейского наводнения и русского разлива. Тающий снег – это примета весеннего половодья. Для Пушкина же важно было подчеркнуть аномальный для России характер проявления природной стихии.

Конечно, существовали и субъективные причины того, почему наводнения стали бедствием чисто петербургским, местным, особенным: «Петербург стали строить не там, где удобно было основать город, а там, где его нужно было основать. Острова, выбранные для сооружения новой столицы, по утверждению старожилов, почти всякую осень заливало водой. Петр I смог очень скоро сам убедиться в справедливости этого утверждения. Тем не менее устье Невы казалось Петру самым подходящим местом для будущего «окна в Европу» [68].

Осенние наводнения происходили в Петербурге и до того, которое описано в поэме «Медный всадник». Но произошедшее 7 ноября 1824 года было самым разрушительным за всю историю существования города. Это наводнение стало своего рода трагическим апофеозом и итогом реформаторской деятельности Петра, «присутствующего» в повести в образе «кумира на

* Мицкевич Адам. Избр. произв.: В 2 т. – М., 1955. – Т.2. – С.268.

бронзовом коне». Характерно, что итог подводит не поэт или бытописатель, который может и ошибаться, а природа, потревоженная активной деятельностью человека и обращающаяся в мстительную разрушительную стихию, порожденную на Западе и идущую с запада. Поэтому реальное событие в пушкинской поэме превращается в грандиозную аллегорию.

Осенью происходит наводнение, разрушающее европейский город, город, ставший архитектурным памятником того периода в русской истории, когда на русскую почву обрушился поток чужих привычек, традиций и даже образа мыслей:

...дни лета
Клонились к осени – дышал
Ненастный ветер...
(V, 475)

Месть стихии ужасна: в наводнении гибнут люди, в том числе и Параша. Жизнь продолжается, но уже по тем «законам», которые приняты в славянской мифологии. Весной, когда мир обновляется «в шумных потоках весеннего разлива рек», происходит последний акт трагедии – погибает Евгений:

Там ни былинки. Наводненье
Туда, играя, занесло
Домишко ветхой. Над водою
Остался он как черный куст.
Его прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего,
И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога.
(V,149)

Жизнь града Петрова после жертвоприношения и очищения продолжится снова. Но в этом обновленном городе уже нет места патриархальным «евгениям» и «парашам»...

Мельница

Ветряная мельница в Михайловском

«Словарь языка Пушкина», вышедший в 1956-1961 годы, давно стал настольной книгой любителей и исследователей творчества поэта. В числе самых объемных статей словаря следует назвать статьи «мельница» и «мельник». В «Словаре» отмечено 24 случая употребления слова «мельница» в таких произведениях, как «Евгений Онегин», «Русалка», «Полтава», «Граф Нулин», «Путешествие из Москвы в Петербург», «История Пугачева», «Путешествие в Арзрум», «Капитанская дочка», «Сцены из рыцарских времен», а также в стихотворениях и письмах. Частота и контекст употребления слова являются весьма значимыми показателями в музейном конструировании, так как выделяют в исторически сохранившейся и воссоздаваемой среде наиболее интересные, с точки зрения творца, объекты и явления. В музейном пространстве они становятся «говорящими» единицами материального мира, причем говорящими на языке пушкинской поэзии.

С пребыванием в Михайловском связана активная работа Пушкина по освоению «мельничного мифа». Но «михайловские мельницы», как и «господский дом», «русская баня» «хаты», вошли в произведения Пушкина не потому, что представляли собой нечто исключительное с точки зрения усадебной архитектуры, а потому, что за ними стоял насыщенный комплекс литературных ассоциаций. Именно это обстоятельство позволяло

автору, к примеру при описании места дуэли между Онегиным и Ленским в шестой главе «Евгения Онегина», опираться на личные наблюдения «зимнего» облика находившейся неподалеку от Михайловского бугровской мельницы. В то же время «замершая» до начала весеннего половодья мельница, у которой погибает юный поэт, весьма прозрачно напоминала читателям о целом ряде «трагических и страшных» мельниц, существовавших до этого в мировой литературе. Более того, до приезда в Михайловское многие слова и понятия уже прошли через индивидуальное представление в ранних произведениях Пушкина. Это обстоятельство также необходимо учитывать, так как и в зрелом творчестве поэт отталкивается от ранее созданных им образов. Иногда эта перекличка приобретает даже характер внутренней полемики. Но в любом случае место и роль «михайловских» мельниц невозможно определить, если не учитывать предварительных характеристик, присвоенных слову «мельница» в тот момент, когда оно впервые входило в язык пушкинских произведений.

Впервые слово «мельница» появляется в поэтическом языке А.С.Пушкина в 1815 году в стихотворной пародии «Тень Фон-Визина»:

Но вдруг близ мельницы стучащей,
Средь рощи сумрачной, густой,
На берегу реки шумящей
Шалаш является простой:
К калитке узкая дорога;
В окно склонился древний клен,
И Фальконетов Купидон
Грозит с усмешкой у порога.
«Конечно, здесь живет певец, –
Сказал, обрадуясь мертвец.
(I,156)

Л.С. Сидяков, сопоставляя близкие выражения и образы в произведениях графа Хвостова и «Тени Фон-Визина» А.С.Пушкина, приходит к выводу: «...если это предположение справедливо, то оно может оказаться небесполезным при обосновании связи стихотворения Пушкина с конкретными фактами современной ему литературы, подвергаемыми таким образом не осмеянию «вообще», но с опорой на произведения критикуемых поэтов. Это сопоставимо с установленным еще Л.Б. Модзалевским обстоятельством – варьированием подлинных державинских стихов, из которых составляется пародийный отрывок «оды», которую в сатире Пушкина читает своему «усопшему брату» престарелый поэт (см. [69]). Таким образом, в наиболее неожиданном эпизоде «Тени Фон-Визина» Пушкин обнаруживает непосредственную осведомленность в осмеиваемом им явлении, поэтому вполне допустимо, что в более традиционных нападках на Хвостова поэт также обнаружил прямое знакомство с его творениями, эффектно обыграв встреченную в них выразительную деталь» [70].

Способ пародирования, применяемый Пушкиным, не исчерпывается простым набором «выразительных деталей» из произведений пародируемых авторов. В.А. Кошелев уточняет характер пушкинской пародии: «...он (*Пушкин*) не столько следует за предшественником, сколько «играет» созданными им образами, домысливает ситуации, дописывает картины. В сатире Батюшкова П.И. Шаликов представлен с помощью «вещных» деталей; Пушкин – конструирует действие, возникающее из совокупно-

Водяная мельница в д.Бугрово

сти этих деталей... Игра в «подмену» позволяет Пушкину, не выходя из рамок батюшковского «образца», пародически наметить и полемику с «образцом» [71]. Это наблюдение существенно дополняет представление о «технологии» пушкинского смеха в сатире, построенной на более сложных принципах, нежели механическое перенесение «выразительных деталей» из произведений пародируемых авторов на самих авторов. Наряду с «действием», перестраивающим ряд вещных деталей в тексте, обращенном к конкретному адресату (Хвостову, Кропотову), в сатире осуществляется еще более масштабная «перестройка», изменяющая соотношение между автором и «авторским». Пушкин пародирует авторов, используя их же собственные произведения. П.А. Кропотов высмеивается с использованием текста стихотворного послания К.Н. Батюшкова «Мои пенаты»:

Там Кропов в тишине глубокой
С бумагой, склянкой и пером
Сидел в раздумьи за столом
На стуле ветхом и треногом...
(I, 158)

Сравним с похожим эпизодом в стихотворении К.Н.Батюшкова «Мои Пенаты»:

В сей хижине убогой
Стоит перед окном
Стол ветхой и треногой
С изорванным сукном...*

Но пушкинский способ пародирования сложнее простой переадресовки чужого текста в адрес уже своих литературных оппонентов. Текст послания перестраивается в пародию по двум причинам. Во-первых, появляется характерная «неточность» (вместо стола – стул), выглядящая вполне сознательной ого-

* Батюшков К.Н. Нечто о поэте и поэзии. – М., 1985. – С.53.

воркой и носящая весьма уничижительный характер. Столы с тремя ножками существовали в пушкинское время, но стульев с тремя ножками в истории мебельного производства никогда не было и, следовательно, могло означать лишь одно – отсутствие четвертой ножки и крайне неустойчивую позицию «пресмешного» писателя. Во-вторых, писатель Кропов «присваивает» благодаря Пушкину чрезвычайно выразительную поэтическую деталь, присутствующую во вполне серьезном описании того «идеального» поэтического быта, о котором «рассказывает» в своем послании Батюшков. «Деталь», в данном случае неустойчивый «стул», колеблет серьезность позиций не только Кропова – Шаликова, но и самого Батюшкова. Его идеальный мир и его «идеальная» хижина, «перенесенные» бездарным последователем на городской чердак, разрушаются в этой новой обстановке и действительно выглядят весьма смешно. То есть тот идиллический мир, который создал в своей поэзии К.Н.Батюшков, существует только в единичном экземпляре и очень далек от реальности.

Но Пушкин не ограничивается столь опосредованным способом критики поэтических образов, созданных Батюшковым. В заключительной части сатиры автор (вместе с тенью Фон-Визина) отправляется в гости к нему самому в его «пенаты». Какими же предстают перед ним и этот идеальный мир, и этот поэт-идеалист? Оказывается, что те «пенаты», в которых проживает поэт, – царство сна (и самообмана) :

Певец, услыша вещий глас,
С досадой весь *в пуху* проснулся,
Лениво руки протянул,
На свет насилу проглянул,
Потом в сторонку обернулся
И снова крепким сном заснул.
(I,164)

В этом эпизоде Пушкин беспощаден. Он уже не нуждается в посреднике (Кропове), а «расстреливает» критикуемого поэта его же сатирическими стрелами. Дело в том, что ранее в подобной же манере сам К.Н. Батюшков вывел И.А. Крылова в сатире «Видение на брегах Леты» (1809):

Тут тень к Миносу подошла
Неряхой и в наряде странном,
В широком шлафроке издранном,
В пуху, с нечесанной главой...

Затем в 1811 году в русской литературе появился герой, имевший несомненное сходство с этим пародийным портретом Крылова. Это – Буянов, персонаж популярной поэмы В.Л.Пушкина «Опасный сосед»:

...Буянов, мой сосед,
. . . . . .
Пришел ко мне вчера с небритыми усами,
Растрепанный, *в пуху*, в картузе с козырьком...*

«Стрелы», выпущенные в свое время Батюшковым, попадают в самого стрелка. Причем они становятся еще более болезненными в связи с тем, что стилистика их «полета» была использована и развита другими поэтами, в частности дядей Пушкина. «Пух» и «нечесанная глава» первоначально (в 1809 году) намекали только на портретное сходство с осмеиваемым поэтом. Но после героя В.Л. Пушкина Буянова, который «в пуху» возвращается из публичного дома, невинные любовные утехи удалившегося от соблазнов городской жизни «родоначальника» этого литературного портрета, кажутся весьма двусмысленными.

Смысловое «наращивание» так же, как и «батюшковский» интерьер городской «хижины» Кропова, позволяют выявить

* Пушкин В.Л. Стихи. Проза. Письма. – М., 1989. – С. 156.

главную особенность пушкинской пародии. Она состоит в смешении и «перетасовке» самих авторов и их авторской стилистики. При этом теряется индивидуальность. Самобытность и выразительность авторских черт и образов как бы растворяются и обобществляется в литературе и быте русских поэтов*.

Прием стилистического смешения, который применяет Пушкин в своей сатире, предполагает необязательность поиска аналога «мельницы стучащей», встречающей нежданных гостей в «сонном» мире молодого поэта в поэтическом арсенале К.Н.Батюшкова. Такого образа в его поэзии нет. Но он есть в произведении Г.Р. Державина, «визит» к которому предваряет посещение «простого» шалаша поэта-ленивца.

Пушкин избирает для сатиры наиболее уязвимую для насмешек грань творчества Державина – одописательство. С 1804 года (после оставления службы), поэт живет и «на брегах Невы», и летом в имении Званка на реке Волхов в Новгородской губернии. Столичные, одические, мотивы сочетаются с «деревенской лирикой». Именно в эти годы в державинских стихах появляются тесно связанные с его собственным деревенским бытом яркие описания поместной сельской жизни, свобода, уединение и тишина которой противопоставляются – совсем в духе уже господствовавшего в эти годы сентиментального направления – роскоши, пышности и тесноте двора и столицы. С исключительной красочностью, живописностью, обилием точно выписанных конкретных деталей показан Державиным в послании «Евгения. Жизнь Званская» день жизни барина-помещика [72, С.58-59]. Добавим – и поэта. Именно эта сторона жизни Державина «на берегах Волхова» оказывается на первый взгляд опущенной в пушкинской сатире. Но этот род поэзии в наибольшей степени сближает и в то же время обнажает ряд существенных различий трактовки образа «тихого уголка» в творчестве Державина и Батюшкова. «Стучащая

* Ср. пушкинскую иронию по отношению к штампам русской поэзии в письме П.А.Вяземскому 27 марта 1816 года (XIII, 2).

мельница», по всей видимости, намеренно «перенесена» Пушкиным из державинской Званки в батюшковские «пенаты», под которыми для друзей поэта мог подразумеваться столь же реальный (как державинский дом на Волхове) «сабинский домик» в далеком Хантонове, деревне, совладельцем которой был Батюшков и куда, кстати, в год создания пушкинской сатиры он в очередной раз уезжает [73]:

Иль смотрим, как вода с плотины с ревом льет
И, движа машину, древа на доски делит*.

Следует отметить, что Пушкин подбирает весьма точный глагол для характеристики звукописи именно пильной (как в Званке), а не мукомольной мельницы. В пильной мельнице жернова отсутствуют, валы напрямую соединяются с ритмично работающим («стучащим») механизмом. В мукомольной мельнице шумовой эффект создают трущиеся друг о друга жернова, создающие сложную звуковую гамму. В 1829 году Пушкин абсолютно точно передаст «мелодику» работающей мукомольной мельницы реке Тереке: «В иных местах Терек подмывает самую подошву скал, и на дороге, в виде плотины, навалены каменья. Неподалеку от поста мостик смело переброшен через реку. На нем стоишь как на мельнице. Мостик весь так и трясется, а Терек шумит как колеса, движущие жернов» (VIII, 451). В русской загадке, созданной задолго до появления в России усовершенствованных пильных мельниц работа мукомольной мельницы «озвучена» следующим образом: «Затопали кони (песты) в кирилловском поле, залаяла собачка (порхлица) на муромском, заревел медведь (жернов) на романовском» [26, Т.II, С.317].

В этой связи примечательно описание пильной мельницы на Волге в «Письмах русского офицера» Ф.Н. Глинки, опубликованных в 1815 году: «В сем огромном механическом строении,

* Державин Г.Р. Сочинения. – М., 1985. – С.273.

где включено почти все, что только может быть движимо водою, примечательнее прочего *пильня.* Бревна толстого леса, пущенные сверху по течению реки сами собою, плывут к длинным и возвышенным подмосткам, устроенным по закону наклоненных плоскостей. Тут появляется человек и вонзает в бревна острые крюки, привязанные на конце канатов, прикрепленных к сокрытым в мельнице колесам. Таким образом захваченное, как будто на уду, бревно само собою, увлекаясь невидимою силою, взбирается наверх в мельницу и ложится в предназначенное ему место, где уже ожидают его большие, утвержденные вверху и по правилам движения маятников беспрестанно качающиеся пилы. Едва успеют бревны приблизиться к пилам, вдруг острые зубцы с визгом и скрежетом въедаются в дерево, которое само собою более и более к ним приближается до тех пор, пока распадается на несколько равных пластов и тесниц, которые как вошли, так сами же собою и выходят из мельницы. Человек суеверный, увидев столь много действия, производимого столь сокровенными причинами, может подумать, что все сие движется невидимыми волжскими духами» [16, С.70]. Сравнение «сокровенной» работы необычной для России начала XIX века мельницы с деятельностью иррациональных сил отражает присущий всем народам способ мифологического освоения непонятных и таинственных явлений. Но если на заре цивилизации олицетворению подвергались явления живой природы, то на заре научно-технической революции, одним из предвестников которой и была начиненная механизмами пильная мельница, подобным образом «объяснялись» работа и странная мелодика механизированных устройств. Столь же сильное, как и на автора «Писем», впечатление производит на Державина аккомпанемент, сопровождающий работу Кончезерского завода. В стихотворении «Водопад» (1798) присутствует описание работы механизмов, технологически родственных устройству пильной мельницы в Званке:

Седая пена по брегам
Лежит буграми в дебрях темных;
Стук слышен млатов по ветрам
Визг пил и стон мехов подъемных...*

Автор в «Объяснениях на сочинения Державина, им самим диктованных родной его племяннице Е.Н. Львовой в 1809 году», делает следующее примечание к данному эпизоду: «Хотя Кончезерский завод лежит от сего водопада около 40 верст, но в сильную погоду по ветру слышно иногда бывает действие заводских машин, которые, смешавшись с шумом вод, дикую некую составляли гармонию»**. Нет ничего странного в том, что подобный представитель «дикой гармонии» пильная мельница, присутствует в хозяйстве состоятельного помещика, каковым являлся Державин. Но появление подобного «шумного» элемента в программном произведении, казалось бы, продолжающем горациевские традиции изображения тихой сельской идиллии, вносило в традиционную трактовку чисто «державинский» элемент. Причем это относится не только к набору составляющих «тихого рая», но и к особенностям поэтического слога поэта. Пушкин в письме к Дельвигу в июне 1825 года так характеризует поэтическую манеру Державина: «Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии, ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо...Что же в нем: *мысли, картины и движения истинно поэтические;* читая его, кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника. Ей-богу, его гений думал по-татарски...жаль, что наш поэт слишком часто кричал петухом» (XIII, 181). Нарушающая привычную идиллию пильная мельница в Званке становилась, таким образом, примечательной аллегорией стилистической «дисгармонии» поэтики Державина. В то же время «стучащая мельница», самая шумная и заметная

* Державин Г.Р. Сочинения. – М., 1985. – С.107-108.
** Державин Г.Р. Сочинения. – М., 1985. – С.327.

деталь державинской идиллии, в пушкинской пародии превращается в символ насыщенного жизнью, движением и звуками сельского рая.

Напротив, героем идиллии «во вкусе Батюшкова» становится «дремлющий», «шепчущий», «спящий», «просыпающийся» и вновь «крепким сном засыпающий» поэт. В последней части сатиры через взаимопародирование крайностей в поэтической манере двух наиболее ярких и заметных поэтов-предшественников Пушкин приходит к пессимистическому выводу:

Когда Хвостов трудиться станет,
А Батюшков спокойно спать,
Наш гений долго не восстанет,
И дело не пойдет на лад.
(I, 125)

Итог, к которому приходит автор сатиры в 1815 году, относится к общему состоянию русской литературы. В то же время в пародии «Тень Фон-Визина» намечается и более локальная тема: вступают в полемику два программных «деревенских» произведения «Евгения. Жизнь Званская» и «Мои Пенаты» и намечаются стилистические полюса в способах и манере отображения сельской жизни. Позже между «стучащей мельницей» и поэтической дремой, между «Званкой» и «Пенатами» обретет золотую середину Михайловское в творчестве Пушкина. А мельница, сыгравшая столь заметную роль в «преддеревенском» произведении, «продолжит» свою жизнь в михайловской лирике и «деревенских» главах «Евгения Онегина».

В литературоведении давно установлен факт преемственности «Моих Пенатов» от «Жизни Званской». Хронологический подход и факт знакомства Пушкина с Батюшковым приводят исследователей к тезису о преимущественном влиянии последнего на лирику молодого Пушкина: «Тот путь, на котором Державин обретал свою творческую независимость в 90-е годы, обращение к «анакреотике» и противопоставление ее вы-

сокой героической поэзии, был не единственным путем, на котором русская литература того времени освобождалась от принципа государственности. Между Державиным и Пушкиным на этом пути стоит Батюшков, в поэзии которого явственно ощущается связь с «анакреотикой» Державина и так же легко угадываются черты, воспринятые и развитые молодым Пушкиным, тогда как следы непосредственного влияния самого Державина в поэзии Пушкина выражены, пожалуй, слабее» [74, С.53-54]. Но наше предположение об опосредованном присутствии «державинской деревни» в качестве оценочного фактора литературной и жизненной состоятельности «подмосковного имения» Батюшкова свидетельствует не об очередности, а, скорее, об одновременности влияний в видении и трактовке темы «деревни» в творчестве ведущих поэтов. Пожалуй, это первый случай соотнесения двух форм сельской жизни в ранней поэзии Пушкина, впоследствии слившихся в синтетическую «державинско-батюшковскую» форму существования персонажей в романе «Евгений Онегин». Примером подобного обобщенного образа сельского помещика может служить Зарецкий:

...Зарецкий мой,
Под сень черемух и акаций
От бурь укрывшись наконец,
Живет, как истинный мудрец,
Капусту садит, как Гораций,
Разводит уток и гусей
И учит азбуке детей.
(VI, 120)

«Батюшковские» штрихи*, а также черты Буянова, героя поэмы «Опасный сосед», весьма заметно проступают в пушкинском описании деревенской жизни этого героя [25, С.292].

* См. например, комментарии Ю.М.Лотмана: «Под сень черемух и акаций...» – ироническая реминисценция из стихотворения К.Н. Батюшкова «Беседка муз».

Среди возможных прототипов в литературе отмечаются вполне реальные лица, например Ф.И.Толстой-Американец. В то же время совсем незамеченной оказалась его «державинская» ипостась. Так, IV строфа шестой главы романа («Зарецкий, некогда буян, // Картежной шайки атаман, // Глава повес, трибун трактирный,» (VI,118)) напоминает содержание стихотворения Державина «Раскаяние», отражающие реальные факты рассеянной жизни автора в Москве в 70-х годах XVIII столетия. В нем автор «горько жалуется на то, что он «в роскоши забав испортил... непорочный нрав», «повеса, мот, буян, картежник очутился» [72, С.11]. Это одна грань. Другая – явно обозначившийся в начале XIX века в поэзии Державина переход от одической («трибунной») поэзии к поэзии анакреотической, для которой характерен перенос места поэтического действа на лоно природы, в деревню*. Похожие метаморфозы переживает и пушкинский герой:

Теперь же добрый и простой
Отец семейства холостой,
Надежный друг, помещик мирный
И даже честный человек:
Так исправляется наш век!
(VI,119)

В державинской «Званке» та же идея выражена следующим образом:

Иль в зеркало времен, качая головой,
На страсти, на дела зрю *древних, новых веков*
(курсив мой – В.К.)**.

---

* В 1804 году Державин опубликовал отдельным сборником «Анакреотические песни», в 1807 году в «Вестнике Европы» впервые было напечатано стихотворение «Евгения. Жизнь Званская».

** Державин Г.Р. Стихотворения. – Л., 1957. – С.328.

Соответственно, открывается возможность более «житейской» трактовки выражения «так исправляется наш век». «Исправления» и перемены, происходящие на глазах автора, вовсе не абстрактного характера. Это те изменения, которые привносит в русскую жизнь новый (в первую очередь для Державина-помещика), «наш» девятнадцатый век*. Учитывая целый ряд реминисценций, которые создают плотный литературный фон пушкинских строф, связанных с образом Зарецкого, понятие «жизнь» в большей степени характеризует не смену нравов и географию расселения героев «нового» времени, а изменения произошедшие в начале века в русской поэзии. Зарецкий, переживающий такие же перемены в своей судьбе, какие испытал поэт Державин, играет роль своеобразного третейского судьи, способного оценить новые литературные тенденции в освоении «деревенской» темы. Образ Зарецкого двойственен, как двойственен сам автор, создающий роман как о жизни в литературе, так и о литературе в жизни. По-человечески поступок секунданта, ничего не сделавшего, чтобы предотвратить бессмысленную и кровавую дуэль, кажется безнравственным. В этом правда и мораль общественной жизни. Но в романе существует еще и литературная, лишенная эмоциональной окраски, правда, согласно которой смерть Ленского – это неожиданный и нестандартный поворот в трактовке темы сельской идиллии. За трагедийным стоит новое, открывающее возможности для неожиданного и нового решения весьма традиционной темы. Отсюда становится понятной роль секунданта, исполняемая Зарецким. Он и секундант, и свидетель рождения новых «деревенских сюжетов» в русской литературе.

Еще одна пушкинская реплика в отношении Зарецкого может трактоваться в свете литературных воспоминаний и о

---

* Выявленные Ю.М. Лотманом цитатные заимствования в данной строфе из произведений «властителя дум» XVIII века Вольтера (см. [25, С.289]) лишь подтверждают нашу гипотезу о соотнесении в пушкинской строке традиций XVIII и XIX веков.

Державине, и о сатире, в которой званковская «мельница стучащая» становится символом обустроенного новгородского имения. Зарецкий назван Пушкиным «механиком деревенским»:

Меж тем, механик деревенский,
Зарецкий жорнов осуждал.
(VI, 128)

В русской деревне первой трети XIX века слово «механик» было синонимом слова «мельник», так как мельницы являлись зачастую единственными хозяйственными постройками, эксплуатация которых требовала специальных технических знаний. В упоминавшихся выше «Письмах русского офицера» Ф.Н.Глинка прямо связывает между собой эти два понятия: «Склонность ржевских жителей к механике открывается почти на всяком шагу: она подтверждается множеством мельниц в городе и окрестностях...» [16, С.20]. Таким образом, «механик деревенский», комментирующий свойства мельничного жернова, вполне может претендовать на то, чтобы называться «мельником деревенским». А это еще один штрих в портрете Зарецкого, напоминающего нам о владельце пильной мельницы на Волхове.

Образ Зарецкого (периода деревенской жизни), сочетающий в себе «батюшковские» («Под сень черемух и акаций») и «державинские» приметы, становится в романе, как это не покажется на первый взгляд странным, представителем «золотого века» в русской «деревенской» поэзии. И хотя «Мои Пенаты» и «Жизнь Званская» различаются по содержанию и настроению, их объединяет общая идея счастливой и безмятежной жизни на лоне природы. Убийственный выстрел Онегина на фоне «деревенской тишины» не просто нарушает покой и безмятежность. Он перекрывает все привычные сельские звуки, в том числе шум благополучной «мельницы стучащей». Выстрел и смерть, учитывая ассоциативный литературный фон, созда-

ваемый Зарецким, означают завершение века идиллии в русской поэзии, породившей множество застарелых штампов. В этой связи весьма показательны наблюдения о жанре и идее пушкинского романа, сделанные М.Г. Альтшуллером, который отмечает, что роман «Евгений Онегин» вовсе не «энциклопедия русской жизни», а отражение в русских деревенских декорациях известного античного мифа о рождении и гибели счастливой Аркадии: «На умиротворенном, спокойном, лишенном каких бы то ни было социальных конфликтов деревенском фоне происходят, однако, события, не вписывающиеся в наше представление о гармоническом, идиллическом бытии. И это прежде всего кровавая дуэль Онегина и Ленского!» [75].

Дуэль, выстрел, смерть – ключевые поворотные события романа-мифа. И происходят они вовсе не случайно именно у мельницы и именно зимой. Зима – время, когда водяные мельницы прекращают работу и замирают до весеннего таяния снегов. В этот период мельницы становятся абсолютно безмолвными. В то же время именно шум, создаваемый водным потоком, работой водяного колеса и вращением шестеренок, придавал этим постройкам то своеобразие, которое привлекло внимание самых разных поэтов. В русской пословице: «Мельник шумом богат» мельничный шум осмыслялся с практической стороны, как следствие работы мельницы и условие, при котором был возможен доход. Поэтов же привлекало разнообразие звуковых и зрительных эффектов, создаваемых работающими мельницами. О пильной мельнице в стихотворении Г.Р. Державина было уже сказано выше. Вот два примера из произведений других авторов. Стихотворение В.В. Капниста «Обуховка» (1818):

Горой от севера закрытый
На злачном холме он стоит
И в рощи, в дальний луг глядит;
А Псел, пред ним змеей извитый,
Стремясь на мельницы, шумит...*

* Капнист В.В. Избранные произведения. – Л., 1973. – С.261.

Стихотворение М.Н. Муравьева «Итак, опять убежище готово...» (1780):

Ты любишь сень безмолвную Бернова,
И древний дом, и плодоносный сад,
И этот холм, что рощи глыбь сосновой,
И мельницы шумящий водопад*.

Как видим, сельскому безмолвию ничуть не противоречит шум мельницы. Напротив, он органичен и естественен. Не случайно в последнем отрывке используется сравнение с водопадом. «Бесшумная мельница», вблизи которой в пушкинском романе происходят события, не вписывающиеся в наше представление о гармоническом, идиллическом бытии, также не вписывается в традицию изображения гармоничных «шумных мельниц» («стучащая мельница» – это своего рода крайность, характеризующая не столько отход от традиции, сколько стилистическую манеру автора). Поэтому «гибель счастливой Аркадии» начинается не только с гибели героя, но и с «гибели» одного из штампов в изображении деревенской мельницы. Герой и фон (мельница) как бы меняются местами. Шум, грохот и стук «отбираются» у мельницы и переадресовываются «мирным сельским помещикам», которые по логике идиллии должны спокойно дремать в своих зимних убежищах-домах. Но вместо этого они «развлекаются» стрельбой. В этих переадресовке и смешении привычных понятий присутствует нечто напоминающее о том приеме, который Пушкин применил в сатире «Тень Фон-Визина». Более того, даже герои остались те же: Зарецкий, пародийно сочетающий в себе черты лирических героев Державина и Батюшкова, а также мельница, которой, правда, в данной ситуации приходится утихнуть.

Одна реплика автора позволяет нам высказать «хозяйственное» предположение о том, что затишье «дуэльной мельницы»

* Муравьев М.Н. Стихотворения. – Л., 1967. – С.200.

могло носить не сезонный, а постоянный характер. То есть дуэль могла происходить вблизи заброшенной мельницы. Зарецкий перед дуэлью «осуждает жорнов». Если мельница находилась в рабочем состоянии и была закрыта лишь на зимний период, то чтобы увидеть жернова, Зарецкому необходимо было бы проникнуть внутрь помещения. Жернова в работающей мельнице находились под замком, так как стоили весьма дорого. Упомянем произведение В.А.Левшина, «автора многих трудов по части хозяйственной», как заметил о нем Пушкин в примечаниях к роману. В 1809 году В.А.Левшин выпустил в свет книгу «Управитель или Практическое наставление во всех частях сельского хозяйства», в которой есть замечание, касающееся рассматриваемой темы: «...хорошие жерновы стоят дорого и без рачительного наблюдения вскоре могут быть испорчены. Ежели жерновы поставлены будут не хорошо, то верхний камень на одну сторону наклонится и подмелется, от чего вскоре придет в негодность» [76]. О том же говорится в многочисленных пособиях по эксплуатации мельничного оборудования. Но поэт точно обозначает экспозицию, в которой происходит дуэль, – «у мельницы», то есть увидеть и прокомментировать качества жерновов Зарецкий мог только в случае, если мельница имела вид развалин. Только в этом случае постав с жерновами мог быть виден сквозь руины или же жернова без соответствующего хозяйского внимания валялись где-нибудь неподалеку от места дуэли. А этот облик «разрушенной мельницы» оказывается чрезвычайно близок той мельнице, которая появится в драме «Русалка», замысел которой возник у Пушкина в те же годы, когда создавались «деревенские» главы «Евгения Онегина».

«Стучащая» мельница, оглашавшая некогда окрестности державинской Званки, в пушкинском романе умолкает... Умолкают не просто мельничные механизмы – умолкает жизнь в счастливой, но ставшей скучноватой из-за массы повторов и перепевов «русской Аркадии».

В пушкинской сатире «мельница стучащая» становится характеристикой полярности языковых средств, используемых двумя авторами. Званковский «рай» Г.Р. Державина, созданный в 1807 году, разнообразнее и «шумнее» батюшковского: «Звучит музыка духовая», «Из жерл чугунный гром по праздникам ревет», «Там арфы звучныя порывный в души гром // Здесь тихогрома с струн смягченны, плавны тоны», «Рев крав, гром жолн и коней ржанье»*.

Сам Батюшков в стихотворении «Мои Пенаты» отмечал двойственность поэтической манеры Державина:

В толпе и Муз, и Граций,
То с лирой, то с трубой
Наш Пиндар, наш Гораций
Сливает голос свой.
Он громок, быстр и силен,
Как Суна средь степей,
И нежен, тих, умилен**.

Однако для пародирования Пушкиным в сатире «Тень Фон-Визина» выбирается трубная (одическая) поэзия. Сфера же лирического «отдается» Батюшкову.

В «диалектической игре приемов» пародии 1815 года явственно просматриваются черты «арзамасской галиматьи» юного Пушкина, ставшего арзамассцем еще до своего формального вступления в общество, состоявшегося вскоре после окончания Лицея» [77, С.220]. М.И. Гиллельсон обозначает наиболее характерные «лики» «арзамасского смеха», в равной мере присущие и «пушкинскому смеху»: «Критицизм пронизывает всю деятельность участников арзамасского братства.

Один лик критической стихии – насмешка, шарж, пародия, эпиграмма, буффонада; это оружие арзамасцы обращают про-

* Державин Г.Р. Сочинения. – М., 1985. – С.273.
** Батюшков К.Н. Нечто о поэте и поэзии. – М., 1985. – С.56.

тив беседчиков и иных литературных (а порой не только литературных) супостатов.

Другой лик – взыскательная взаимная критика, дружеские укоры за каждую неточную мысль, рифму, оборот речи; настойчивые поиски хорошего взамен дурного и посредственного, лучшего взамен хорошего, совершенного взамен лучшего. Пусть нет совершенства в жизни, оно должно быть в литературе – таков был символ веры писателей-арзамасцев.

Третий лик – теоретическое осмысление критерия критики» [78].

«Мельница стучащая» в «сонном раю» Батюшкова обнажает стилистические и языковые крайности двух поэтов. Пушкинское противопоставление выявляет, а может быть даже определяет содержание его будущей критики в их адрес.

По-видимому, именно тогда в сатире «Тень Фон-Визина» за словом «мельница» в пушкинской системе поэтических символов прочно закрепилось значение «литературного медиатора». В 1833 году поэт создает программное стихотворение «Осень», в значительной степени апеллирующее к державинской «Осени во время осады Очакова» (1 ноября 1788 года), но не только... Г.А. Гуковский обратил внимание на перекличку с другим державинским произведением: «Пушкин предупреждает читателя о необходимости вспомнить знаменитое стихотворение Державина – еще до начала чтения «Осени» – эпиграфом: «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?». Все пушкинское стихотворение построено на ассоциативном фоне «Жизни Званской», в порядке преемственности и противопоставления, обусловленного различием эпох русской жизни. [...] Быт, природа, размышления – все в обоих стихотворениях расположено параллельно и контрастно» [79, С.112]. Открывает же ряд пушкинских параллелей все тот же поэтический символ – мельница:

Октябрь уже наступил – уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад – дорога промерзает.

Журча еще бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл...
(III, 318)

Похоже, что Пушкин, использовав в 1815 году «мельницу» в качестве эффективного способа выявления наиболее характерных особенностей поэтического наследия предшественников, затем в 1825 году, избрав ее местом проведения «литературной дуэли», предопределившей новые сюжеты «деревенской» темы, в 1833 году наконец-то «встраивает» ее в лоно собственной поэзии как «выразительную деталь», воспринятую от предшественников и «адаптировавшуюся» в его собственном творчестве. «Дремлющая» мельница 1833 года открывает экспозицию сформировавшейся к этому времени собственной пушкинской модели творческого деревенского рая, осуществляющейся в найденных автором и продуктивных для его музы пространственно-временных координатах «деревни» и «осени». Мельница остается, но меняется ее стилистическая окраска. Она становится элегической. К тому же в отличие от державинской стучащей мельницы, находящейся в пределах просвещенного, производительного и «сытого» деревенского рая, пушкинская мельница 1833 года приобретает более характерный для элегии приглушенный мотив «полусна». Понятно, что в этом мире дремы и рефлексии уже нет места шуму и довольству Званки. Жанр элегии диктует такую «форму», при которой мельница неожиданно «возвращается» в наиболее традиционную для мировой поэзии «скромную» деревню. Подобное превращение, впрочем, могло было быть «поддержано» знакомством Пушкина к этому времени* с «шекспировским» вариантом деревенского рая, в драме которого «Генрих IV» из уст Готспера, звучит проповедь скромной и здоровой жизни на мельнице:

* В 1830-е годы Пушкин уже познакомился с творчеством В Шекспира (Основные работы на данную тему приведены в статье Т. Шоу Местный колорит в «Ромео и Джульетте» и сонет Мнишка в «Борисе Годунове» в кн. Проблемы современного пушкиноведения: Сборник статей. – Псков, 1994. – С.37).

Я б из дворца на мельницу сбежал,
От пирогов и вин на хлеб и воду»*.

Вообще же образ счастливой скромной жизни на лоне природы с «мельничным» атрибутом восходит к античности. В середине I в. до н. э. римский поэт Вергилий написал простонародную идиллию «Завтрак», в которой с документальной точностью воспроизвел процесс работы простейшей ручной мельницы:

К мельнице он оттуда пошел, на тонкую доску,
Что прикрепил он к стене для этой нужды нарочно,...
...Щеткой хвоста жернова обметает и ячею
И начинает молоть, меж руками труд разделивши:
Левая сыплет зерно, а правая делает дело –
Вертит жернов она, обращаясь усердно по кругу.
Льется Церерин помол, камней движеньем раздроблен..

Характерно, что в стихотворении Вергилия мельничный труд связан с идеей скромной спокойной жизни на лоне природе, идеей, ставшей популярной в русской литературе конца XVII – начала XIX века:

Был при лачуге его огород, плетнем обнесенный
Из тростника и лозы, вторично пущенной в дело.
Мал был участок, но трав и кореньев росло там немало.
Все, в чем бывает нужда бедняку, он давал в изобилье,
У бедняка и богач мог порою разжиться...**

Схожий мотив «деревенского счастья на мельнице» звучит в письме Пушкина П.В.Нащокину, написанном как и «Осень» в 1833 году: «Что твои дела? За глаза я все боюсь за тебя. Все мне кажется, что ты гибнешь. Дай бог мне зашибить деньгу, тогда,

* Шекспир В. Собр. избр. соч.: В 5 т. – СПб., 1992. – Т.3. – С.131.
** Вергилий Буколики. Георгики. Энеида. – М., 1979. – С.440.

авось, разведем тебя с сожительницей, заведем мельницу в Тюфлях, и заживешь припеваючи и пишучи свои записки. Жизнь моя в Петербурге ни то, ни се. Заботы о жизни мешают мне скучать. Но нет у меня досуга, вольной холостой жизни, необходимой для писателя...» (XV, 50). Здесь Пушкин чрезвычайно похож как на вергилиевского, так и на шекспировского героев.

То, что мельница становится идеальным местом для литературных трудов, имеет свою закономерность. К 1830-м годам слово «мельница» появлялось в пушкинских произведениях в контексте решения ряда литературоведческих проблем своего времени («Мельница стучащая» в литературной пародии; «Мельница умолкнувшая» в контексте разрушения традиционного штампа).

Любопытно, что мельница, появляющаяся в стихотворении «Осень» как результат исключительно литературных поисков, почти сразу «попадает» в иные жанровые рамки, в текст письма. Литературная условность неожиданно приобретает приметы реальной географии: «мельница в Тюфлях».

По-видимому, возможность перевода поэтической детали в «прозаизм» была предопределена державинским опытом совмещения поэтического и бытового планов в его «Евгении. Жизни Званской». Действительно, существовавшая в имении Званка пильная мельница входит в панораму усадебной жизни, о которой, правда, пишет не бытописатель, а поэт. Последнее обстоятельство способствует тому, что «мельница» в пушкинских обращениях к наследию предшественников приобретает характеристики условного поэтического символа. Пройдя определенный путь в творчестве Пушкина, мельница, образно говоря, снова «возвращается на землю», в данном случае в Тюфли. Круг замыкается. В этом обороте литературного и бытового обнаруживает себя характерная для творчества Пушкина особенность: поэтическая условность в ряде его поздних произведений получает вполне земные координаты. И в первую очередь это относится к элегии «...Вновь я посетил»,

в которой поэтические символы и знаки становятся наиболее предметными и узнаваемыми.

В 1834 году Пушкин пишет стихотворение «Пора, мой друг, пора!», в какой-то мере напоминающее «романтическое» бегство поэта в стихотворениях середины 1820-х годов: «Поэт» и «Как счастлив я....», однако план продолжения стихотворения, сохранившийся в черновиках, предполагает вовсе не «байроническую», но чрезвычайно знакомую русскому читателю форму существования, описанную Державиным: «Юность не имеет нужды в at home, зрелый возраст ужасается *своего* уединения. Блажен, кто находит подругу, – тогда удались он *домой*.

О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню – поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические – семья, любовь etc. – религия, смерть» (III, 941).

Характерно, что Пушкин начинает план с наиболее актуальных для него в это время тем: «семья, любовь, etc. – смерть» (III, 941), однако в дальнейшем расширяет с учетом предшествующего поэтического опыта «список» связанных с побегом в деревню тем. Возможно, именно в этом, не дописанном произведении, судя по хронологически предваряющей его «Осени» и «панорамному» содержанию плана, мог быть обозначен локус – «Михайловское», дополняющий ряд других, подобных локусов русской поэзии: «Званка», «Приютино», «Долбино».

Ю.В. Стенник точно обозначает особенности поэтического мышления Пушкина этого времени: «...в отличие от Баратынского для лирики Пушкина 1830-х годах становится все более характерным явление поэтической ретроспекции. Поэт словно возвращается в своем творческом движении к этапам, пройденным отечественной поэзией и им самим ранее. Творения Батюшкова, Жуковского, Державина, даже Дельвига, собственные опыты лицейского времени причудливо оживают в творческом сознании Пушкина то в форме структурных реминисценций, ведущих к определенной жанровой традиции, то в разработке излюбленных другими поэтами мотивов и тем, то в пря-

мой цитации текстов. Он словно заочно соревнуется ними, оживляя образы, темы, самый дух поэзии предшественников и оставаясь при этом представителем культурного сознания 1830-х гг.» [14, С.306].

Эти идеи различий прекрасно иллюстрируются в трактовке исследуемого нами образа мельницы в творчестве Пушкина и Баратынского. В 1834 году Е.А. Баратынский создает стихотворение «Есть милая страна...», в котором описано некое реальное место, куда стремится поэт в своих думах:

Я помню ясный, чистый пруд;
Под сенью берез ветвистых,
Средь мирных вод его три острова цветут;
Светлея нивами меж рощ своих волнистых,
За ним встает гора, пред ним в кустах шумит
И брызжет мельница. Деревня, луг широкой...*

Баратынский, «поэт мысли» [81], описывает некое место в духе «усадебной поэзии» (например, [82]) с отражением индивидуальных примет местности, например «трех островов», географического соотношения между «горой» и «мельницей». Способ воспроизведения действительности у Баратынского близок державинскому в «Званке», а списанные с натуры «мельницы» прочно приписаны к месту их реального существования. В 1836-1837 годах Баратынский создает и «свою» «Осень», стихотворение, еще в большей степени напоминающее державинские «Евгения. Жизнь Званская» и «Похвала сельской жизни»:

Дни сельского, святого торжества!
Овины весело дымятся,
И цеп стучит, и с шумом жернова
Ожившей мельницы крутятся.
Иди, зима! На строги дни себе

* Баратынский Е.А. Стихотворения. – М., 1986. – С.227.

Припас оратай много блага:
Отрадное тепло в его избе,
Хлеб-соль и пенистая брага;
С семьей своей вкусит он без забот
Своих трудов благословенный плод![*]

Здесь «мельница» включена в описание сельскохозяйственных работ. За ней нет ассоциативного ряда, намекающего на поэтическую традицию, а точнее, на традицию литературной полемики. Поэтому и само стихотворение в большей степени является рассказом о природе и человеке. «Ожившая» мельница и «шумные» жернова Баратынского столь же близки действительности, как мир державинской Званки. Это весьма точный портрет деревенской жизни, но это портрет с натуры, не учитывающий и не отражающий манеры изображения той же действительности другими авторами. Пушкинская же «Осень» принадлежит к разряду тех поэтических произведений, в которых в большей степени происходит разговор о самой поэзии и поэтах. В высшей степени интересно сопоставление пушкинской «Осени» и «Осени» Баратынского. Пушкин – использовал державинскую мельницу в качестве литературного аргумента в период становления «новой» «деревенской» идиллии, Баратынский – «узаконил» крестьянскую «деревню» с новыми героями из народа и вернул предметную пластику литературному отражению реального мира, в том числе мельнице.

Пушкинская «Осень» заканчивается риторическим вопросом, обращенном к собратьям по перу: «Куда ж нам плыть?» Баратынский словно бы отвечает: «Туда же, начиная с того же, с чего начал свое плавание в русской литературе сам Пушкин, в данном случае, со «Званки» Державина».

В отмеченных исследователями особенностях пушкинского ретроспективного воспроизведения поэтического наследия поэтов прошлого упущен, кажется, один момент. Это процесс

[*] Баратынский Е.А. Стихотворения. – М., 1986. – С.269-270.

трансформация заимствованного образа в соответствии с новыми жанровыми и стилистическими требованиями. Поэт переносит в свою поэтическую картину мира ряд образов, присутствовавших в произведениях других авторов, и тем самым устанавливает с ними смысловую связь. Но сама подача и тональность перенесенного образа изменяется в соответствии с требованиями времени, а также авторским замыслом. Так, Пушкин не мог, разумеется, допустить в элегию «Осень» «стучащую» и «ревущую» державинскую мельницу, хотя и отталкивался от данного образа. Напомним, что Пушкину в поэзии Г.Р. Державина не нравился слог, но не «картины», то есть принимая «мельницу» в качестве интересной и значимой детали поэтического мира, поэт не принимал язык, которым она была подана Державиным. Поэтому стилистика описания воспринимается от более соответствующего стилистике пушкинской элегии образца. В этом качестве ближе всего к «пушкинской мельнице» 1833 года мельница из стихотворения В.А. Жуковского «Деревенский сторож в полночь» (вольный перевод из Гебеля):

Как все молчит! В полночной глубине
Окрестность вся как будто притаилась,
Нет шороха в кустах, тиха дорога...
...Но чу... там пруд шумит, перебираясь
По мельничным колесам неподвижным,
Сонливою струей бежит вода...
...Но что ж во мне так сердце разгорелось?
Что на душе так радостно и смутно?*

«Здесь и пейзаж, созданный тонкой кистью художника, и попытка выразить состояние человека, порожденное мечтательным созерцанием ночной природы», – отмечает современный исследователь [83]. Не пытаясь комментировать «странные сближения» между обликом мельниц в произведениях Жуков-

* Жуковский В. А. Стихотворения. – Л., 1956. – С.199-200.

ского и Пушкина, отметим другое «сближение». Стихотворение Жуковского, представляющее классический образец «кладбищенской» элегии, было опубликовано в 1816 году, то есть в год смерти Г.Р. Державина... Не в память ли об авторе «Званки»?

Ближе всего к рассматриваемой нами теме Михайловского «мельницы крылаты» в стихотворении «Деревня» (1819) и «мельница» в стихотворении «...Вновь я посетил» (1835). Оба образа созданы в Михайловском и внешне воспринимаются как одни и те же реальные объекты, нашедшие в разное время отражение в пушкинской лирике. Именно этими соображениями было аргументировано возведение макета ветряной шатровой мельницы вблизи Михайловского: «Накладывая видимый глазом ландшафт на стихи Пушкина, мы ощущаем полное соответствие стихов пейзажу. В нем все предстает так, как было при Пушкине, предстает почти с фотографической точностью. Только все ли? Нет не все! Не хватает в пейзаже «мельницы крылатой», которая стояла на пригорке, «насилу крылья ворочая при ветре». Пушкин считал ветряную мельницу неотъемлемой частью вида Михайловского, и не только Михайловского, но всякого красивого русского пейзажа вообще» [84]. Точное местонахождение ветряной мельницы или мельниц в окрестностях Михайловского до сих пор не выяснено. В хозяйственных документах и планах Михайловского отсутствует упоминания о ней (о них). Недавняя публикация воспоминаний местных крестьян (запись сделана в 1937 году), учитывая возраст корреспондентов, дает основания предполагать возможность существования мельницы вблизи Михайловского и двух мельниц в деревне Зимари, но только во второй половине XIX века [57, С.34-72]. Находился ли ветряк при Пушкине в том месте, в котором установлен музейный макет, нам пока не известно. Но множество других ветряков, располагавшихся в окрестностях Михайловского и Тригорского, могли наглядно и убедительно «продемонстрировать» перед поэтом и состояние динамичной «крылатости», и состояние ветхости.

Приведем любопытный образец описания мельницы, весьма напоминающей «скривившуюся» мельницу в пушкинской элегии: «...Если мы представим себе, что в бурную зимнюю ночь хозяин мельницы должен оставить свое теплое ложе, чтобы идти за четверть или полверсты от своего дома, спотыкаясь на каждом шагу и вязнув по пояс в воротом наворотить мельничный амбар вместе с крыльями в другую сторону, только из того, что огромных сугробах снега, описывать круги около наколоченных вокруг мельницы свай, усиливаясь ветру вздумалось из западного обратиться в северный, и таким образом заставить мельницу действовать или только быть неподвижной, то будет легко угадать, что после пяти-шести раз подобного труда его энергия, на которую он рассчитывал, окончательно оставит его. Предоставив же несколько раз свою мельницу на произвол судьбы, он скоро увидит ее не только не моловшей, но, что еще хуже, с обломанными крыльями. Между тем, говоря про мельницу, устроенную крестьянином в видах получения, но не единственного и исключительного от него дохода, а как дохода подспорного при производстве его сельского хозяйства, мы легко поймем, что другие (не терпящие отлагательства) сельские работы, замедляя исправление мельниц и отдаляя возможность получать доход, служат причиной того поражающего нас печального вида неподвижных мельниц с обломанными крыльями, которыми обставлены наши деревни в продолжении всего сезона занятий крестьянина его сельскими работами»*. Впрочем, опыт рассмотрения эволюции образа «мельницы стучащей» ясно свидетельствует о том, что и здесь переход «мельницы крылатой» в «скривившуюся» мельницу носит более сложный и в значительной степени литературный характер.

Наблюдения В.Н.Топорова [85] убедительно доказывают литературную зависимость и вторичность пушкинского описания деревни 1819 года. Но нельзя не отметить, что «наложение» ли-

* Вологодские губернские ведомости. – Вологда. – № 68. – 1875.

тературной «номенклатуры» на реальный пейзаж происходит именно во время пребывания Пушкина в деревне в стихотворении под названием «Деревня». Полное соответствие между местом и темой пушкинского стихотворения позволяет говорить о нем, как об одном из вариантов решения проблемы, намеченной поэтом в 1816 году в письме П.А.Вяземскому :

Блажен, кто в шуме городском,
Мечтает об уединенье,..
(XIII, 2)

Г.А.Лескисс следующим образом комментирует содержание данного отрывка: «...деревенская пастораль была принадлежностью не биографии (каким было описание жизни в Званке у Державина, разумеется, тоже с правками на «поэтизмы»), а стиля и выражала то, что она и должна была выражать, – некий нравственный идеал, причем опять-таки не прямо, а опосредованно. А как в действительности выглядела русская деревня того времени и как на деле относились к деревенской жизни поэты, авторы подобных поэтических картинок, – это к «делу» не идет, ибо эстетика Батюшкова и раннего Пушкина предполагала и даже требовала бездны между Dichtug и Wahrheit (Поэзией и Правдой)» [74, С.72]. Но на самом деле дистанция между правдой и поэзией у Пушкина была не столь велика, как о том пишет исследователь. Наблюдения над текстом сатиры «Тень Фон-Визина» позволяют утверждать, что еще в 1816 году державинская «мельница стучащая» становится своеобразным критическим укором представителям «легкой» поэзии, использовавшим весьма ограниченный и условный «предметно-пейзажный каталог» деревни. В 1819 году поэт доказывает этот тезис тем, что вводит в описание деревни если и не «фотографически» точные, то вполне «свежие» детали, привнесенные в русскую литературу, в частности В.А. Жуковским, «овины», «мельницы крилаты», «хаты».

Тезис о точности описания деревни в «Деревне» не новый в пушкиноведении. Б.Н Томашевский в свое время отмечал: «Пушкин прямо называет вещи, и по стихам «Деревни» можно узнать картину, открывающуюся перед глазами с крыльца михайловского дома... в этих стихах топографически точно описаны окрестности Михайловского» [86]. В книге С.С.Гейченко «Лукоморье» это суждение приобрело терминологическую крайность – «фотографическая точность». Напротив, Г.А.Лесскис и В.Н.Топоров отстаивают положение о независимости содержания поэтического произведения от конкретного места. Таким образом, к настоящему моменту в литературоведении сформировались абсолютно полярные точки зрения на способ отражения действительности в пушкинском стихотворении «Деревня»: между «фотографией» и «поэтической условностью». По-видимому, как это всегда и бывает, истина лежит где-то посредине. Действительно, и мельницы, и овины, и хаты присутствовали в псковских деревнях, в том числе и тех, которые находились в окрестностях Михайловского. Однако Пушкин почему-то не упоминает о других постройках, также характерных для местных деревень: сельниках, реях, истопках и т.д. Можно сделать вывод, что в описание местных деревень допускаются лишь постройки, характерные для данной местности и в то же время ранее уже вошедшие в поэтические «каталоги» других авторов. К тому же эпитеты («крилаты», «дымные» и т.д.), «сопровождающие» название той или иной постройки, также носят заимствованный характер. То есть происходит процесс соотнесения реальной деревни с деревней «литературной». Понятие «фотографический снимок» менее всего подходит к определению того сложного творческого процесса, в результате которого появилось пушкинское стихотворение «Деревня». То же относится даже к хрестоматийному «Двух озер лазурные равнины, // Где парус рыбаря белеет иногда» (II, 89) хотя бы по той простой причине, что «парус рыбаря» не может одновременно «белеть» на обоих озерах. Топография

леть» на обоих озерах. Топография пушкинского стихотворения «слишком литературна», чтобы напрямую «накладывать» ее на исторический ландшафт.

В ряду объектов, в наибольшей степени отражающих двузначность поэтической картины деревни, относятся «мельницы крылаты». Именно эти хозяйственные постройки «испытали» в пушкинском творчестве, быть может, наиболее серьезные метаморфозы. И именно на их примере наиболее показательным выглядит процесс движения от заимствованных образов к созданию своих собственных – новаторских.

Прежде всего необходимо обозначить разницу между «мельницей водяной» и «мельницей ветряной» в культуре пушкинского времени. В XX веке смысловые различия между ними практически стерлись, характерным примером чего может служить стихотворение Б.Л. Пастернака, в котором украинским ветрякам «присваиваются» русалочьи мотивы, характерные в первую очередь для водяных мельниц:

...А над кишеньем всех естесств,
Согбенных бременем налива,
Костлявой мельницы крестец,
Как крепость высится ворчливо.
Плакучий Харьковский уезд,
Русалочьи начесы лени,
И ветел, и плетней, и звезд,
Как сизых свечек шевеленье...*

Количественно водяные мельницы явно преобладали в русской поэзии конца XVIII – начала XIX века. Появление их в качестве поэтических образов в заметных произведениях Державина, Капниста, Муравьева, Жуковского закрепило за ними статус устойчивого поэтического знака в лирике. Водяные мельницы проникали и в другие жанры искусства. Картины

* Пастернак Б.Л. Избранное. – М., 1985. – Т.1. – С.64.

идиллического содержания английских, голландских, немецких художников с обязательным «мельничным вкраплением» стали украшением салонов и гостиных Петербурга и Москвы. Русскими мастерами создавались многочисленные копии. В фондах Пушкинского Дома в Петербурге хранятся два рисунка с изображением водяных мельниц, сделанные в 1815 году лицейскими товарищами Пушкина Н.А. Корсаковым и И.И. Пущиным [87]. А неподалеку от Царского Села в Павловске архитектором Гонзаго была возведена знаменитая парковая затея «Пилль – башня» – живописные руины водяной мельницы [88]. Примечательную оценку различной поэтической значимости мельниц дает П.А. Вяземский: «Мельницы обычно строятся в живописных местах. Движение и шум мельниц одушевляют картину... Ветряные мельницы могут быть очень полезны, но нет в них привлекательности мельниц водяных. Безобразны эти огромные руки, которые махают в воздухе и вертятся. Но и нет главной прелести, души мельницы, нет воды, этой вечно живой, вечно движущейся, вечно говорливой стихии»*. Больше примеров художественного освоения образа ветряной мельницы было в народном творчестве (в фольклоре), в полной мере еще не востребованном литературой допушкинского периода.

В отличие от русской, в западно-европейской литературе ветряные мельницы были известны со Средневековья. Человеком, перенесшим на русскую литературную почву эти поэтические символы, стал В.А.Жуковский. Именно из его перевода «Дон-Кихота» Россия узнала о мельницах-великанах, с которыми безуспешно пытался бороться Рыцарь Печального Образа. Он же сделал вольное переложение стихотворения Голдсмита «Опустевшая деревня». Именно отсюда в пушкинскую «Деревню» и пришли «мельницы крылаты». Литературная «малоузнаваемость» ветряных мельниц в «большой» литературе предполагала возможность более значительных и свободных

* Вяземский П.А. Полн. собр. соч. – СПб., Типография М.М.Стасюлевича. – 1883. – Т.8. – С.285.

авторских дополнений в «портрет» данного образа. Однако прежде чем *видоизменять*, Пушкину приходится *уточнять* контекстуальное место «крылатых мельниц», появившихся в «Деревне» 1819 года в значительной степени случайно, как следствие активного и хаотичного поиска предметных «поэтизмов» для характеристики «новой идиллии». Пушкина в это время интересует все «новое». Причем этот поиск не предполагает учета того контекста, в котором существовал образ в оригинале. У Голдсмита – Жуковского «мельницы крылаты» находятся в ряду символов – воспоминаний о «счастливой деревне» перед тем, как она подвергнется опустошению:

Какие прелести во всем я находил!
Как все казалось мне всегда во цвете новом!..
Рыбачья хижина с соломенным покровом,
Крылатых мельниц ряд, в кустарнике ручей...
[51, С.22-24].

У Пушкина в «Деревне», напротив, нет и намека ни на «счастье», ни на скорую гибель и разрушение. Но «мельницы крылаты» присутствуют. Уточняется же контекст образов опустевшей деревни лишь в 1828 году в поэме «Полтава»:

В стране – где мельниц ряд крылатый
Оградой мирной обступил
Бендер пустынные раскаты,
Где бродят буйволы рогаты
Вокруг воинственных могил,
Останки разоренной сени...
(V, 63)

Возвращение «мельниц крылатых» фактически означало, что этому образу вернулся искаженный в 1819 году смысл. «Мельницы крылатые» вновь становились символикой атрибутов «счастливого места», находящегося, однако, за пределами Рос-

сии («Обурн благословенный» у Жуковского и Бендеры в «Полтаве»). Эти обстоятельства стимулировали, очевидно, поиск образа своей «отечественной» мельницы, воспринятого впоследствии Б.Л. Пастернаком как традиция русской поэтической школы в стихотворении «Мельницы»: «согбенной мельницы крестец». Поиск в данной ситуации мог осуществляться только в живой натуре, что отразилось в точном (почти документальном) описании мельницы в повести «Капитанская дочка»: «С одной стороны стояли три или четыре скирды сена, полузанесенные снегом, с другой – скривившаяся мельница с лубочными крыльями, лениво опущенными...» (VIII, 294). С одной стороны, в описании присутствует упомянутая «фотографичность», вплоть до описания материала*, которым в России было принято оплетать крылья ветряков, с другой – «лениво опущенные крылья» «своей» мельницы явно полемизируют с «крылатостью» «чужих». Именно в повести формируется облик той мельницы, которая «вернется» в пушкинскую деревню в 1835 году.

«Пушкинская» деревня 1835 года в элегии «...Вновь я посетил» и по жизненной ситуации, и по содержанию значительно ближе к «Опустевшей деревне» Жуковского, чем «Деревня» 1819 года. Но если следовать первоисточнику (стихотворению Жуковского), в котором «мельницы крылаты» «живут» только в счастливом времени, а в опустевшей деревне их вообще нет, присутствие мельниц в ностальгическом пейзаже Пушкина также вовсе необязательно. Но мельница появляется. Лежащий на поверхности ответ кажется весьма простым: поэт «старит и деформирует» «мельницы крилаты» в соответствии с прошедшим временем, изменившем как действительность, так и самого поэта [89]. Но только ли время старит мельницу в пушкинской элегии? И во времени ли суть произошедших в ней перемен?

«Скривившаяся» мельница появляется в повести «Капитанская дочка», причем не в качестве «постаревшей», но как ре-

* Словарь языка Пушкина. – М., 1961. – Т. III. – С. 510.

зультат поиска своего индивидуального образа. Своим же присутствием в опустевшем Михайловском «новая старая» мельница обязана исправлению еще одной небольшой, казалось бы, ошибки, допущенной при «восстановлении» сюжета «Опустевшей деревни» в «Полтаве». В нем «мельниц ряд крылатый» существует и до и после опустения и в большей степени характеризует не изменения, а местные черты описываемой страны, в которой и после опустения мельницы остаются «крылатыми». Но мельница «...Вновь я посетил», присутствующая в «своем уголке земли», не похожем ни на какой другой, должна была иметь свой абсолютно индивидуальный облик. Именно поэтому она должна была отличаться и от «чужих» «крылатых мельниц» Жуковского – Голдсмита, «Полтавы», и от «мельниц» 1819 года*. «...Вновь я посетил» – это не просто литературная форма отражения физических перемен, произошедших с автором и местом, где он жил некоторое время. Элегия – своеобразный итог пути, пройденного поэтом в русской литературе. Мельница, «родившаяся» на национальной почве в «Капитанской дочке», стала одним из итогов работы Пушкина в области сближения поэтических образов с местным (русским) колоритом.

Изложенные выше наблюдения приводят к выводу о том, что прямое отождествление «мельниц крылатых» и «мельницы скрившейся» не учитывает творческих эволюционных процессов. Единственное, что их связывает – это общий источник: стихотворение Жуковского «Опустевшая деревня». Разновременные и разнохарактерные мельницы 1819 года и 1835 года представляют собой отдельные эпизоды, характеризующие разные стороны и фазы формирования образа Михайловского в произведениях Пушкина.

---

* Одной из черт местного колорита, повлиявшей на облик пушкинской мельницы, мог быть народный календарь. Стихотворение «...Вновь я посетил» датируется 26 сентября 1835 года. По народному календарю, 20 сентября начинают дуть «астафьевы ветры» и начинают работать ветряные мельницы» (см. [44, С.362]).

Русская баня

Флигель-баня в Михайловском

19 ноября 1824 года в Михайловском в тексте автобиографических записок Пушкин делает следующую запись: «Вышед из Лицея я почти тотчас уехал в псковскую деревню моей матери. Помню, как обрадовался сельской жизни, *русской бане*, клубнике и проч., но все это нравилось мне не долго. Я любил и доныне люблю шум и толпу и согласен с Вольтером в том <что> деревня est le premie (франц. – «первое»)» (XII, 304).

Первые впечатления от псковской деревни, носящие, казалось бы, сугубо биографический характер, тем не менее отражают нечто большее. Окружающую его действительность начинающий поэт воспринимает сквозь призму своего ученического опыта, «опережающего» реальное знание. Резкая смена живых декораций, сопровождавшая переезд из Петербурга в Михайловское, подсказывала единственную, лежащую, что называется, на «литературной поверхности» аналогию. Речь идет о восходящей к сатирам Горация и актуализировавшейся в русской литературе конца XVIII века теме противопоставления города и деревни. Пушкин в первых двух, а точнее, полутора фразах, фактически солидаризируется с многочисленными авторами древних и новых идиллий, воспевавших сельский рай и проклинавших суету и несвободу города. Это совсем не случайное совпадение позволяет судить о том, что уже в 1817 году Михайловское становится своеобразной «живой» моделью класси-

ческого «деревенского» литературного мифа. Исключение составляет лишь последняя фраза, которая носит сиюминутный «дневниковый» характер.

Первым объектом-символом в пушкинской «истории Михайловского» становится увиденная им в 1817 году «русская баня». Существует ряд причин, по которым именно с этого слова начинается формирование «архитектурного каталога» пушкинской деревни. Позднее в поэтический текст войдут «счастливый домик», «мельницы крылаты», «овины дымные», «изба» и т.д. Но именно «баня» в 1817 году своей внешней и литературной колоритностью привлечет внимание недавнего лицеиста.

Поэт, шесть лет проведший в Лицее, ищет те приметы сельской жизни, которые наиболее контрастно подчеркивали бы различия между покинутым Лицеем (Царским Селом) и обретенным домом («псковской деревней матери»). Пушкинская запись вся построена на лексическом «размежевании» нового и старого. Ученичество поэта прошло в Царском Селе. Наиболее точным с позиций официальной терминологии определением Михайловского, «селения без церкви, при котором имеется барская усадьба» [26, Т.1, С.421], должно было стать слово «сельцо». Именно «сельцо Михайловское» фигурирует на картах Опочецкого уезда XIX века, а также в «Описи с. Михайловского и других деревень, принадлежавших Н.О. Пушкиной», составленной 18 марта 1838 года. Характерно, что в более раннем по времени «Послании к Юдину» (1815 г.) Пушкин называет Захарово – место, где он провел свои детские годы – также «селением»:

Казалось бы, между сельцом Захаровым, подмосковным «селением без церкви, с барским домом» и псковским сельцом Михайловским, тоже «селением без церкви, с барским домом» разницы нет. Причиной появления слова «деревня» применительно к «сельцу» стало литературно-терминологическое недоразумение, возникшее в связи с названием – «Царское Село». Небольшое чухонское *селение* с середины XVIII века

приобрело столичный «императорский» лоск и великолепие. «Сарское» стало «царским», а «село» к тому времени, когда там учился Пушкин, превратилось в небольшой город. Названия «село», «селение», «сельцо», имеющие единый языковой «корень», как бы «дискредитировались» реальным городским содержанием царской резиденции. Поэтому и появляется в пушкинской записи слово «деревня», не совсем верно передающее административное содержание псковского «селения с барским домом». С появлением слова «деревня», взятого из русской идиллии, устанавливается подразумеваемая Пушкиным оппозиция между Царским Селом и селом (селением, сельцом) в Псковской губернии. Поэтому после «сельской жизни» в «Селе» «сельская жизнь» на лоне природы в 1817 году «свершается» именно в «деревне». Стилистическое смешение, допущенное в записке (и в восприятии), было отчасти вынужденной мерой.

В то же время «ошибка», вследствие которой сельцо Михайловское превратилось в «деревню», создавала возможность наложения разнообразных культурных идей, связанных в поэтической лексике с понятием «деревня», на локус, имеющий точный географический адрес. Это отличает Михайловское от других абстрактных «деревень» в пасторальных шаблонах поэтов пушкинской поры, да и в «домихайловской» поэтике самого Пушкина. (Так, в «Послании к Юдину» наряду с реальным «селеньем Захарово» присутствует, скорее, как реплика, некая «деревня дальняя», чье географическое местонахождение определить невозможно, так как ее место – это литература «общих мест» и «идеального ландшафта»). Произошла любопытная метаморфоза. Поэт в поисках эквивалента «городскому Селу» в обозначении реального «сельца» приходит к варианту «деревня» в том контексте, который был придан этому слову в условном и далеком от реальной географии языке поэзии. (Действительно, если бы Пушкин следовал правде документа, то оказывалось бы, что в 1817 году он радовался сельской

сельской жизни не в Михайловском, а в одной из близлежащих деревень, принадлежавших его матери: Паршугове, Каюхнове и т.д.). Отсюда и «растут корни» идеального пейзажа Михайловского. В «Михайловском» в результате языковой операции, произведенной поэтом в 1817 году, совместились реальная география и поэтические штампы, присущие идиллической поэтике. Как следствие, «псковское сельцо» стало местом, где действительность отождествилась с традиционным набором шаблонов и образов, выработанных в поэзии самых разных авторов и иллюстрирующих «антигородскую» (в 1817 – антицарскосельскую) идиллию. Процесс ассимиляции будет продолжен Пушкиным и дальше: в «Деревне» (1819), во второй главе романа «Евгений Онегин». Отдельные штрихи реального пейзажа, вроде «псковской деревни» или «двух озер», станут лишь легкими намеками на реальную географию, растворенными в топике, характерной для поэтического описания идеальной деревни. «Поля», по которым гуляют автор и его герой Онегин, скорее, «поля» «Буколик» и «Георгик» Вергилия, «господский дом», «горой от ветра огражденный», «сабинский домик» из горациевской сатиры и т.д. Поэтому кажется весьма неперспективным прямое и полное отождествление пейзажа «Деревни», «Домового», первых глав «Евгения Онегина» с реальным пейзажем Михайловского.

И лишь в период длительного «заточения» сумма идеальных наложений перерастет в качественно новое видение «русской деревни», каковым и становится позднее Михайловское для поэта.

Принципиально представленный в записке «набор» сельских удовольствий не отличается от городских. Воспоминания и впечатления о приезде в Михайловское организуются поэтом в форме последовательного перечисления явлений, присущих как городу, так и деревне, но «деревенским» эквивалентам присваиваются особые «деревенские» характеристики. Прием, используемый Пушкиным, по форме напоминает одну из пастора-

лей поэта И.И. Дмитриева, вошедшую в карманный сборник его песен 1796 года:

Видел славный я дворец
Нашей матери – царицы,
Видел я ее венец
И златые колесницы.

«Все прекрасно!» – я сказал
И в шалаш мой путь направил:
Там меня мой ангел ждал,
Там я Лизоньку оставил...

Эрмитаж мой – огород,
Скипетр – посох, а Лизета –
Моя слава, мой народ
И всего блаженство света![*]

По этому же принципу Пушкин организует серию оппозиций своих деревенских впечатлений: «Царское (Село) – псковская»; «Село – деревня»; «мать-царица – мать по крови». Позднее в Михайловском этот ряд будет продолжен. «Славный дворец» заменит «счастливый домик», «золотые колесницы» – «боярский возок», а аналогом скипетра станет вполне реальная суковатая палка, с которой, по свидетельству мемуаристов, Пушкин прогуливался по своим и соседским деревенским владениям. В том же ряду находится обрадовавшая недавнего жителя северной столицы «клубника». По всей видимости, под «клубникой» поэт подразумевает лесную землянику. Именно этому псковскому дару Флоры и Помоны посвящены строки из письма П.А.Осиповой-Вульф Пушкину от 24 июня 1834 года: «...приезжайте на несколько дней в Михайловское. Какая земляника!!! Просто наслаждение...» (XV, 328). О том, что эта лесная ягода станови-

[*] Дмитриев И.И. Сочинения. – М., 1986. – С.181-182.

лась одной из целей поездок в деревню, свидетельствуют, в частности, воспоминания современников о приездах в имение Малинники из Петербурга А.Н. Вульфа «на лечение земляникой и малиной, как сам он (А.Н. Вульф – В.К.) говорил»*. Кроме того, сбор лесной клубники был сопряжен с прогулками по лесным окрестностям деревни. А прогулки по лесу, по холмам – одно из тех преимуществ деревенской жизни, о которых Пушкин писал еще в стихотворении 1816 года «Сон»:

Друзья мои! Возьмите посох свой,
Идите в лес, бродите по долине,
Крутых холмов устаньте на вершине,
И в долгу ночь глубок ваш будет сон.
(I, 145)

Это сопутствующее сбору «клубники» сельское благо особенно ощущалось недавним лицеистом, чья «царскосельская» свобода была ограничена строго регламентированным распорядком закрытого учебного учреждения, каковым являлся Лицей.

Если «клубника» лишь опосредованно, через «поэтические прогулки», сообщала о своем литературном происхождении, то «русская баня» в 1817 году находилась (и в прямом, и в переносном смысле) вне сельца Михайловского. Дело в том, что в действительности баня, находившаяся на территории усадьбы, менее всего подходила под определение «русская баня». В «Описи с. Михайловского и других деревень, принадлежавших Н.О. Пушкиной», составленной 18 марта 1838 года, значится : «Флигель №1 деревянного строения крыт и обшит тесом, в нем комнат 1. Окон с рамами и стеклами 3. Дверей простых на крюках и петлях железных с таковыми же скобами 3. Печь русская с железною заслонкою и чугунною вьюшкою. Под одной связью баня с голандскою печью и в ней посредственной

* Цит. по кн. Пьянов А. Мои осенние досуги. – М., 1979. – С.138.

величины котел» [90]. Это тот самый знаменитый флигель, превратившийся впоследствии в «Домик няни». Баня с голландской печью, вмонтированным котлом, «ванной со льдом», в которую окунался поэт и его герой – Онегин, по своим технологическим параметрам, скорее, сближалась, чем контрастировала с царскосельскими мыльнями. Очевидно, в 1817 году разница между утилитарно близкими постройками пригорода и деревни в большей степени воспринимались не на технологическом, а на языковом уровне. Слово «мыльня», несмотря на свое исконное славянское происхождение, в XIX веке в Псковской губернии практически не употреблялось и было вытеснено «баней». В поэтической традиции также «главенствовала» баня, причем под этим словом подразумевались постройки, подвергнувшиеся под влиянием западно-европейской цивилизации новейшим техническим усовершенствованиям. Крайне любопытно в этом смысле стихотворение Г.Р.Державина «Аристиппова баня» (1811), в первоначальном варианте имевшее еще более откровенное название «Баня»:

Взгляните ж на него – Он в бане!
Се роскоши и вкуса храм!
Цвет роз рассыпан на диване;
Как тонка мгла иль фимиам,
Завеса вкруг его сквозится;
Взор всюду из него стремится,
В нее уж дует ветерок;
Льет чрез камин, сквозь свод, в купальню,
В книгохранилище и спальню
Огнистый с шумом ручеек...*

В современном литературоведении до последнего времени считалось, что описание бани у Державина является чистым вымыслом. Но в недавно опубликованной работе «Загадки

* Державин Г.Р. Сочинения. – М., 1985. – С.298.

Аристипповой бани» Н.Н. Калинин на основании мемуарных источников отметил: «Баня в рассматриваемом стихе – это список со званковской бани, которая, очевидно, как и вся усадьба, была творением Н.А. Львова» [91]. То есть, «баней» новгородский сосед Пушкиных Державин называл устройство, напоминающее «голандскую печь и ванну» в Михайловском. Так что, бани в усадьбах двух великих поэтов весьма отдаленно напоминали традиционную «русскую баню» в том ее виде, в каком она охарактеризована, например, в словаре В.И. Даля: «*Баня* ж. *Байня, байна* сев. Паровая, русская баня, строение или покой, где моются и парятся, не просто в сухом тепле, в пару, почему важнейшие части *бани*: калильная печь с булыжником *(каменка)* или с ядрами и чугунным боем *(чугунка)*, или с *колодою*, в виде опрокинутого котла с завороченными окраинами...чаны с горячею и холодною водою или краны для этого в стене; при порядочной бане есть и предбанник, где раздеваются, отдыхают, запивают баню квасом» [26, Т.1, С.45]. «Аристиппова баня» была создана Державиным в те годы, когда поэт перестроил свою некогда громкогласую лиру на более спокойный лад и когда он написал целый ряд произведений, в которых воспевает сельское уединение в Званке.

Званка становится первым в русской поэзии географическим пунктом, где происходит активная ассимиляция идей и традиций классической литературы, связанных с воспеванием радостей сельской жизни. Реальное новгородское село обретает глубокий идеологический контекст и становится серьезным оппонентом той культуры, которая возникла в Петербурге, в городе, который, согласно известному изречению, вообще находился вне культурной связи с античным миром: «...Москва – третий Рим, четвертому не бывать». Соответственно, и «коновка», и «пирог с груздями», и та же «баня» из простых «сельских удовольствий» превращались в серьезные литературные контраргументы городской жизни. В этом смысле

державинская «Званка», село и понятие, становятся предтечей пушкинского Михайловского.

«Старик Державин нас заметил // И, в гроб сходя, благословил» – напишет Пушкин в романе «Евгений Онегин», вспоминая экзамены в Лицее в январе 1815 года, на которых присутствовал знаменитый поэт. Думается, что первый приезд Пушкина по окончании Лицея в «псковское имение» в значительной степени ассоциировался с приездом в деревню, напоминающую державинскую Званку. Отсюда, возможно, и «пришла» в текст автобиографических записок «аристипповодержавинская» баня.

Но если державинская «баня» терминологически полемизировала с древнеримскими «купальнями» и «термами», то те постройки, которые составили антитезу «пушкинской бане», назывались «мыльнями». Процесс сосуществования в русском языке слов «баня» и «мыльня» весьма любопытен и в чем-то даже парадоксален. Исконно русским словом, обозначавшим «постройку или покой, где мылись и парились» было слово «мыльня». Слово «баня» пришло в русский язык из итальянского и появилось достаточно поздно: «Нынешнее слово *баня*, паровая купальня, новое, с итальянского Bagno, встарь и поныне *южн. и зап.* Мыльня, мовня, лазня» [26, Т.I, С.45]. Фиксируя процесс вытеснения слова «мыльня» в разряд диалектных, В.И. Даль одновременно обращает внимание на разграничение слов «баня» и «мыльня» как обозначений функционально различных помещений, возникших в результате усовершенствований данной постройки: «Мыльня – *стар.* Особая комната в бане, где не парятся, а только моются. *Как боярыня перед мыльней (хлопочет)*» [26, Т.II, С.365]. В результате бывшая «мыльня», где изначально и мылись, и парились, превратилась в комнату, где только мылись. «Баня» же стала обозначать, то помещение, где преимущественно парились. То есть именно под заимствованным словом «баня» стали подразумевать присущую

только русскому народу привычку «жариться» и париться на полке. Слово же «мыльня» стало обозначать помещение с более «умеренным» климатом и с заимствованными у соседей бассейнами и ванными. То есть превратилось в обозначение построек, появившихся в результате перенесения Петром I в Россию чужих культурных традиций. Этот парадокс прекрасно проиллюстрирован в очерке Ф.Н. Глинки «Сандунова бани»: «*Баня** есть самая позволительная роскошь: она везде нужна; а в России необходима. Пословицы суть изречения целого народа; у нас говорят издавна: *баня вторая мать!* Во времена *старинного гостеприимства* странников всегда угощали теплою банею. Паровые бани и холят, и лечат русского человека...Судя по беспредельной пользе хороших бань, нельзя, кажется, причесть к статьям вредной роскоши и таких, которые заключали бы в себе все то, чем наслаждаются в *восточных мыльнях*» [16, С.114]. «Роскошь восточных мылен» – это и есть то новое, что появилось в России в результате заимствований, и то, что в полной мере может быть отнесено к императорским мыльням в Царском Селе.

Отсюда и возникает обусловленный культурными особенностями пушкинского времени «водораздел» между «русской» баней, «сохранившейся» в псковской деревне, и «мыльнями», становящимися одними из символов космополитичного города. Опять-таки следует уточнить, что Пушкин в своей записке не столько отражает действительность, сколько выстраивает условную схему противопоставления «город – деревня», опираясь на сложившийся в русской культуре стереотип ее трактовки. Опыт литературных предшественников приводит Пушкина к тезису о том, что «русская баня» – это баня, которая находится в русской деревне». По-видимому, в 1817 году этого было достаточно для начала формирования «деревенской программы жизни». Но далее должно было последовать более тщательное

* Здесь и далее в цитате – курсив автора.

изучение того, чем же принципиально «русская баня» отличается от «нерусской». Тем более, что пример бани с ванной в Михайловском отчасти нивелировал разницу между городской и деревенской жизнью. Быть может именно эта баня с ее городским налетом, нарушающим идеальную первозданность русской деревни, спровоцировала дальнейшие поиски более серьезных аргументов, подтверждающих национальное своеобразие русской бани. И этим «фундаментальным» аргументом стал... обычный березовый веник.

В 1793 году широкому кругу читателей стало известно содержание «Повести Временных Лет», в которой, в частности, зафиксированы впечатления Святого Апостола Андрея от посещения словенской земли: «И рече им: «Дивно видех землю словенску. Идущу ми семо видех бани древяны. И пережгут и румяно и идут в ню, изволкутся и будут нази. И облиются квасом кислым и возмут на ся *прутие младое* и бьются сами»*. Позднее современник Пушкина А.В.Терещенко в работе «Быт русского народа» обозначит главную деталь, отличающую «настоящие бани» от «ненастоящих»: «Бани неизвестны Европе. В Вене и Париже учреждены русские бани, но они далеко отстоят от настоящих наших: там не знают париться веником...» [92, С.260]. Действительно, именно березовый веник, доживший до нашего времени и ставший одним из символов русской утехи, является наиболее стабильной и характерной приметой русской бани. Первенство же в том, что столь «низкая» для высокой поэзии деталь русского быта вошла в литературный язык, принадлежит Пушкину, причем в произведении, казалось бы, полностью лишенном «местного колорита». Речь идет о первой пушкинской поэме «Руслан и Людмила». В 4 песне «Руслана и Людмилы» присутствует описание «русской бани», в которой оказывается восточный хан Ратмир:

---

* Словарь русского языка XI-XVII вв. – М., 1975. – Вып.1 (А-Б). – С.71.

Но прежде юношу ведут
К великолепной русской бане.
Уж волны дымные текут
В ее серебряные чаны,
И брызжут хладные фонтаны;
Разостлан роскошью ковер;
На нем усталый хан ложится;
Прозрачный пар над ним клубится;
Потупя неги полный взор,
Прелестные, полунагие,
В заботе нежной и немой,
Вкруг хана девы молодые
Теснятся резвою толпой.
Над рыцарем иная машет
Ветвями молодых берез,
Другая соком вешних роз
Усталы члены прохлаждает,
И в ароматах потопляет
Темнокудрявые власы...
(IV,53)

«На «русскую баню» все эти «ковры», «ароматы» и «хладные фонтаны» мало похожи», – справедливо замечает В.А.Кошелев [17, С.116]. Он же обращает внимание на стилистическую близость пушкинского описания подобному в «Повести о Силославе» М.Д.Чулкова : «Итак, повели его в сад, где стояло небольшое здание наподобие грота, коего стены были сделаны из чистой меди и снаружи умеренно раскалялись пламенем; пол устлан был мягкою травою, и для отдохновения стояло усыпанное благовонными цветами ложе. Когда Силослав вошел в него, раздевшись, когда служитель отвернул ключ, который находился посередине; тогда начал бить благовонный водомет и орошать все стены...» [93]. Действительно, баня, в которой оказывается герой, напоминает и «Аристиппову баню» Держа-

вина, и баню с голандской печью и ванной в Михайловском, и Сандуновские бани в Москве, которым не может повредить роскошь восточных мылен. ...Да, если бы не «ветви молодых берез», они же – «прутие младые», они же – «веник».

Позднее в вещем сне Татьяны Лариной банный березовый веник проявится уже в качестве ритуального предмета. В.В. Набоков в комментариях к роману «Евгений Онегин» замечает: «Мостик из березовых прутиков (подобных тем, из которых делается веник – короткая метелочка, которая свищет по багровым спинам в русской парной) кладется под девичью подушку. Перед тем, как отойти ко сну, девушка произносит магические слова: «Кто мой суженый, кто мой ряженый, тот переведет меня через мост» [1, С.403-404]. Он приходит к ней во сне и за руку переводит через мост». И веник, и баня обретут в пушкинском романе новую трактовку, связанную с проникновением в суть народных «поверий и привычек». Пушкин не случайно в 1824 году в своих записках вспоминает о «русской бане». Эта запись является своего рода контрапунктом, в котором подводится итог творческого освоения «банной темы» перед тем, как приступить в «Евгении Онегине» к изложению «банного мифа», в значительной степени определяющего «деревенское» поведение и поступки его героев.

Той русской бане, о которой пишет поэт в своих дневниковых записях, суждено было проявиться в качестве одной из самых ярких примет деревенской жизни даже в том случае, если бы таковая вообще отсутствовала в псковской деревне его матери. Но баня была, находилась она во флигеле, расположенном рядом с господским домом. Об особенностях посещений поэтом этого флигеля поведал журналисту К.А. Тимофееву кучер Михайловского Петр Парфенов: «Он и зимой тоже купался в бане: завсегда ему была вода в ванне приготовлена. Утром встанет, пойдет в баню, прошибет кулаком лед в ванне, сядет, окатится, да и назад; потом сейчас на лошадь и гоняет тут по лугу; лошадь взмылит и пойдет к себе» [94, Т.1,

С.436]. Может показаться, что именно эти детали деревенской жизни Пушкина напрямую были спроецированы в романе на его героя – Онегина:

Прямым Онегин Чильд-Гарольдом
Вдался в задумчивую лень:
Со сна садился в ванну со льдом...
(VI,91)

Но разница между автором и его героем все-таки существует. Пушкин окунался в ледяную воду в целях закаливания. Возможно также, что подобного рода процедуры, способствовавшие сужению вен, были способом профилактики и лечения *аневризма*, болезни, которой страдал поэт*. В любом случае это требовало соответствующей подготовки и бодрости духа.

Онегин же «садится» в ледяную ванну в состоянии *задумчивой лени*. Закаливание и «лень» – трудно соотносимые понятия. Сравнение с героем Байрона Чайльд-Гарольдом не дает ответа на вопрос о происхождении этой странной привычки, так как в поэме английского поэта нет даже намека на подобную деталь. Логичнее предположить, что ежедневное погружение в ванну являлось одной из тех городских привычек, которые «привез» с собой в деревню пушкинский герой. Но в условиях комфортной петербургской жизни ледяная вода вовсе не обязательна. В деревне, напротив, эта барская прихоть, предполагающая ежедневный подогрев воды и самой бани, вряд ли исполнялась дворовыми. Но герой, вжившийся в образ задумчивого и ленивого денди, по рассеянности, а, возможно, из-за обязательности исполнения указанных модой предписаний, вы-

* Аневризм стал поводом для многочисленных прошений Пушкина с просьбой о переезде из Михайловского в годы ссылки. Возможно, эта болезнь в значительной мере была выдумана поэтом. То, что процесс этого доморощенного «лечения» остался в памяти дворового, может свидетельствовать о демонстративном «подтверждении» самим «больным» степени своего недуга. Последнее, по всей видимости, предназначалось для возможных проверок действительного состояния его здоровья.

нужден погружаться в ледяную воду и сохранять при этом модное выражение «задумчивости» на лице. Кажется, что Пушкин слегка подшучивает над своим героем и его «заморскими» привычками. Эпизод же следует понимать в контексте предупреждения автора о необходимости учитывать разность между Онегиным и его создателем.

Напротив, «старушка» Ларина давно уже отвыкла от городских привычек и придерживается сугубо деревенских:

Она езжала по работам,
Солила на зиму грибы,
Вела расходы, брила лбы,
Ходила в баню по суботам...
(VI,46)

Хождение в баню раз в неделю и именно в субботу, действительно, было одной из наиболее устойчивых примет деревенской и русской жизни вообще. Впрочем, как и целый ряд других явлений, считавшихся в XIX веке исключительно русскими. Ранее «субботняя баня» воспринималась как явление, противное православной церкви. В «Грамоте царя Алексея Михайловича Шуйскому воеводе Змееву о Коляде, Усени и народных играх» за 1649 год об этом сказано следующее: «В нынешнем году, декабря в 19 день, ведомо нам учинилося, что на Москве, наперед сего в Кремле и в Китае, и в Белом, и в Земляном городах, и за городом...в навечери Рождества Христова кликали многие люди Каледу и Усень.. против воскресных дней в субботу ввечеру, и в воскресные дни, в Господские и Богородичные праздники топят бани и платья моют»*. Подобное мнение сохранялось в фольклоре и в пушкинское время. Так, например, в исторической песне о Гришке Отрепьеве несоблюдение этого правила послужило одной из причин народного осуждения царя-самозванца:

* Цит. по кн.Сахаров И.П. Сказания русского народа. – М., 1989. – С.388.

Все князи-бояре к обедне пошли,
Кто тыя ко Христоськой заутрени, –
Вор Гришка-растришка во мыльню пошел
Со душечкой с Маринушкой со Юрьевной.**

Однако «старушка» Ларина – не тот персонаж «пушкинской энциклопедии русской жизни», через которого автор мог бы дать некоторый исторический комментарий. Ее привычки «милой старины» хронологически лишь немного старше привычек горожанина Онегина. Хотя и ванна Онегина, и субботняя баня Лариной, некогда тоже познавшей прелести городской жизни, в совокупности дают представление о том, как стремительно деревня «исправляет» модные привычки.

Но в романе существует еще одна «баня», в наибольшей степени «обнажающая» тьму привычек и поверий русского народа. Эту «баню» суждено пройти Татьяне Лариной.

В представлениях русского народа понятие «баня» имело чрезвычайно широкий спектр значений. В народных верованиях, прекрасно сохранившихся в деревне, эта постройка, столь необходимая в быту, тем не менее вызывала суеверный трепет. Обычно сельские бани находились на почтительном расстоянии от дома вследствие своей повышенной пожароопасности. На таком же значительном расстоянии от дома и от «доброго» домового отстояла баня в суеверных представлениях. А.К. Байбурин замечает: «Нарастание опасности нечистоты по мере удаления от центра освоенного пространства (избы) проявляется особенно явно на уровне демонологических представлений. Так, например, домовой считается в основном добрым существом, помощником семьи, дворовый имеет более злой нрав, и, наконец, банник может причинить человеку несчастье, замучить его до смерти» [95]. Заметим, кстати, что баня в Михайловском, вопреки всем правилам находилась очень близко от господского дома. Таким образом, «банники» и «банный миф» если и не

** Цит. по кн. Громыко М.М. Мир русской деревни. – М., 1991. – С.218.

стали добрыми соседями, то во всяком случае постоянно «напоминали» о себе поэту. Возможно, именно это необычное соседство обусловило ту значительную роль, какую баня и «банный» миф заняли в пушкинском романе.

Представления о нечистой силе, обитающей в банях, как, впрочем, и в овинах, на мельницах и т.д., стали поводом для гневного осуждения со стороны церкви. Так, в «Слове неизвестного автора XIV – XV вв. «О посте, к невеждам» отмечается: «Многие из людей, из тех, кого называют невеждами, лишаются награды своей оттого, что в день, нареченный великой субботой, перестают поститься. В ту субботу невежды велят принимать молоко и масло, как это было в иудейском и прежнем законе проклятом. Многие делают это по злоумышлению своему и в святой великий четверг приготавливают для мертвецов мясо, и молоко, и яйца, и баню топят, и на печь льют, и пепел посреди бани сыплют, чтобы след остался, и говорят: «Мойтесь!». И белье вешают, и полотенца для обтирания. Бесы же смеются над безрассудством их. Залезают они в баню и моются, а потом валяются в золе и, как куры, след свой оставляют на золе для обмана и вытираются бельем и полотенцами теми. И приходят топившие бани, смотрят, нет ли следов на золе. А когда увидят на золе след, тогда говорят: «Приходили к нам навьи мыться. Слышат эти слова бесы и смеются над ними, и говорят: «Это люди нашего десятка..» [64, С.131].

С другой стороны, слово «баня» имеет прямое отношение и к церковной архитектуре, и к обрядам, принятым в христианстве. Словарь В.И. Даля фиксирует такое значение этого слова: «*...баня всегда означало* Круглый каменный свод: *церковь с баней, со сводом*» [26, Т.I, С.45]. В том же ключе толковал значение этого архитектурного термина исследователь русской старины А. В. Терещенко: «Некоторые из наших писателей думали, что переяславский епископ Ефрем, бывший потом митрополитом, первый повелел строить торговые бани при церквах в

1090 году – Епископ, говорит летописец Нестор, заложил «строение каменное банное», чего прежде не было, а церкви воздвигались с банями. – Баня на малороссийском языке значит купол, верх церкви, а строение «каменное банное» означает крестильницы, которые он учреждал при каждом храме» [92, С.259]. Знал все эти значения Пушкин или нет, нам неизвестно, но примечательно, что сто лет спустя после его смерти другой гениальный поэт О.Э. Мандельштам создал стихотворение, в котором обратил внимание на архитектурную и, как следствие, терминологическую общность обозначения каменных церковных сводов, привнесенную в русский язык итальянскими зодчими:

В разноголосице девического хора
Все церкви нежные поют на голос свой,
И в дугах каменных Успенского собора
Мне брови чудятся, высокие, дугой..

И пятиглавые московские соборы
С их итальянскою и русскою душой
Напоминают мне явление Авроры,
Но с русским именем и в шубке меховой*.

В «крестильницах» происходил обряд крещения, который носил название *«баня бессмертия»***. Отсюда, по всей видимости, произошло выражение: «баня – вторая мать», так как крещение по сути означает второе рождение человека.

Таким образом, в слове «баня» сходятся две основные ветви, составляющие понятие русской традиционной культуры: православие и язычество. Тот же Гришка Отрепьев, осуждаемый за то, что он *ходит в баню* в дни церковных праздников, порицался и за то, что он *не побывал* в бане перед женитьбой, так как: «В старину строго наблюдали, чтобы жених перед брач-

---

* Мандельштам О.Э. Сочинения. – М., 1990. – Т.1. – С.109.
** Словарь русского языка XI-XVII вв. – М., 1993. – С.71.

ным днем мылся в бане, а после первой супружеской ночи ходили бы вместе молодые. Этому обычаю следовали великие князья и цари до начала XVIII века. – Лжедмитрий, быв уже не любим народом за неуважение к обычаям, был осуждаем, что он ни однажды не мылся в бане со своей «паганой царицею» [92, С.259].

Как для веры, так и для верований характерна абсолютная полярность в трактовке этого слова: от обряда посвящения в христианство и детали церковного строения до «антихрама», являющегося местом обитания богопротивной нечисти. Возможно, именно поэтому «баня» самое внутренне противоречивое, но тем не менее прекрасно освоившееся в русской культуре понятие, становится контрапунктом пушкинского романа. В судьбе пушкинской героини, вместе с автором погружающейся в «тьму» русских поверий, «баня» играет особую роль. Трагическую дуэль предваряют вещий сон, гадание в бане – а это все ступени стремительного познания народной жизни деревенской девушкой. Несмотря на то, что ее жизнь прошла в деревне, кажется, что местные обряды дворянка знает не слишком хорошо. Это и понятно. Ларина воспитана на литературе, причем литературе чужой, западно-европейской. Не случайно, что о народном способе предсказания судьбы ей вынуждена напомнить ее няня:

Татьяна, по совету няни,
Сбираясь ночью ворожить,
Тихонько приказала в бани
На два прибора стол накрыть...
(VI, 101)

Ларина проходит практически все стадии святочных гаданий. Современный исследователь замечает: «Этнография всего представленного здесь святочного гадального комплекса абсолютно верна и многократно подтверждается этнографическими

записями. Поражает знание мельчайших деталей и технологии названных здесь способов гадания... Пушкин намеривался (или сделал вид, что намеривается) предоставить героине еще одно, самое страшное, гадание – «приглашение суженого на ужин» [96]. Причины, по которым автор заявляет: «С Татьяной нам не ворожить...», – Ю.М. Лотман видит в следующем: «Возможность для автора одновременно выступать в роли человека, «выдумывающего» историю героини, и в роли ее реального знакомого, разделяющего милые деревенские досуги Татьяны, обостряет игру между «романом» и «жизнью» в «Евгении Онегине, создавая емкое пространство «поэзии действительности» [25, С.269]. Е.В.Душечкина усматривает главную причину в том, что: «Пушкин отменяет задуманное Татьяной «по совету няни» гадание в бане, мотивируя свое решение страхом, охватившим его героиню («Но стало страшно вдруг Татьяне...), а также своим страхом за нее, который возникает вместе с воспоминанием о другой гадавшей девушке – Светлане Жуковского» [96]. На наш взгляд, возможно еще одно объяснение, связанное с тем смыслом, которое в художественной литературе получило слово «ворожба». В 1798 году Г.Р. Державин написал стихотворение «На ворожбу», являющееся подражанием Горацию (книга III, ода II):

Не любопытствуй запрещенным
Халдейским мудрованьем знать:
Какая есть судьба рожденным
И сколь нам долго проживать?
Полезнее о том не ведать
И не гадать, что будет впредь;
Ни лиха, ни добра не бегать,
А принимать, что ни придет*.

* Державин Г.Р. Сочинения. – М., 1985. – С.204.

Эти строки, между прочим, напоминают о том принципе «свободного романа», который избрал поэт при создании «Евгения Онегина». Его герои живут своей жизнью, и их поступки могут быть непредсказуемыми даже для самого автора. Поэтому отказываясь от ворожбы с героиней, то есть предсказания ее дальнейшей судьбы, в романе автор предоставляет ей свободу действий. Причиной же того, почему автору трудно именно в этом эпизоде додумывать дальнейший сюжет, могла стать окончательно запутанная к этому моменту ситуация, которую герои должны были разрешить сами.

И Татьяна начинает жить своей жизнью, и (что вполне естественно) совершать ошибки. Светлана, героиня баллады В.А.Жуковского проходит все обязательные и узаконенные традицией стадии святочного гадания, в том числе и самое страшное – «приглашение суженого». Пережив страшные видения, героиня наутро встречается с желанным женихом, и вся история заканчивается счастливой свадьбой. Здесь перед нами классическая схема подобного рода обряда, предполагающего обязательное предварительное прохождения стадии «страха». Именно по этой причине во время гаданий снимали нательные кресты, в любое другое время обеспечивавшие защиту от нечистой силы. В святочных гаданиях, напротив, необходимо было на короткое время открыться перед этой силой, пережить «временную» «оборотную» смерть, чтобы потом вернуться в православный мир для счастья. Но пушкинская героиня, предоставленная сама себе, не просто по-человечески боится, но и еще более по-человечески (вопреки схеме обряда) избегает завершающей стадии гадания в бане. Поэтому Татьяна, в отличие от Светланы, не проходит той стадии страшного сна, где «все наоборот». Светлана видит во сне убитого, а наяву – живого жениха. Татьяна видит во сне жениха-убийцу, и наяву жених станет убийцей. Отказ от вхождения в «оборот-

ный мир» во время гаданий приводит к проявлению оборотного мира в жизни.

Проходит время, и Ларина должна покинуть родной дом:

Не радо ей лишь сердце Тани.
Нейдет она зиму встречать,
Морозной пылью подышать
И первым снегом с кровли *бани*
Умыть лицо, плеча и грудь:
Татьяне страшен зимний путь.
(VI, 152)

Снова возникает тот образ, с которого начались *события* в жизни героини. События принесли знание жизни и предопределили ее дальнейшую судьбу. В дальнейшем мы встречаемся с другой Татьяной. Главное отличие Татьяны от прежней «дикой» девочки в том, что ею владеют не чувства, но принципы:

«Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна».
(VI,188)

Такие метаморфозы, произошедшие с героиней, заставляют вспомнить о церковном значении слова «баня» как названия обряда крещения. Крещение – не просто посвящение в веру и бессмертие. Это еще и посвящение в православную жизнь, основывающуюся на выработанных церковью принципах поведения. Свое крещение в романе (от «бани» до «бани») прошла Ларина, которой теперь по-прежнему овладевают чувства, но побеждает мораль.

Рассыпанные хаты

Вид из Михайловского на д.Дедовцы

В 1819 году в стихотворении «Деревня» А.С. Пушкин впервые в своем творчестве обратился к описанию окрестностей сельца Михайловского:

Я твой: люблю сей темный сад
С его прохладой и цветами,
Сей луг, уставленный душистыми скирдами,
Где светлые ручьи в кустарниках шумят.
Везде передо мной подвижные картины;
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,
Где парус рыбаря белеет иногда,
За ними ряд холмов и нивы полосаты,
Вдали *рассыпанные хаты...*
(II,89)

В этой пейзажной зарисовке много заимствований из поэтического лексикона поэтов-предшественников. «Темный сад»,

«луг», «светлые ручьи», «овины», «мельницы» присутствуют в произведениях М.Н.Муравьева, Н.М.Карамзина, В.А.Жуковского и многих других. Необычно употребление в стихотворении Пушкина слова «хаты». Точнее, не само его использование, а то значение, в каком оно употреблено в пушкинском стихотворении, а именно: «хаты» – жилые постройки местных крестьян.

В поэтическом языке Пушкина слово «хата» до 1819 года обозначает скромное жилище поэта. В таком значении оно употреблено в стихотворении 1814 года «К Н.Г. Ломоносову»:

Увижусь я, мой друг, с тобою
Укромной *хаты* в тишине;
За чашей пунша круговою
Подчас воспомнишь обо мне.
(I,76)

Наряду с такими словами, как «сень, чердак, хижина, приют, шалаш, келья (в значении «маленькая бедная комната»), кров, уголок, домик, лачужка, кабинет, обитель, камелек» [97], *хата* становится весьма абстрактным обозначением жилища поэта. В таком значении это слово присутствует, например, в стихотворном послании Н.И. Гнедича «К К.Н. Батюшкову» (1807):

Когда придешь в мою ты *хату*,
Где бедность в простоте живет?
Когда поклонишься пенату,
Который дни мои блюдет? [66, С.80].

У Дельвига есть стихотворение, которое так и называется «Хата» (1815):

Скрой меня, бурная ночь! заметай следы мои вьюга,
Ветер холодный, бушуй вкруг *хаты* Лилеты прекрасной
Месяц свети не свети, а дорогу наверно любовник
К робкой подруге найдет*.

* Дельвиг А.А. Сочинения. – Л., 1986. – С.66.

И в Михайловском в 1819 году поэт предполагал «жить» в подобной же литературной «хате». В стихотворении «Орлову», созданном непосредственно перед поездкой в свою родовую вотчину, он писал:

Под сенью дедовских лесов;
Над озером, в спокойной хате,
Или в траве густых лугов,
Или холма на злачном скате...
(II,86)

Но по приезде ограничился «счастливым домиком» в стихотворении «Домовому»...

Изредка в поэзии слово «хата» употреблялось в значении «крестьянская постройка, находящаяся в Малороссии». Так, например, Ф.Н. Глинка в стихотворении 1825 года «Хата, песни, вечерница» поясняет ареал употребления этого слова:

...Вошли; то хата
Малороссийская была:
Проста, укромна, небогата,
Но миловидна и светла... [98, С.219].

В том же значении (*хата* – жилая крестьянская постройка) это слово присутствует в пушкинском стихотворении «Деревня». Но сельцо Михайловское расположено в Псковской губернии, находящейся на весьма почтенном расстоянии от Малороссии. А жилые постройки в Великороссии традиционно называются избами. Откуда же тогда появляются псковские *хаты* в пушкинском произведении?

Ответ на этот вопрос отчасти дает «Словарь живого великорусского языка» В.И. Даля. Автор в статье *хата* предлагает следующий комментарий: «*Южн. Зап.* Хатка, хаточка, хатина, – хатинка, хатишка, хатища, изба, домишка, халупа; хата бывает турлучная или плетневая, камышевая, мазанка, битая, земляная и лимпачная, бревенчатая, из дикого камня, // хата, вят. Горница, комната. // Твр. Изба, зимовка, скотная изба во дворе для

дойных коров и телят. // Ряз. Клеть. // Улица-то прямая, да хатка кривая» [26, Т.IV, С.543]. Следовательно, это слово имело множество значений, но лишь в южном и западном регионах в пушкинское время оно зафиксировано в значении «крестьянский дом». Псковская губерния принадлежит именно к региону западному.

О том, что на территории Опочецкого уезда употреблялось именно слово *хата*, свидетельствуют и современные исследования: «Наиболее типичными на Псковщине названиями жилой постройки являются слова *изба* и *хата*. *Изба* – слово общеславянское, чаще всего называет однокамерную постройку с сенями. Оно распространено повсеместно на территории Псковской области. Слово *хата* называет постройку южнорусского типа, без подклета, часто этим словом называют постройку небольшую или ветхую. Слово *хата* распространено главным образом в южных районах Псковской области (Себежский, Невельский, Бежаницкий, Великолукский, Новоржевский, *Пушкиногорский* районы)» [99]. То есть именно так в близлежащих к Михайловскому деревнях назывались крестьянские постройки. Поэтому, на наш взгляд, *хаты* «пришли» в пушкинскую «Деревню» из того живого языка, на котором говорили местные жители. И это, возможно, один из первых случаев вхождения в «идеальную» поэтическую лексику Пушкина диалектного слова, а точнее слова, употребляемого в местном значении.

Вероятно, именно этот факт знакомства Пушкина с народным словоупотреблением повлиял на ход стилистических правок, сделанных поэтом в 1828 году в процессе работы над поэмой «Полтава». Место действие пушкинской поэмы – Малороссия. Для того чтобы передать колорит местности, автор сопровождает описание целым рядом примечаний, относящихся к местным (украинским) речевым особенностям. Так, к строке «Кругом Полтавы хутора / Окружены его садами (V,19) Пушкин поясняет: «Хутор – загородный дом»; после строк

«Пред бунчуком и булавой Малороссийского владыки» (V,22) автор замечает: «бунчук и булава – знаки гетманского достоинства».

В первом черновом варианте «Песни первой» появляется и слово *хата:*

Казак не смеет отдохнуть
Ни в *белой хате*, ни в дубраве.
(V,331)

Но впоследствии после стилистической обработки текста это слово исчезает:

Казак на север держит путь,
Казак не хочет отдохнуть
Ни в чистом поле, ни в дубраве,
Ни при опасной переправе.
(V,29)

Почему автор отказывается от варианта «*белой* хаты»? По всей видимости, поэт при перебелке вспомнил, что хаты – это не только принадлежность «Украйны», но и России. И, следовательно, не являются принадлежностью местного колорита.

В 1835 году в элегии «...Вновь я посетил» поэт возвращается к изображению лежащих за Соротью заречных деревень:

...По брегам отлогим
Рассеяны деревни ...
(III,399)

Определения «рассыпаные» и «рассеяны» по отношению к населенным пунктам и жилищу ранее встречалось в поэзии. Например, А.Ф. Воейков в переводе поэма Жака Делиля «Сады» (1816) предлагает следущее описание:

Здесь мельница! С колес ея вода шумит
И дымом волн древа Церерины кропит.
Другая, ветров, бурь по прихотливой воле
Стуча, гигантскими руками машет в поле
И миллион кругов описывает там.

В дали – градской стены зубцы – и по холмам
Рассыпаны дома, деревни, замки, селы;
Над колокольнею петух там виден смелый;
Шпиль золотой ея как жар вдали горит*.

Автор перевода предлагает весьма абстрактное определение «рассыпаны». Абстрактное потому, что переводя с французского на русский, он не знает той местности, о которой сообщает Делиль в оригинале. Напротив, Пушкин в 1835 году отображает в стихах тот пейзаж, что находится перед его глазами.

«Рассыпанные хаты» теперь обозначаются как «рассеянные деревни». Перемены в способе поэтического отражения практически не изменившиеся со времени второго приезда в Михайловское, становятся еще одним шагом в процессе познания Пушкиным этнографической специфики этого уголка псковской земли.

Для читательского слуха определение «рассеяны» по отношению к деревням звучит несколько странно. В современном понимании деревня – это населенный пункт в сельской местности, в котором находится как минимум десяток домов. Поэтому представить, каким образом подобные населенные пункты могут быть рассеяны на небольшом пространстве, попадающем в поле зрения поэта, достаточно проблематично. Но тем не менее пушкинское определение по отношению к псковским деревням первой трети XIX достойно того, чтобы войти в лексику специалистов в области этнографии.

В 1819 году автор «Деревни» обратил внимание на местную строительную терминологию и выделил слово «хаты». Возможно, что стимулом стало желание Пушкина подчеркнуть, хотя бы лексически, разницу между Петербургом и Царским Селом, где общепринятым было употребление слова «изба» и «псков-

* Делиль Жак Сады. – Л., 1987. – С.128.

ской деревней матери». В 1835 году сказалось знание Пушкиным особенностей расселения крестьянских хозяйств в Псковской губернии. В пушкинское время псковские деревни – это небольшие поселения, в нашем современном понимании больше похожие на хутор. Зачастую «деревней» назывались два-три дома с хозяйственными постройками. Свидетельством тому является опись деревень, приписанных к сельцу Михайловскому (1838 год). Согласно описи, деревни состояли из 1-4 крестьянских дворов [100]. Причина подобного расселения в крайне скудной почве. В многонаселенных деревнях крестьянам в этих условиях просто не хватило бы земли для получения достаточного урожая. О том же свидетельствуют «Описание Опочецкого уезда Псковской губернии» корреспондента Русского Географического Общества А. Бранда за 1852 год и описание, звучащее как прозаическое переложение пушкинского «рассеяны деревни»: «...Две-три избы, редко число их доходит до шести, составляют деревню; в очень больших деревнях крестьянин не любит жить. Почти всегда деревни лежат у озера или реки, или на возвышенном месте, дурные дороги соединяют их, иногда же деревни бывают разбросаны по полям на ровном и очень близко одна от другой как это часто случается видеть на северо-западе уезда» [3, л.18, 19].

Если в 1819 году Пушкин посредством слова «хаты» провел разграничительную линию между «Севером» и «Западом», то в 1835 году «рассеянные деревни» заостряли разницу между «Западом» и «Востоком» России. «Восток» – это Нижегородская губерния, где существовал совершенно иной способ расселения. В Болдино, например, было 127 крестьянских дворов, в Малом Болдино – 102 и т.д. Понятно, что в отношении подобных населенных пунктов определение «рассеянные» неприемлемо. А «рассеянные деревни» становятся специфической деталью местного колорита Михайловского.

Венец

Арина Родионовна Яковлева в свадебном венце в молодости и в повойнике в старости

В 1828 году Пушкин узнал о смерти няни Арины Родионовны Яковлевой. В рабочей тетради он сделал короткую запись: «25 июля. Фанни. Няня – Элиза и Клавдио. Няня» [101, С.315-316]. Ниже на полях листа – портреты, атрибутированные Н.И. Грановской как портреты Арины Родионовны, образы которой он воссоздает по памяти: «Сначала нарисована голова старушки в повойнике, а рядом с ней – поясной портрет – девушка в сарафане, с косой повязкой на голове, какие носили крестьянские девушки в Псковской губернии...» [102].

Предложенный комментарий нуждается в ряде принципиально важных для понимания смысла пушкинского рисунка уточнениях. То, что исследователь называет псковской «косой повязкой», на самом деле является девичьим венцом. М.И. Семевский в описании нравов и обычаев г.Торопца Псковской губернии свидетельствует: «Головы девушек покрываются венцами. Так называются высокие шапки из картона в виде усеченного конуса; венцы обтянуты серебристым глазетом, низ обшит золотым глазетом и высажен жемчугом, к краям пришиты рясы, что закрывает половину лба; в ушах жемчужные, четырехугольные с камушками серьги; с венца ниспадает на спину белый платок, нередко шелковый, шитый золотом; чтобы платок шире лежал на спине, под него кладется накрахмаленный плат или особая картонная подкладка; платок подвязан под подбо-

родком узлом... Наряды замужних женщин главным образом отличаются от нарядов девушек головными уборами; венец с выходом замуж заменяется кокошником, верх и затылок его из золотой парчи, передняя часть высажена жемчугом и шишками, числом до 30 и более, наибольшая шишка посреди лба, на верху каждой шишки крупная жемчужина, окраину кокошника составляют жемчужные рясы...» [103]. Торопецкий венец привлек внимание этнографа своими исключительностью и обилием украшений. Подобные головные уборы, может быть, чуть поскромнее, были повсеместно приняты в Псковской губернии.

Венец, в отличие от кокошника, являлся девичьим головным убором. Но Пушкин никак не мог «вспоминать» няню в венце по той простой причине, что он ее в этом головном уборе никогда не видел. Арина Родионовна Яковлева в доме Пушкиных появилась только в 1804 году [104] уже замужней женщиной. К этому времени няня давно распрощалась и с девичьим венцом, и с девичьей косой. По обычаям своего времени волосы замужней женщины были забраны в кокошник, кичку или чепец. Так что второй портрет является не воспоминанием, а гипотетической реконструкцией облика Арины Родионовны в тот период ее жизни, когда она еще не была замужем. Такие украшения изображенного Пушкиным венца, как фигурные прорези, позволяют уточнить и более локальную специфику венца, как *венца свадебного*. То есть Арина Родионовна изображена на пушкинском рисунке в образе *невесты*. Следовательно, логика пушкинского рисунка развивается таким образом, что известие о *смерти,* тотчас же вызывает ассоциации, связанные со *свадьбой*.

В пушкиноведении обширный комментарий получили именно «свадебные» сюжеты в творчестве поэта [105]. Но в фольклоре «свадьба» является лишь одним из компонентов единого обрядового цикла: «рождение – свадьба – похороны». В.И.Еремина, автор книги «Ритуал и фольклор», подробно рассматри-

вает вариации этой триады, нашедшие отражение как в народном творчестве, так и в литературе: «свадьба – похороны», «брак – смерть», «смерть в день свадьбы», «жена (жених) – смерть», «брак через смерть» [106, С.166-199].

В исследовании Ереминой, построенном главным образом на фольклорном материале, лишь однажды делается ссылка на возможное отражение этих формул в творчестве Пушкина. Так, рассматривая вариант «смерть в день свадьбы», исследователь отмечает: «Сказочное исчезновение невесты (перед браком) в литературе и литературных переложениях фольклорных сюжетов получает довольно устойчивую форму: смерти в день свадьбы. В «Превращениях» Апулея, например, во вставной новелле об Амуре и Психее есть такой эпизод: Психея, ожидающая супруга на высоком утесе, была украшена нарядом погребального ложа. Ветер уносит ее со скалы в чудесный сад (царство смерти), а сестры на земле причитают по ней как по мертвой» [106, С.182]. И далее обращает внимание на то, что подобный сюжет был освоен сначала И.Ф. Богдановичем в «древней повести» «Душенька», а затем и Пушкиным в поэме «Руслан и Людмила». Но даже такое, лежащее за пределами основного исследования наблюдение позволяет судить о том, насколько перспективным может оказаться предложенный автором подход в трактовке целого ряда сюжетных линий, присутствующих в произведениях А.С.Пушкина. Например, если принять тезис о том, что поэтом была освоена формула «смерть в день свадьбы», то совершенно новый подтекст может быть выявлен в таких произведениях, как драма «Русалка» и стихотворение «Как счастлив я...», особенно интересное в этом плане. Для объяснения того, почему здесь любовная встреча фактически становится синонимом смерти, исследователи прибегают к изучению близких по смыслу сюжетов в произведениях зарубежных авторов. Еще одним вариантом объяснения стал даже тезис о том, что это стихотворение – свидетельство отклонений в психике

автора [107]. Но достаточно подойти к анализу данного стихотворения как к поэтическому развитию вариантов «смерть в день свадьбы» или «брак через смерть», и может найтись отечественное и вполне здоровое объяснение...

Но каковы истоки варианта «смерть – свадьба», лежащего в основе пушкинского портрета Арины Родионовны Яковлевой, и связаны ли они с пребыванием поэта в Михайловском и его знакомством с народными традициями и ритуалами ?

Случайно или закономерно, но первым событием и своеобразным прологом к «деревенским» главам пушкинского романа «Евгений Онегин» становятся... похороны:

Его нашел он на столе
<С венцом печальным на челе>...
Нашел он полон дом услуги
Попов и незванных гостей –
Соседи – недруги и други
Толпиться съехались скорей...
Попы и гости ели, пили
А после чинно разошлись...
(VI, 253)

Такой «титульный лист», открывающий описание деревенской жизни, достаточно не традиционен. Не с привычных для пасторальной поэзии лужков, озер и горок, а с обрядового действа (похорон) начинается «новая» жизнь пушкинского героя. Если не считать ряда незначительных событий, происходящих в жизни Онегина, следующим кульминационным событием в романе, к которому «стягиваются» все сюжетные линии, должна стать свадьба (Ленского и Ольги). Фактически и романная, и житейская интриги деревенского существования строятся по схеме: «похороны – свадьба» с упоминанием ключевых сопутствующих атрибутов: «венец погребальный – венец свадебный»*.

* По такой же схеме («похороны – сватовство – смерть» (V, 336)) должен был, думается, развиваться сюжет и в незаконченной поэме Пушкина «Тазит» (1829-1830) – В.К.

Но является ли подобное «обрядовое» вступление примером исключительным в пушкинском творчестве? Во II строфе первой главы романа Пушкин обращается к читателю: «Друзья Людмилы и Руслана!» (IV, 5), напоминая тем самым о своей первой поэме, действие в которой происходит во времена Киевской Руси. Поэма начинается с одного из элементов формулы «свадьба – похороны» княжеской свадьбы:

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой.
В толпе могучих сыновей,
С друзьями, в гриднице высокой
Владимир-солнце пировал;
Меньшую дочь он выдавал
За князя храброго Руслана.
(IV, 7)

По всей видимости, пушкинское напоминание о своей первой поэме играет существенную роль для понимания особенностей той «деревни», в которой оказался его герой. Но это не типичный для русской провинции населенный пункт, а авторская идея некоей особенной деревни, облаченная в поэтическую форму. В этой «идее» «живет» несовременная героиня Татьяна, которая верит *«преданьям // Простонародной старины»* (I, 99). И помещичьи «замки» выстроены «во вкусе умной старины», и «покои» здесь «высокие» (VI, 31).

Ярко проявляющаяся даже на уровне эпитетов архаика этой овеществленной идеи сближает *«деревню»* пушкинского романа с «древнерусским» пространством в его поэме «Руслан и Людмила». Поэтому у общих идей – общие «прологи». А то, что понимание русской деревни начинается не с лужков и речек, общих для всех народов, а с присущих только русскому народу обычаев и привычек – это именно та мысль, которую неоднократно высказывал Пушкин на страницах своих произведений.

Обрядовые формы «свадьбы» и «похорон» существуют в пушкинских произведениях не сами по себе в виде отдельных ярких зарисовок из русской жизни. Они связаны в единый жизненный цикл. За рождением следует свадьба, за свадьбой – похороны...

В.А. Кошелев приходит к выводу, что время в пушкинском романе «исчислено» по Евангельскому календарю [108]. Нам кажется, что наряду с этим календарем время и события в романе могут быть исчислены и по еще более *архаическому* и самому интернациональному календарю, состоящему из трех периодов или фаз в жизни каждого человека: будь то римлянин – современник Горация, киевский князь или уездная барышня в пушкинской России XIX века. Исчисление времени «Евгения Онегина» по «архаическому календарю»* (рождение – свадьба – похороны) позволяет автору ввести рядовой сюжет из жизни поместного дворянства первой трети XIX века в разряд общемировых поведенческих архетипов, нашедших отражение как в фольклоре, так и в литературе. «На архаических стадиях культуры брак и свадьба не являются проявлением того, что в поздней истории будут называть «частной жизнью». Вступление в брак в традиционном понимании – прежде всего акт универсальный, космологический, когда в соприкосновение входят мир реальный и мир загробный, мир природный (в который органично включен и мир предков) и мир человеческий. Это, несомненно, мистерия» [109], – пишет современный исследователь. «Соприкосновением» реального и загробного мира порождаются крайние фазы архаического календаря: «рождение» и «смерть», посредине находится «брак».

Возникающий в романе конфликт становится следствием противоречий между новым и традиционным. В этой ситуации симпатии автора безоговорочно отданы «отставшим от века»

* Разумеется, что определение «архаический календарь» – условное, предлагаемое нами только применительно к исследуемой в данной статье проблеме. – В.К.

героям. «Положительными» становятся именно те персонажи, чья культура, обычаи и привычки ближе к «началу времен». Именно поэтому в пушкинском романе «частная жизнь» становится основой всякой жизни, поскольку она согласована с самым древним, состоящим из трех действ, календарем. Образно говоря, Пушкин ищет самое «первобытное» время для своих героев, которые могли бы войти в число мировых персонажей. И русское, «деревенское» время («рождение – свадьба – похороны») оказывается наиболее удобным для этого вследствие своей универсальности и архаичности.

Следует отметить, что «календарный вопрос» привлекал особое внимание Пушкина, что нашло, например, отражение в «Истории Петра I». Проведя реформу календаря, Петр I не заменил Юлианский календарь Григорианским, и в России летоисчисление по-прежнему велось по старому стилю. Но даже такая половинчатая реформа вызвала протесты в православной среде. «Народ, однако, роптал, – пишет Пушкин. – Удивлялись, как мог Государь переменить солнечное течение и, веруя, что Бог сотворил землю в сентябре месяце, остались при своем летоисчислении. В присутственных местах во всем государстве новое летоисчисление было принято» (X, 30).

«Старый» земледельческий календарь в XIX веке сохранялся только в деревне, так как соответствовал крестьянскому образу жизни. Но этот календарь соответствовал климатическим условиям России и не мог распространяться на другие страны. Поэтому время в «деревенских» главах, «исчисленное» по евангельскому «календарю», является, скорее, приметой «местного колорита». В то же время, пушкинская «деревня» ассоциативно (через Лариных и горациевское «O, rus!) связана с античной Аркадией. Поэтому общим для «полуденной» и «полуночной» стран мог стать только «календарь»: «рождение – свадьба – смерть», не зависящий ни от климата, ни даже от движения солнца или луны.

Обратимся к анализу тех традиционных атрибутов, которые сопутствуют указанным выше обрядовым действиям. В лирической поэзии пушкинского времени Ю.В. Манн отмечает наличие устойчивой оппозиции «венец – венок», содержание которой весьма удалено от интересующей нас темы [5, С.19-21]. В пушкинском же романе наряду с ней (в сценах, относящихся к поэтическим упражнениям Владимира Ленского) появляется и другая, связанная с формулой «свадьба – похороны»: «венец свадебный» – «венец погребальный».

В русской пословице эта формула зрелой поры жизни передана еще лаконичнее: «от венца до венца».

Что такое свадебный венец, известно практически всем, а каков венец «погребальный» – знают немногие. Последнее обстоятельство привело, в частности, к тому, что такой блистательный комментатор пушкинского романа, как В.В. Набоков, фразу, относящуюся к кончине Дмитрия Ларина «И новый он приял венец» (VI,47), трактует как аллегорическую: «Этот второй венец есть *аура смерти* доброго человека; первым был свадебный венец, который обычно держит шафер над головой жениха» [1, С.272]. Это объяснение верно очерчивает связь между свадебным и погребальным венцами. Однако наряду с религиозно-философской трактовкой «нового венца», предлагаемой В.В. Набоковым, существует более «земная», отмеченная ранее самим Пушкиным. Речь идет о «венце печальном «на *челе* дяди Онегина, традиционном атрибуте обряда похорон, существующем в упрощенном виде и поныне*. В русской обрядовой поэзии, в «плаче по умершему», тоже отмечается эта деталь скорбного убора:

Умершей *венец* уж прилагают,
Под праву руку бумагу кладовают,
На вековое живленье отправляют! [110].

* В современных Пушкинских Горах повязку на лбу («на челе») умершего по сей день называют «венчиком» – В.К.

Венец печальный на челе дяди Онегина, венец в «плаче», а также «иной венец» покойного Ларина – это и есть «венок погребальный».

Венок, символизирующий «смерть», внешне тесно связан со свадебным венцом. Это: «ритуальный предмет, изготавливаемый из трав и цветов или из вечнозеленых растений при похоронах детей и неженатой молодежи, *атрибут свадебного убранства умершего.* В украинско-белорусской и карпатской зонах* венок погребальный плетут из тех же трав, что и свадебный венок... Реже венок погребальный плели для умерших любого возраста. Например, в Витебской губернии в гроб неженатому парню венок погребальный плели из руты, а женатому мужчине или вдовцу из папоротника» [59, С.320-321]. В обозначении названий свадебного и погребального уборов были возможны разночтения (венок – венец): «В православной традиции во время церковного венчания на голову новобрачным возлагают специальные венцы (они могут называться и «венками») [59, С.79]. Так что отмеченная Ю.М. Манном оппозиция «венец – венок» в данном случае не имеет ничего общего с вариантами одного и того же понятия, принятого в русской обрядовой терминологии.

Возможным вариантом развития сюжета в романе могла стать формула «похороны – свадьба»: смерть Дмитрия Ларина – свадьба Ольги и Ленского; похороны дяди – свадьба Татьяны и Онегина. Подобный «сценарий» обеспечивает, например, счастливый брак персонажей пушкинской «Сказки о мертвой царевне»:

Лишь ее похоронили,
Свадьбу тотчас учинили,
И с невестою своей
Обвенчался Елисей.
(III, 556)

---

* Язык, традиции, архитектура на территории Опочецкого уезда в XIX веке находились под значительным влиянием соседней Белоруссии [111].

В сказке похороны не только символизируют победу добра над злом, но и обеспечивают естественный кругооборот времени, при котором «уход» человека в иной мир предполагает обязательное замещение его «места» на земле новой жизнью (похороны – свадьба – рождение). Отсюда и сохранившаяся по сей день традиция давать новорожденному имя его деда или бабушки.

Трагедия «горожанина» Онегина и «иностранца» Ленского состоит в том, что они приезжают в деревню не только с чемоданами, наполненными модными игрушками, но и со своим «линейным» временем. А это «время» вовсе не обязывает их к женитьбе после смерти родственников. В первую очередь это относится к главному герою романа. Но и Ленский думает о свадьбе, скорее, как об исполнении обязательств, данных покойному Ларину.

Свадьба и похороны – близкие по смыслу фазы человеческого существования. Смысловая синонимичность подтверждается и сходством терминологии (венец свадебный – венец погребальный) и близостью других элементов свадебно-погребальной символики. Это сходство проявляется и в пушкинском романе. Обратим внимание на странное, на первый взгляд, определение, появляющееся в главе романа: *большие похороны:*

Она в сенях
За дверью крик и звон стакана,
Как на *больших похоронах.*
(VI, 104)

Известно, что по обычаям славян, поддерживавшимся и в русской деревне пушкинского времени, при покойнике полагалось веселиться: «играть на сопелках, трембитах и других инструментах, петь, рассказывать анекдоты, сказки, играть в карты и разыгрывать драматические действа» [112, 113]. То есть, вести себя так, как сейчас обычно ведут себя на *свадьбе вели-*

кой. Знание Пушкиным сходства между этикетным поведением на свадьбе и поминках позволяет ему создать собственное «обратное» определение: *большие похороны.* И это пушкинское определение очень точно характеризует суть вещего сна героини, которая ожидала *великую,* а сбылись – *большие...*

Если в романе «свадебное» определение «калькируется» на «похоронное», то в другом пушкинском произведении происходит обратная операция. В «Путешествии из Москвы в Петербург» в главе «Черная грязь» Пушкин делает следующее примечание: «Вообще несчастие жизни семейственной есть отличительная черта во нравах нашего народа. Шлюсь на русские песни; обыкновенное их содержание: или жалобы красавицы, выданной замуж насильно, или упреки молодого мужа постылой жене; *свадебные песни наши унылы, как вой похоронный* (курсив – В.К.)» (XI, 224-225)*. На том же сходстве двух форм поведения строится и пушкинское стихотворение «Бесы»:

Сколько их! куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?
(III, 227)

Эти примеры лишний раз подчеркивают глубину осведомленности поэта в сфере народознания. Но именно в романе знание обрядовых формул позволяют автору создать произведение, в полной мере отражающее главные болевые точки своего времени. В этом смысле для нас наибольший интерес представляет сюжетная линия «Дмитрий Ларин – Ленский – Ольга», развивающаяся на основе триады : «рождение – свадьба – похороны».

В пушкинском романе присутствуют не просто герои, а «старики», «обыватели» и «современники», чьи судьбы позволяют проследить и оценить автору суть произошедших за последнее

* См. также указание на внешнюю близость «обряда погребального» с «свадебной потехой» в черновых вариантах поэмы «Тазит» (V,341) – В.К.

время перемен. Но если «молодежь» живет в том же времени, что и автор, то есть в XIX веке, то «даты» рождения «стариков» установить не так уж и просто. И дело здесь заключается в том, что наряду с фактической историей в романе существует также история культурологическая, основанная на авторских представлениях и ассоциациях. Наиболее ярко подобная двойственность романного показа «истории жизни» прослеживается в образе Дмитрия Ларина (даже несмотря на то, что к моменту начала действия романа его уже нет в живых).

Если исходить из «истории фактов», то он родился и прожил бóльшую часть жизни в XVIII веке:

Отец ее был добрый малый,
В прошедшем веке запоздалый.
(VI, 44)

Но если подходить с позиций «культурологической истории», учитывая при этом крайне говорящую фамилию *Ларин*, «происходящую» от названий античных божеств домашнего очага и духов предков Лар*, то его жизнь в романе начинается со времен Феокрита, Вергилия и Горация. Его мирная жизнь в XVIII веке и его идеалы нисколько не изменились со времен «счастливой Аркадии». О его жизни можно сказать так же, как о том писал древнеримский поэт:

Блажен лишь тот, кто, суеты не ведая,
Как первобытный род людской,
Наследье дедов пашет на волах своих,
Чуждаясь всякой алчности,
Не пробуждаясь от сигналов воинских...**

Но совсем от «сигналов воинских» освободиться все же не удается. Судя по «очаковской медали», он участвовал в русско-турецкой кампании. Его соперник в любви (возлюбленный бу-

---

* У данного героя «говорящая» не только фамилия, но и имя: «*Димитрий* – праздник, посвященный Димитре, или Церере...» (богине земледелия) [20, С.186].

** Хрестоматия по античной литературе. – М., 1958. – Т.2. – С.295.

дущей жены) – «гвардии сержант», дочь Ольгу «умел пленить» некий улан. Война оказывается неизбывной реальностью пушкинского времени даже для димитриев лариных. Но даже самый яркий «героический период» в жизни Ларина не прибавляет ему индивидуальных черт (см. комментарий Ю.М. Лотмана: «Орден – индивидуальная награда – внес бы в облик старшего Ларина черты, выделяющие его из массы. Медаль же подчеркивала неиндивидуализированность героя – «как все» храброго при штурме крепости, «как все» домовитого в отставке») [25, С.207].

Дмитрий Ларин вполне «первобытен». Его жизнь «начинается» в античности, точнее, в античной литературе. Не случайно, что именно он первым уходит из жизни еще до начала действия романа как символ ушедшей эпохи, предоставляя поле деятельности новому поколению. Христианский оборот «смиренный грешник» получает неожиданное соответствие в античном идеале.

Дмитрий Ларин – не герой, не поэт, не хозяин, то есть находится вне современной ему жизни. Кажется, единственным смыслом его существования становится сохранение *фамилии,* а, следовательно, и рода. «Я» героя активно проявляется лишь тогда, когда он после свадьбы бросает городскую жизнь и возвращается с супругой в свое родовое имение: «Разумный муж уехал вскоре // В свою деревню...» (VI, 45). Автор в данном случае намеренно подчеркивает проявление активности героя: не «они», ни даже «муж с супругой», а именно «разумный муж». Родовая вотчина для Ларина – это та среда, где еще возможно сохранить и культ предков, и домашний очаг, и *фамилию* (род). Увы, мечтам Ларина, «случайно» очутившегося в XIX веке, не суждено сбыться по весьма банальной причине. Жена рожает ему двух дочерей, которые выйдут замуж, возьмут другую фамилию и уедут к мужьям. В любом случае фамилию «Ларин» потомки будут вспоминать только по надгробным надписям, что собст-

венно и делает Владимир Ленский. Так что с возвращением на родину цель не достигается, чем и объясняется деревенская пассивность «последнего» мужчины в роду Лариных*.

Напротив, существование жены, «включенной» в круг деревенского времени, получает новый смысл. По всей видимости, сельские «няни» просветили горожанку насчет того, что, согласно местным традициям, свадебный «венец» на ее голове означает прощание с девической свободой и былыми увлечениями. Девичий вен*ец* и девичья коса сменяются на «чеп*ец*» (VI,46). Но пройдя (или хотя бы поняв), что «похороны косы» (девичества) и свадьба уже прошли, Ларина словно рождается заново для новой жизни под названием «бабья доля» (вариант: *похороны – свадьба – рождение*). Ее не реализовавшийся муж так и остается на стадии «рождения», поэтому его погребальный венец легче представить в виде погребального венка из трав, предназначенного для покойника, не достигнувшего совершеннолетия. Венка, напоминающего, между прочим, и те венки, которые изображались на головах беспечных пастушков, – главных персонажей пасторали.

Деятельный и жизнеспособный характер Лариной, таким образом, становится следствием осуществления полного цикла «архаического» календаря. И именно ей суждено стать последней хранительницей культа «домашнего очага» в пушкинской деревне. Переход статуса хранителя (хранителя дома, но не фамилии – В.К.) от Ларина к Лариной, от мужа к жене – явление, хорошо знакомое Пушкину как по литературному, так и по житейскому опыту. В 1825 году Пушкин делает частичный перевод сказки Вольтера «Ce qui plait aux dames» (Что нравится дамам?) Полного литературного переложения на русский язык поэт не осуществил. Но, приступая к переводу, Пушкин

---

* См. также несколько иное и более «материалистическое» объяснение причин отъезда Ларина в деревню: «Женившись, «разумный муж» Дмитрий Ларин навсегда уехал «в свою деревню», вернулся на свою природную классово-экономическую почву» [114].

знал, разумеется, чем заканчивается сказка Вольтера. Ответ же на вопрос «Что нравится дамам?» дается в самом конце: «...старуха открыла ему тайну, и эту тайну он сообщил во всеуслышание королеве и ее дамам. Всего приятнее женщине – быть полной хозяйкой в доме и всем командовать...» (см. Лернер Н. Рассказ про доброго Роберта) [115, С.111].

В то же время и в помещичьей России власть жен была типичным явлением. О.В.Ермикишина на основе тщательного изучения мемуарной литературы приходит к следующему выводу: «Большинство современников и исследователей, занимающихся отечественной историей XVIII века, отмечают, что в столицах изменилось отношение к браку: он считался простой формальностью, которую не стеснялись нарушить по первому капризу. В провинции же дело обстояло иначе. Приведу причины, которые, по моему мнению, несколько объясняют это. Во-первых, женщина играла большую роль в хозяйстве помещика. На ней лежали все заботы по дому. Обойтись без такого помощника помещику было трудно. Во-вторых, жена вносила в хозяйство помещика значительное приданое, которое включало в себя не только мебель, кухонную утварь, украшения и пр., но и деревни с крестьянами. Таким образом, вместе с женитьбой происходило расширение помещичьего хозяйства. В-третьих, немаловажным обстоятельством является то, что в провинции долго сохранялось мнение, что холостой помещик – неполноценный хозяин. Конечно, это не отражалось в юридических документах, но влияло на общественное мнение» [116].

Последнее обстоятельство для нас особенно интересно, так как объясняет почему с приездом двух холостяков в деревню «свадебная тема» становится главенствующей в романе.

Одним из «посвященных» в тайны «родового» календаря Лариных оказывается Владимир Ленский. Сначала он посещает кладбище (*похороны*), а затем, как следствие, вспоминает о данных им ранее обязательствах:

Он Ольгу прочил за меня,
Он говорил: дождусь ли дня?..
(VI, 48)

Напутствие покойного оказывается столь важным и необходимым к исполнению, что Ленский «поневоле» должен влюбиться в обещанную ему Ольгу и тем самым, как и Ларина, войти в круг хранителей «привычек старины». Но препятствием этому становится слишком явный «налет» чужой культуры у Ленского.

«Шекспировское» восклицание Ленского на могиле Ларина: «Poor Yorick!» (VI,48) дает повод для поиска соответствующих формул «архаического» календаря в известных Пушкину произведениях английского драматурга

В статье Д. Томаса Шоу «Местный колорит в «Ромео и Джульетте» и сонет Мнишека в «Борисе Годунове» среди ряда доказательств, свидетельствующих о влиянии трагедии на пушкинскую драму, есть указание на «шекспировский» след и в романе «Евгений Онегин»: «Окончание маленького диалога двух Капулетти (которые пытаются припомнить, сколько времени прошло с тех пор, как они танцевали на балах-маскарадах) истинно комично (оно отчасти напоминает восклицания старых дам в главе седьмой «Евгения Онегина»)» [117]. Но этим замечанием американского пушкиниста сфера влияния «итальянской» трагедии на русский роман Пушкина не ограничивается. В драме В. Шекспира реализация формул «жена (жених) – смерть» и «смерть – свадьба» (гибель в день свадьбы) прослеживается достаточно отчетливо. В «Ромео и Джульетте» умудренный жизненным опытом Капулетти пророчит Парису:

О сын мой, в ночь перед твоею свадьбой
Легла в постель с твоей невестой смерть.
Вот здесь лежит цветок, растленный смертью.

Смерть – вот теперь мне зять, вот мне наследник:
Дочь отняла она...*

Далее эта тема развивается в пьесе и переходит в свое естественное завершение: свадьба рассматривается как похороны, что опять-таки не противоречит тем представлениям, которые хорошо известны в русской народной поэзии:

Увы, наш праздник будет превращен
В обряд печальный пышных похорон.
Звон погребальной музыки заменит,
В поминки обратится брачный пир,
Ликующие гимны – в панихиду.
Венок венчальный – к трупу перейдет.
Все превращенье страшное претерпит.

Аналогично шекспировскому тексту формула «жених – смерть» находит отражение в пушкинском романе «Евгений Онегин». Первый намек на реминисценции из Шекспира присутствуют уже в словах и поступках Владимира Ленского:

Летучие листки альбома
Прилежно украшает ей:
То в них рисует сельски виды,
Надгробный камень, храм Киприды.
(VI, 84)

«Кладбищенские» рисунки Ленского можно было бы признать всего лишь модным увлечением, достойным альбома уездной барышни. Но в данном контексте рисунки становятся своеобразными астрологическими космограммами, составленными «астрологом» Ленским, который воспринимает приближающуюся свадьбу в контексте приобретенных на чужбине идей Шекспира. Тех идей, которые оказываются столь близки

* Шекспир В. Полное собрание сочинений. – М., 1958. – Т.2. – С.114.

народным обычаям Красногорья*. В трактовке Ю.М. Лотмана: «Надгробный камень, храм Киприды» – аллегорический рисунок: «Любовь до гроба» [25, С.242]. Однако смысл данной аллегории в большей степени отражает судьбу Дмитрия Ларина. Синтаксически, путем перестановки двух определений автор подчеркивает обратное развитие действия. Сначала предощущение смерти («надгробный камень»), а затем любовь и брак («храм Киприды»). Знание ритуальной формулы предопределяет знание судьбы и логику развития сюжета.

Хронология романа такова, что дуэль происходит почти день в день намеченной свадьбы:

Он весел был. Чрез две недели
Назначен был счастливый срок.
И тайна брачныя постели,
И сладостный любви венок...
(VI, 94)

Ленский приглашает Онегина на именины Татьяны: «Ты к ним на той неделе зван» (VI, 93), которые происходят 12 января. Если «на той неделе» – это 12 января, то разговор «приятелей» «на этой неделе» мог состояться в период между понедельником (31 декабря) и воскресеньем (6 января). Но далее уже в пятой главе сам автор указывает точную дату дальнейших событий: снег выпадает «на третье в ночь». Следовательно, разговор мог состояться 31 декабря, 1 или 2 января. Поэтому «счастливый срок» свадьбы, которая должна состояться «чрез две недели» – это 13, 14 или 15 января. 13 января свадьбы не произошло. Следовательно, она должна была состояться

* Следует подчеркнуть, что средневековый сюжет драмы «Ромео и Джульетта» сближается с нравами и обычаями патриархальной русской деревни на основе обоюдной архаичности. Поэтому «английское» влияние в данном контексте не означает модное чужое влияние, разрушающее традиции старины. В этом смысле геттингенский и петербургский (байронический) «культурный» налет оказывается более чужеродным для русской деревни, чем интернациональная «традиционность» В. Шекспира.

14 или 15 января. Дуэль происходит 14 января. То есть Ленский погибает в день или за день до намеченной свадьбы.

Предчувствия не обманули поэта: его «свадьбе» суждено было состояться..., но только после «похорон», и в отличие от Дмитрия Ларина «сладостный любви венок» становится для Ленского «таинственным» (VI, 142) погребальным венком. В этом и состоит смысл «больших похорон», подменивших «свадьбу великую».

Праздник *Рождества* как бы «включается» автором в хронологию «дуэльного» сюжета. Тем самым формируется обозначенная нами ранее триада: «рождение (Рождество) – свадьба – смерть» с перестановкой, правда, двух последних пунктов. Так же, заметим, как в трагедии В. Шекспира, поскольку любая трагедия, по определению, связана с нарушением привычного ритма жизни.

«Сельские виды», таким образом, могут интерпретироваться как символы той народной среды, оказываясь в которой, герой стремительно проживает в течение двух недель «сказочную» (святочную) жизнь. Это «новое старое» время находится в оппозиции к предшествующим годам «культурного» воспитания Ленского. И по времени, и по энергетике, и по красоте воспоминаний о нем. Герой, стремительно проживший свою жизнь в соответствии с народным календарем, становится понятным и памятным именно для представителей из народа: «пахаря», «жницы», «пастуха», тогда как живущие в ином измерении «сословные родственники» очень скоро забывают о нем.

«Свадьба – похороны» Владимира Ленского «состоялись» в пушкинских черновиках романа «Евгений Онегин» в Михайловском на глазах у Арины Родионовны Яковлевой. Несколько лет спустя, узнав о ее смерти, поэт в рисунке, осознанно повторяет эту формулу близости, а учитывая литературный сюжет и единовременности двух основных жизненных актов, он изображает на голове покойной свадебный венец...

Прабабушкин чепец

Эскиз иллюстрации А.С.Пушкина к драме «Русалка» 1835 г.

Графика А.С. Пушкина настолько содержательна и многозначна, что в одном рисунке сразу могут сходиться несколько сюжетов. Это в полной мере может быть отнесено к «парному» портрету Арины Родионовны Яковлевой, который мы попытались прокомментировать в предыдущей главке. Пушкинский рисунок приобретает дополнительный смысл в том случае, если гипотетическое изображение Арины Родионовны в свадебном венце рассматривать так же, как персонифицированный в ее портрете обобщенный образ тех персонажей русского фольклора, с которыми талантливая рассказчица «познакомила» поэта в годы его ссылки в Михайловское. Подобная версия служит подтверждением того, что воспоминания Пушкина о няне всегда были связаны с представлениями о мире и образах народной поэзии.

Основанием для подобного рода трактовки графического сюжета («Портрет рассказчицы – обобщенный и имеющий с ней портретное сходство образ тех *фольклорных* персонажей,

которых она ввела в мир пушкинской поэзии») служит и то обстоятельство, что у этой идеи в творчестве поэта существует аналог. Правда, способ ее изложения иной. Это стихотворение – воспоминание о другой рассказчице, сыгравшей не менее значимую роль в жизни Пушкина. Посвящено оно бабушке поэта Марии Алексеевне Ганнибал и называется «Наперсница волшебной старины».

Мария Алексеевна родилась 20 января 1745 года в семье Алексея Федоровича Пушкина и Сарры Юрьевны, урожденной Ржевской. Известно, что с 1798 года она вместе с Надеждой Осиповной и ее мужем Сергеем Львовичем Пушкиным проживала в Москве, а в 1811 году переехала с семьей в Петербург, но большую часть времени проводила в Михайловском. Черты ее образа нашли отражение в стихотворениях Пушкина: «Сон», «Наперсница волшебной старины», «Родословная моего героя». Бабушка была настоящей хранительницей семейных преданий. Ее рассказы «...о родне, // о толстопузой старине» (I, 184) во многом повлияли на пушкинский замысел романа из жизни России в эпоху правления Петра I «Арап Петра Великого». О том, насколько значительным было влияние бабушкиных рассказов, можно судить хотя бы по одному ее этому определению, послужившему точкой отсчета для целого ряда серьезных исследований Пушкина. За, казалось бы, ироническим как для нашего современника, так и для современника Пушкина оттенком, содержащимся в выражении «толстопузая старина», стоит вполне серьезная и исторически верная характеристика особенностей русских культурных традиций.

Бабушкино определение задало целый ряд тем, творчески использованных впоследствии поэтом в своих произведениях. И, в частности, отразилось на его подходе к трактовке проблем, связанных с революцией русского национального костюма.

Французский путешественник Астольф де Кюстин, оставивший любопытные заметки о России периода правления Николая I, отмечал такие особенности императорского одеяния: «Он

(император) усвоил себе с молодости русскую привычку стягиваться выше поясницы корсетом, чтобы оттянуть желудок к груди. Вследствие этого расширяются бока, и неестественная выпуклость их вредит здоровью и красоте всего организма. Это добровольное извращение фигуры, стесняя свободу движений, уменьшает изящество внешнего облика и придает ему какую-то деревянную тяжеловесность. Говорят, что когда император снимает свой корсет и его фигура приобретает сразу прирожденные формы, он испытывает чрезвычайную усталость. Можно временно передвинуть свой желудок, но нельзя его уничтожить» [118]. Столь же далеким от национальной специфики был камер-юнкерский мундир, который вынужден был носить при дворе и Пушкин. П.А.Вяземский отмечал, что «Пушкин не любил камер-юнкерского мундира. Он не любил в нем не придворную службу, а мундир камер-юнкера» [119]. Кажется, что это замечание близкого друга Пушкина несколько снижает «антидворцовый» пафос пушкинской реакции на «повышение по службе» и переводит его в бытовой план. Но, зная причины, повлекшие за собой деформацию русской одежды, поэт и не мог иначе относиться к мундиру, чужому и чуждому национальным традициям и привычкам.

Противоестественный мундир был узаконен императорским указом и был обязателен для ношения при дворе. Приказной характер этого указа напоминает об известном указе Петра I об упразднении старомодного русского платья, с которого, собственно, и началась «революция» в области национального костюма. Согласно ему, к 1 декабря 1700 года предписывалось сменить весь гардероб мужчинам, а к 1 декабря 1701 года то же самое наказывалось их «дщерям и женам» – чтобы они с мужчинами «в платье были равные, а не розные». «С тех пор, кто не подчинится указу царя, было велено «брать пошлину деньгами, а платье (старомодное) резать и драть. Просторные наряды княгинь и боярынь в законодательном порядке приказано было сменить на «образцовые немецкие портища (то есть платья с корсе-

том и юбками до щиколоток), а вместо венцов и кик украшать головы фонтанжами и корнетами» [120]. «Образцовые немецкие портища» – это ни что иное, как первый образец *модной одежды* в России, вводимой «бессмысленно и беспощадно» и в приказном порядке. О том, как народ «ответил» на «предложение» царя-преобразователя сменить привычный гардероб на новый, Пушкин описывает в «Истории Петра I»: «Город стал добычею мятежников. Они бросились грабить дома и купеческие лавки, вбегали в церкви и монастыри, обдирали иконостасы, резали всех, которые попадались им в немецком платье» (IX, 63).

То, что Астольф де Кюстин называет «русской привычкой», на самом деле является не лучшим из приобретений России, которые она получила в результате преобразований Петра I. В допетровской Руси костюм, пришедший из Византии и ассимилировавшийся в местном климате, отличался естественностью и простотой кроя. Исторически точное описание русской одежды в романе А.К. Толстого «Князь Серебряный» позволяет ощутить степень утраты, понесенной русской культурой в процессе петровских реформ: «На ней (боярыне Морозовой – В.К.) был голубой аксамитный летник с яхонтовыми пуговицами. Широкие кисейные рукава, собранные в мелкие складки, перехватывались повыше локтя алмазными запястьями или зарукавниками. Такие же серьги висели по самые плечи; голову покрывал кокошник с жемчужными наклонами, а сафьяновые сапожки блестели золотой нашивкой ...На князе (Вяземском) был белый атласный кафтан. Из-за низко вырезанного ворота виднелось жемчужное ожерелье рубахи. Жемчужные запястья плотно стягивали у кистей широкие рукава кафтана, небрежно подпоясанного малиновым шелковым кушаком с выпущенной в два конца золотой бахромой, с заткнутыми по бокам узорными перчатками... Поверх кафтана надет был внакладку шелковый легкий опашень золотистого цвета»*.

---

* Толстой А.К. Князь Серебряный. Повесть времен Ивана Грозного. – М., 1966. – С.65, 151.

Революция костюма, осуществленная в высших слоях русского общества, не коснулась «низов», сохранивших естественную «толстопузость». Именно так, в рубахе, подпоясанной на бедрах, изображен Пушкиным «простонародный» мельник, герой драмы «Русалка» в черновиках 1834 года [121], и именно такой могла стать альтернатива ненавистному придворному мундиру в лоне желанного деревенского рая. В этой связи следует заметить, что тот самый народный костюм, в котором поэт был однажды на ярмарке в Святых Горах, вовсе не являлся прихотью или причудой гения. В контексте размышлений поэта о судьбах русской культуры и русского костюма в частности – это не просто демонстрация одежды, а демонстрация «национальной» идеологии. Значительно позже (в 40-х годах) русские славянофилы, а затем и Л.Н. Толстой поддержат и разовьют эту форму протеста. Но если для них крестьянская рубаха станет уже символом опрощения и близости к народу, то для Пушкина рубаха, подпоясываемая на бедрах и единая для всех сословий в допетровской («толстопузой») Руси, была символом утраченных традиций.

Тема конфликта между пришлым костюмом и традиционной одеждой становится едва ли не главной формой иллюстрации уместности всеобъемлющих реформ Петра I в первых главах романа «Арап Петра Великого», главными персонажами которого становятся предки поэта – Ганнибал и Ржевские. В четвертой главе, сопровожденной эпиграфом из «Руслана и Людмилы»: «Не скоро ели предки наши, // Не скоро двигались кругом // Ковши, серебряные чаши // С кипящим пивом и вином» (VIII, 19), Татьяна Афанасьевна, старшая сестра Гаврилы Афанасьевича Ржевского, рассуждает: «Подлинно, нынешние наряды на смех всему миру. Коли уж и вы, батюшки, обрили себе бороду и надели кургузый кафтан, так про женское тряпье толковать нечего, конечно, нечего: а, право, жаль сарафана, девичьей ленты и повойника. Ведь посмотреть на нынешних красавиц, и смех и жалость: волоски-то взбиты, что войлок,

насалены, засыпаны французской мукою, животик перетянут так, что еле не перервется, исподницы напялены на обручи: в колымагу садятся бочком, в двери входят – нагибаются. Ни стать, ни сесть, ни дух перевести – сущие мученицы, мои голубушки» (VIII, 20 – 21). Другому представителю «старины» Кириле Петровичу Т., рязанскому воеводе, претит расточительность современных модниц: «Бывало, внучке в приданое бабушкин сарафан, а нынешние робронды – поглядишь – сегодня на барыне, а завтра на холопке. Что делать? Разорение русскому дворянству!» (VIII, 21).

Передача одежды от старшего к младшему была не только знаком бережливости и рачительности, но и отголоском общерусской традиции, сохранившейся в крестьянской среде вплоть до начала XX века: «Только что родившегося мальчика на несколько минут заворачивали в рубаху отца, а девочку – в рубаху матери. Причем, рубаху перед этим не полагалось стирать... Пеленки и свивальник для новорожденного также делались из старой одежды... Одежда отца или матери, используемая при рождении ребенка, имела не только охранительную символику, но и наделяла ребенка долей, возможностью дожить до зрелого возраста, до старости. Через одежду родителей, особенно отца, устанавливались связи между ребенком и родителями, происходило включение нового человека в семью» [122]. Думается, что именно этот мотив оберега и преемственности обыгрывается Пушкиным при упоминании «прабабушкиного чепца» Марии Алексеевны в стихотворении 1816 года «Сон»:

Под образом простой ночник из глины
Чуть освещал глубокие морщины,
Драгой антик, прабабушкин чепец...
(I, 184)

Бабушка поэта любила вспоминать старину, и от нее Пушкин познакомился с семейными преданиями, которыми так дорожил впоследствии. Кроме того, Мария Алексеевна была талантливой рассказчицей. Э.В. Померанцева в книге «Судьбы

русской сказки», в которой исследуются способы и формы распространения фольклора в XIX веке, приходит к следующему выводу: «...рассказывание сказок в первой половине XIX века было широко распространенным явлением в разных социальных группах, главным образом в демократической среде. Мы имеем свидетельства о сказочницах – бабушках в дворянской, купеческой и разночинской среде, однако они тонут среди воспоминаний о сказочниках – дворовых и ремесленниках» [123]. К числу сказочников-дворовых относится няня Пушкина Арина Родионовна. Ярким же представителем «сказочниц-дворянок» была Мария Алексеевна Ганнибал.

Ее сказки были устным переложением модных в то время рыцарских повестей и лубочных картинок «О Бове королевиче» и «Еруслане Лазаревиче». Популярные персонажи через посредничество бабушкиных пересказов попадали в произведения Пушкина:

Волшебники, волшебницы слетали,
Обманами мой сон обворожали.
Терялся я в порыве сладких дум;
В глуши лесной, средь муромских пустыней
Встречал лихих Полканов и Добрыней,
И в вымыслах носился юный ум.

(«Сон» I, 184)

«Следы» бабушкиных рассказов, с детства усвоенных Пушкиным, легко обнаруживаются и в самом значительном юношеском произведении: поэме «Руслан и Людмила». Возможно, что именно талантливое посредничество «семейного» рассказчика, отсеивавшего в процессе пересказа лишние имена и запутанные сюжеты, предопределило динамику и стройность пушкинской поэмы, выгодно отличавшейся этим от подобных произведений М.Д. Чулкова, В.А. Левшина, М.И. Попова.

Существует ярко выраженная стилистическая связь между стихотворением «Наперсница волшебной старины», посвященным М.А. Ганнибал, и тем эпизодом пушкинской поэмы, в ко-

тором автор рисует прелестный портрет своей главной героини – Людмилы.

Наперсница волшебной старины,
Друг вымыслов игривых и печальных,
Тебя я знал во дни моей весны,
Во дни утех и снов первоначальных.
Каким огнем блеснул приветный взор!
Покров, клубясь волною непослушной,
Чуть осенял твой стан полувоздушный,
Вся в локонах, обвитая венком,
Прелестницы глава благоухала;
Грудь белая под желтым жемчугом
Румянилась и тихо трепетала...

(«Наперсница волшебной старины» II, 272)

Времен минувших небылицы,
В часы досугов золотых,
Под шепот старины болтливой,
Рукою верной я писал...

Княжне воздушными перстами
Златую косу заплела
С искусством в наши дни не новым,
И обвила венцом перловым
Окружность бледного чела...

Лазурный, пышный сарафан
Одел Людмилы стройный стан;
Покрылись кудри золотые,
И грудь, и плечи молодые
Фатой, прозрачной, как туман...

(«Руслан и Людмила» IV, 29)

«Наперсница волшебной старины» – это и есть бабушка, поведавшая своему внуку о чудесном сказочном мире. А «прелестница» – одна из героинь ее рассказов (Дружневна, Любана), в поэме Пушкина ставшая Людмилой. Близость этих двух текстов не случайна. В 1818 году Мария Алексеевна умирает, в 1820 году Пушкин заканчивает свою поэму, а в 1822 году пишет стихотворение «Наперсница волшебной старины». К этому времени уже написан «Кавказский пленник», создается овеянный южной экзотикой «Бахчисарайский фонтан». Пушкиным овладевают принципиально новые идеи и настроения. А тому человеку, который в значительной степени предопределил содержание пройденного поэтом пути, автор воздает дань в виде стихотворения, построенного по схеме: «Портрет рассказчицы – обобщенный и имеющий с ней портретное сходство образ тех *сказочных* персонажей, которых она ввела в мир пушкинской поэзии».

Арина Родионовна Яковлева была представительницей иной культуры, остававшейся невостребованной Пушкиным вплоть до 1824 года. Рожденные в народной среде сказки и песни в ее исполнении продолжили национальное образование поэта. Именно к ней перешла роль хранителя семейных преданий после смерти М.А. Ганнибал. Об этом, в частности, вспоминал гостивший в Михайловском в 1825 году Н.М. Языков в стихотворении «К няне А.С.Пушкина» (1827):

...Ты занимала нас – добра и весела
Про стародавних бар пленительным рассказом:
Мы удивлялися почтенным их проказам,
Мы верили тебе – и смех не прерывал
Твоих бесхитростных суждений и похвал...».

Возможно, что одним из результатов этой преемственности стал перевод няней семейного предания в близкую ей былин-

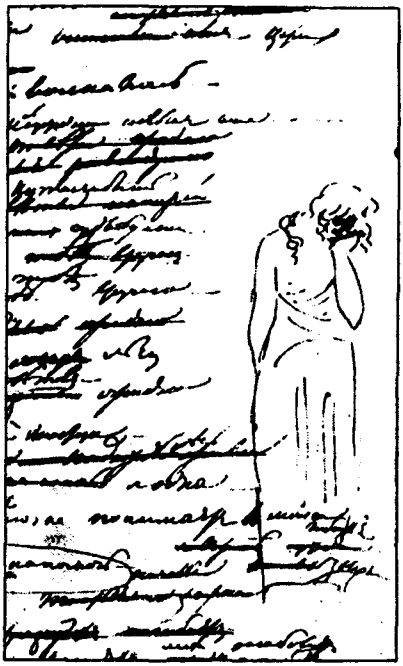
ную форму стиха: «Как жениться задумал царский арап, // Меж боярынь арап похаживает...» (II, 338).

В 1824 году, оказавшись в деревне, в той среде, в которой родились «нянины» сказки, поэт делает неожиданное для себя открытие: «...вечером слушаю сказки – и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! Какая есть поэма!» – пишет он брату в середине ноября (XIII, 121). С какой поэмой сравнивает поэт сказки, услышанные от *сказительницы из народа*? Не с поэмой ли «Руслан и Людмила», в значительной степени явившейся результатом ранее услышанных от *сказительницы из дворян* лубочных и рыцарских повестей?

Как бы то ни было, но в 1827 году Пушкин в «бабушкину» поэму помещает пролог «У Лукоморья...», отличающийся от самой поэмы совершенно иной стилистикой, свойственной уже простонародной манере изложения Арины Родионовны Яковлевой. Стилистика и образы разные, но общим остается одно – равнозначность литературного влияния, которое в разное время оказали на творчество Пушкина две талантливые рассказчицы. Поэтому тот ход авторской мысли, о котором мы рассуждали относительно стихотворения «Наперсница волшебной старины», будет повторен Пушкиным, но уже в иной (графической) форме в упомянутом выше рисунке.

Персонажи няниных сказок несколько отличаются от тех прелестниц о которых рассказывала бабушка и одной из которых стала пушкинская Людмила. Ее героини, «девицы», «одеты» в русское платье и говорят на простом русском языке. На том же языке заговорят персонажи будущих пушкинских сказок и повестей. И в том же образе «девицы с косой, в свадебном венце и сарафане» изобразит Пушкин Арину Родионовну Яковлеву.

Шляпа и сорочка



Татьяна Ларина.
Рисунок А.С.Пушкина

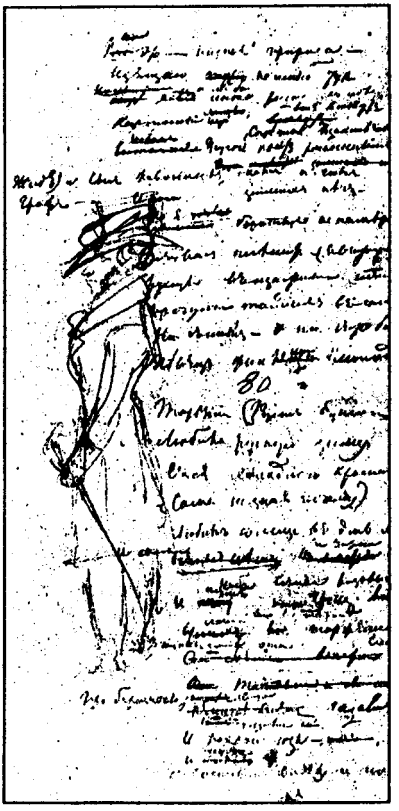
В первой главе «Евгения Онегина» значительное место уделено описанию модных привычек героя. В значительной степени из них складывается «городской» портрет Онегина. Вынужденный переезд в деревню связан с целым рядом неудобств, одним из которых становится отсутствие здесь ставшей уже частью натуры героя «тирании» моды. В Петербурге модный костюм объединял «передовых» представителей светского общества и являлся своеобразным средством выделения из общей толпы. Интрига увлечения всем новым состояла в противопоставлении «модного – не модному и старомодному». В провинциальной глуши, удаленной от петербургских салонов и магазинов, подобного рода увлечение было просто-напросто невозможно, поскольку здесь отсутствовали единомышленники-модники, способные понять достаточно сложный язык модного наряда. Надо отдать должное Онегину. Он сам «моделирует» и примеривает костюм по его представлениям наиболее соответствующий «русской деревне»:

Носил он русскую рубашку,
Платок шелковый кушаком,
Армяк татарский нараспашку

И шляпу с кровлею, как дом
Подвижный...
(IV, 371)

На первый взгляд может показаться, что герой «опустился» в своей деревенской жизни до уровня обыкновенного крестьянина. Или прочитать «народные» одежды как своеобразную декларацию либерала и «защитника крестьян». Тем более, что повод для подобной интерпретации новый барин уже подал, когда:

Один среди своих владений,
Чтоб только время проводить,
Сперва задумал наш Евгений
Порядок новый учредить.
В своей глуши мудрец
пустынный,
Ярем он барщины старинной
Оброком легким заменил;
И раб судьбу благословил.
(VI, 33)



Автопортрет А.С.Пушкина в шляпе (картузе) 1826 г.

Эти две версии объяснения диковинного наряда и выдвигает «псковская дама Дурина», огорченная «безнравственным и безрассудным» убором Онегина. *Безнравственным* – потому что нельзя опускаться до уровня холопа, *безрассудным* – потому что излишний и показной либерализм сулит неприятности со стороны властей. Безрассудство онегинских преобразований как в экономической сфере, так и в области костюма есть не что иное, как все то же желание ге-

роя выделиться из толпы, быть современным и модным. Но его преобразования совершаются «что б только время проводить» и вовсе не являются «программой» действий (читатель больше не встречает на страницах романа сведений о том, как проходили революционные преобразования барина). Они больше похожи на *жест* и к тому же являются прямым следствием знакомства с произведениями *модного* политэконома Адама Смита.

Впрочем, существовал еще один повод воспринимать чудной убор, во всяком случае самому герою, как свидетельство передовых взглядов его носителя. В ту пору, когда создавались «деревенские» главы пушкинского романа, умами русской передовой интеллигенции овладело новое эстетическое направление – романтизм. «Лорда Байрона портрет» висел и в деревенском кабинете Онегина. Судя по скромной обстановке, в которой жил прежний хозяин дома, портрет «властителя дум» был привезен новым владельцем усадьбы из Петербурга. Этот портрет, по всей видимости, входил в число тех немногих избранных предметов, которые могли поместиться в кибитке и, будучи символами цивилизации, должны были напоминать герою о его прежней жизни.

Особенность нового направления, представителем которого был лорд Байрон, характеризовалось повышенным вниманием к местному колориту. В 1823 году Орест Сомов указывал на обязательность внесения этого элемента в поэтическое описание: «Сколько разных обликов, нравов и обычаев представляется испытующему взору в одном объеме России совокупной! Не говоря уже о собственно русских здесь являются малороссияне, со сладостными их песнями и славными воспоминаниями: там воинственные сыны Тихого Дона и отважные переселенцы Сечи Запорожской: все они носят черты отличия в нравах и наружности. Что же мы увидим, если окинем взором края России, обитаемые пылкими поляками и литовцами, народами финского и скандинавского происхождения, обитателями древней Колхиды, потомками переселенцев, видевших изгнание

Овидия, остатками некогда грозных России татар, многоразличными племенами Сибири и островов, кочующими поколениями монголов, буйными жителями Кавказа, северными лапландцами и самоедами...» [124]. Таким образом, пребывая в русской глубинке и облачаясь при этом в русский национальный костюм, Онегин становился носителем (в прямом и в переносном смысле) передовых идей, овладевших русским обществом в 20-х годах XIX века. Увы, ни провинциальная дама, ни сельские помещики не прочитали еще, по всей видимости, ни произведений Байрона, ни его последователей. Поэтому модная знаковость костюма Онегина так и осталась загадкой для его сельских соседей.

Особого внимания заслуживает онегинская шляпа, сравниваемая автором с подвижной кровлей дома. В контексте романного повествования это мог быть тот самый *боливар,* который носил герой на брегах Невы. Но сравнение с кровлей дома становится понятным лишь в том случае, если мы проследим историю шляпы самого Пушкина. «Заморская», «плетеная», «огромная» – это определения все одной и той же шляпы, подаренной Пушкину А.Г. Родзянко. Об этом подарке поэт упоминает в стихотворении, созданном в 1824 году:

Прости, украинский мудрец,
Наместник Феба и Приапа!
Твоя соломенная шляпа
Покойней, чем иной венец;
Твой Рим – деревня; ты мой папа,
Благослови ж меня, певец!
(IV,360)

Из текста становится понятным, что материал, из которого была сделана шляпа, – солома. А если обратиться к разного рода описаниям построек Опочецкого уезда Псковской губернии первой трети XIX века, то обнаружится, что за редким исключением крыши домов здесь покрывали соломой. Так что и это пушкинское сравнение заслуживает того, чтобы быть отне-

сенным к явлениям «местного колорита», замеченным и отмеченным автором «Онегина».

Что же касается самого героя, то его попытки стать модным и обрести круг единомышленников в деревне оканчиваются полным провалом. Причиной неудачи становится то, что герой претендует на роль деревенского законодателя мод, действуя по «городской» схеме: «модный – старомодный». Но ожидаемый успех не достигается, потому что в деревне, хранящей «привычки милой старины», срабатывает иная оппозиция, а именно: «мода – традиции и привычки».

В.И.Даль дает любопытное определение слова «мода»: Мода – фрнц. Ходящий обычай; временная. Изменчивая прихоть в житейском быту, в обществе, в покрое одежды и в нарядах» [26, Т.II, С.337]. Носитель «ходячей привычки», Онегин попадает в деревню, где все, кажется, замерло в патриархальной первозданности. Здесь же он встречается с воспитанной в духе устоявшихся веками «привычек и обычаев» русской старины Татьяной Лариной. Именно ей суждено *разоблачить* Онегина, чьи модные привычки начинают столь тщательно маскировать его собственную натуру, что за чередой личин трудно разглядеть самого человека. Мода – явление сложное и не ограничивается простой демонстрацией новых костюмов. Определенному костюму соответствуют определенный стиль поведения, жаргон, жесты. В этом проявляется родство моды с театром. Модник – это всегда актер, разыгрывающий ту роль, которую ему диктует мода. Именно с этих позиций моду можно рассматривать как театр, а человека, играющего в него, как актера. Татьяна Ларина пытается проанализировать поведение Онегина. Но совсем не искушенная в тонкостях подобного спектакля уездная барышня пытается идентифицировать героя посредством «подбора» знакомых ей характерных *масок.* Кажется не простым совпадением, что героиня со столь «античной» фамилией воспринимает игру Онегина именно таким способом. Как известно,

именно в античном театре актеры впервые надели на лица маски, отражавшие состояния (радость, горе), профессиональную принадлежность (слуги) и т.д. Маски были придуманы потому, что зрители, находившиеся в театре, не могли на далеком расстоянии рассмотреть мимику актера. Столь же велика дистанция между зрителем (Лариной) и актером (Онегиным), который так *маскирует* модными привычками собственное «я», что превращает жизнь в спектакль, а себя в исполнителя одной из «начитанных» ему «неким модным сценаристом» ролей.

Первая такая роль «проигрывается» в вещем сне Татьяны. Герой «надевает» на себя маску, внушающую суеверный страх. Не случайно, что именно такова первая маска героя: «Основной смысл маски в том, что она *скрывает* лицо, *защищает* его, отвлекает от него внимание и вместе с тем представляет другое лицо, способное внушать страх, напоминать об иных существах и т.п. На понятии о «маске» нередко лежит представление о чем-то сверхъестественном, разрушающем, снедающем»*.

Маска, отражающая подобное представление об Онегине как о существе «сверхъестественном и разрушающем», появляется в вещем сне Татьяны Лариной. Но проявляется она весьма своеобразным способом:

Но что подумала Татьяна,
Когда узнала меж гостей
Того, кто мил и страшен ей,
Героя нашего романа!
Онегин за столом сидит
И в дверь украдкою глядит.

Он знак подаст: и все хлопочут;
Он пьет: все пьют и все кричат;
Он засмеется: все хохочут;

---

* Энциклопедический словарь / Под ред. Брокгауз Ф.А. и Ефрон И.А. – СПб., 1896. – Т. XVIII-а. – С.717.

Нахмурит брови: все молчат;
Он там хозяин, это ясно...
(VI,106)

Автор в описании данного эпизода сначала называет имя «хозяина» (*Онегин*), а затем настойчиво направляет на него внимание читателя путем повтора личного местоимения третьего лица (*Он*). Но *он* – это часть фамилии героя. *Он* обозначает также «человека или существо, главенствующее, владычествующее где-либо (например, хозяин-богач, медведь, домовой, леший); табуистические наименования черта, дьявола, домового» [125]. О таком же значении местоимения *Он* свидетельствует В.И. Даль: «Иные не называют домового иначе, как просто *он*» [26, Т.II, С.673]. Под *Он* в данном случае подразумевается совсем иное демонологическое существо, чем то, которого поэт в 1819 году назвал «добрым домовым». Игра смыслами, содержащимися в фамилии героя, позволяет рассматривать эту маску «страшного» Онегина как ставшую и частью фамилии, и частью натуры.

Мысль о полной подмене личности личиной, осуществившейся в жизни Онегина, придет в голову Татьяне Лариной чуть позже, после посещения его кабинета. Кабинета, больше похожего на актерскую гримерную. Здесь уже присутствует не просто страх, персонифицировавшийся в одну-единственную маску «домового», а развернутая галерея портретов, известных героине как из жизни, так и из литературы. Поэтому ряд личин, подбираемых героиней для разоблачения героя, значительно обширнее:

Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он? Ужели подражанье?
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,

Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он? ...

Уже *слово* найдено?
(VI, 149)

Слово «пародия», найденное героиней, в переводе с греческого означает «куплет, припев». Но у этого слова существует синоним в языке, ставшем для Пушкина вторым родным языком. Во французском языке таким синонимом слова *пародия* является слово *travestie*, что буквально означает «перелицовка» («переодетый», «ряженный»). Слово найдено, герой разоблачен... Но чтобы окончательно избавиться от маскарадных личин, герою придется убить на дуэли друга, а затем отправиться в длительное путешествие. Только после этого в герое просыпаются человеческие чувства. В восьмой главе поведение Онегина, наконец-то, согласуется с пожеланием автора:

По крайней мере мой совет:
Отстать от моды обветшалой.
Довольно он морочил свет...
(IV, 168).

Обретя естественность, так недоставшую ему в деревне, герой пишет письмо, надеясь на взаимность, но получает отказ. Принятые в светском обществе условия любовной игры не принимаются Татьяной: «Но я другому отдана, // Я буду век ему верна» (IV, 188). Кажется, что героиня несмотря на свой новый статус «законодательницы мод» и в городе сохраняет нравственные нормы поведения, усвоенные ею в период своей жизни в глубинке. Эта фраза героини стала в исследовательской литературе хрестоматийным примером, доказывающим цельность характера пушкинской героини, проявляющуюся повсюду и независящую от того, где она находится. Один из примеров такого утверждения – цитата из работы Г.А. Гуковского: «В такой же мере, как образ Онегина в первых главах романа определен салонной искусственностью космополитической циви-

лизации, образ Татьяны определен органическим складом народной жизни и фольклора» [79, С.208]. Эта цитата любопытна тем, что в ней подразумевается некая эволюция в трактовке образа Онегина, отличающая героя первых глав от героя последних. Но почему в подобной «гибкости» отказывается героине? Со стороны Пушкина было бы величайшей неправдой механически перенести уездную барышню из глуши «лесов» на «модный» городской паркет, сделать ее княгиней, но оставить с ней «тьму» ее деревенских привычек. Татьяна Ларина в городе тоже меняется. И об этом прямо пишет автор:

Как изменилася Татьяна!
Как твердо в роль свою вошла!
Как утеснительного сана
Приемы скоро приняла!
Кто б смел искать девчонки нежной
В сей величавой, в сей небрежной
Законодательнице зал?
(VI,178)

При этом детали костюма, сыгравшие столь значимую роль в характеристике главного героя романа – Онегина, «срабатывают» и в описании горожанки Татьяны. Ее чрезвычайно заметный и модный *малиновый берет,* тот головной убор героини, в каком впервые после странствий увидит ее Онегин, столь же заметен, как онегинский боливар и деревенский эквивалент «шляпа-дом» на голове «космополита» первых глав. Малиновый берет становится своеобразной смысловой рифмой боливару в городском эпизоде романа в стихах. Татьяна также приобретает городские привычки, среди которых и привычка следовать моде. Кроме того, цвет головного убора *малиновый,* очень уж напоминает цвет сценического костюма актрисы Колосовой, о закате карьеры которой Пушкин ранее писал в статье «Мои заметки о русском театре»: «В скромной одежде Антигоны, при плесках полного театра, молодая, милая, робкая Колосова явилась недавно на поприще Мельпомены... Наконец, в ее бене-

фис, когда играла она роль Заиры, – все заснули и проснулись только тогда, когда христианка Заира, умерщвленная в 5 действии трагедии, показалась в конце довольна скучного водевиля в малиновом сарафане, в золотой повязке, и пошла плясать по-русски с большою приятностию на голос: *Во саду ли, в огороде...*» (XI,11-12). Случайно ли это совпадение между цветом костюмов «модной» Лариной, играющей роль хозяйки салона, и доигрывающей свою сценическую карьеру актрисой или нет, мы можем только предполагать. Но кажется, что и для читателя, и для самого автора гораздо симпатичнее его героиня выглядит на фоне полей и лесов в простом деревенском платьице и «сорочке».

Конечно, это еще не «перелицовка» героини, но кто знает, как сложилась дальнейшая судьба москвички в малиновом берете и боа. Автор нам ответа на этот вопрос не оставил...

Пушкин крайне скуп в описании деревенской одежды Татьяны Лариной. Вся информация исчерпывается двумя фразами. В пятой главе: «В открытом платьице выходит...» (VI, 101), в третьей главе:

Сорочка легкая спустилась
С ее прелестного плеча...
(VI, 68)

Подобная немногословность автора может выглядеть как отказ автора вступать в полемику с модным одеянием горожанина Онегина. Кажется, что предполагаемый конфликт между модой и традицией здесь отсутствует по причине «немоты» одеяния пушкинской героини. Но именно через столкновение многословного и вычурного онегинского костюма и скромного наряда героини, автором выявляются деформационные процессы, которые были связаны с безоглядным приятием чужих мод и привычек и повлекли за собой необратимые утраты в традиционной культуре.

В допетровской Руси одним из принципиальных отличий между мужским и женским костюмами были значительная ус-

ложненность и знаковая «многословность» женского костюма: «Значительно разнообразнее и сложнее мужского женский костюм, часто различавшийся по расцветке и орнаментации не только по губерниям и уездам, но и по отдельным волостям и даже селам. Столь же сложна и терминология женского костюма: однотипные вещи в разных местностях могли называться по-разному, в то же время в разных губерниях одно и то же название прилагалось к различным видам одежды... Женщина в полной мере оказывалась хранительницей традиций, в том числе и в области одежды» [126]. К началу XIX века светское общество практически отказалось от подобного соотношения между мужским и женским костюмами, которые в одинаковой степени были и разнообразны, и многословны. Старые привычки остались лишь в крестьянской среде, да в домах тех деревенских помещиков, которые сохраняли еще в своем бытовом поведении «привычки милой старины». Поэтому появление «нагруженного» модными аксессуарами денди в такой «деревне», к тому же в сравнении с девушкой в «платьице простом», могло вызвать вполне обоснованное недоумение у местного населения.

«Женственность» модного костюма Онегина была «замечена» автором еще по городской поре его жизни: в том эпизоде первой главы романа, где герой сравнивается с «ветреной Венерой»:

Он три часа по крайней мере
Пред зеркалами проводил
И из уборной выходил
Подобный ветреной Венере,
Когда, надев мужской наряд,
Богиня едет в маскарад.
(IV, 15)

Но только маскарад, на который приехал Онегин, продолжается и в жизни. И кто знает, не пронес ли бы он этот «жен-

ский» наряд всю свою жизнь, если бы не состоялась его встреча с Татьяной Лариной.

Эта сюжетная линия, назовем ее условно «мужская женственность», лишь пунктиром намеченная в пушкинском романе, в большей степени нашла воплощение в другом произведении этого же периода – в поэме «Граф *Нулин*» (чего стоит сама фамилия героя по сравнению с его содержательным парижским гардеробом – прим. В.К.). Его мужское, в большей степени гардеробное, достоинство получает грубую пощечину от практичной сельской «простушки» в «кофте и чепце», заодно обманывающей и мужа, обряженного в охотника «с *рогом* на бронзовой цепочке» (V, 3). В этом «четырехугольнике» женщина оказывается умней, хитрей и деловитее декоративных представителей сильного пола. Поэтому больше в этой ситуации «везет» вообще «не одетому» автором соседскому помещику.

С точки зрения традиций ненормальность нарядов Онегина и Нулина усугубляется еще и тем, что знаковость их костюмов «говорит» на чужом языке: «Но *панталоны, фрак, жилет*, // Всех этих *слов* на русском нет» (VI, 16).

Позднее и снова в Михайловском, в 1827 году Пушкин предпримет попытку проследить: в чем же состоят исторические причины появления столь уродливых черт в портрете его современника? В первых главах романа «Арап Петра Великого» обнаружатся истоки «женских» костюмов Онегина и Нулина, которые, как оказывается, лежат в издержках преобразований Петра I : «Ага, – сказал Петр, увидя Корсакова, – попался, брат, изволь же, мосье, пить и не морщиться». Делать было нечего. Бедный щеголь, не переводя духу, осушил весь кубок и отдал его маршалу. «Послушай, Корсаков, – сказал ему Петр, – штаны-то на тебе бархатные, каких и я не ношу, а я тебя гораздо богаче. Это мотовство, смотри, чтоб я с тобой не побранился» (VII,17). Сам царь-реформатор остается тем же, кем он был и раньше, мужчиной и в поступках, и в одежде. Но слишком широким оказалось «прорубленное в Европу окно, сквозь

которое хлынули в Россию не только полезные приобретения, но и вовсе не обязательные для преобразования страны мужские «бархатные штаны». Тем более, что часто вслед за «бархатными штанами» в Россию приходили чужие непонятные обычаи, в корне изменившие вековые устои, в том числе выраженное в костюме соотношение «мужское – женское».

Тот «костюм» героини, который автор описывает в XXXII строфе третьей главы, казалось бы, вообще не достоин таковым называться. Но эта «одежда» пушкинской героини заслуживает специального внимания. Тем более, что «сорочка» присутствует «на плечах» сразу двух хотя и близких друг другу, но в чем-то и принципиально отличающихся пушкинских героинь: Людмилы и Татьяны. В главе первой «Евгения Онегина» Пушкин, обращаясь к «друзьям Людмилы и Руслана», отмечает преемственность между романом и поэмой, что выражается, в частности, в преемственности одежды главных героинь. В свою очередь, исходной моделью для костюмов Людмилы могли стать наряды Душеньки, героини одноименной поэмы И.Ф. Богдановича. Пушкинские правки тех «моделей одежды», которые были представлены Душенькой на страницах поэмы, направлены в сторону опрощения и обрусения ее царственного наряда. Душенька «богиней рядится и носит хвост в три пяди»*, а когда ее изгоняют из дворца, ей приходится облачиться в пастуший сарафан. В пушкинской поэме простой, хотя и «пышный» сарафан превращается в царское одеяние:

Лазурный, пышный сарафан
Одел Людмилы стройный стан,
Покрылись кудри золотые,
И грудь, и плечи молодые
Фатой, прозрачной, как туман.
(IV, 29)

* Богданович И.Ф. Стихотворения и поэмы. – Л., 1957. – С.103.

А вместо спального балахона появляется «сорочка», слово с ярко выраженной славянской этимологией:

Раздета сонная княжна,
Прелестна прелестью небрежной,
В одной сорочке белоснежной
Ложится почивать она.

(IV, 33)

У царского «сарафана» Людмилы действительно существовали если и не царские, то весьма близкие к тому корни. Дело в том, что при дворе императрицы Екатерины II одно время было модным носить одежду в русском стиле. Мода на народную одежду возродилась в России на волне патриотизма в связи с началом Отечественной войны 1812 года. Этот период моды на сарафаны прекрасно описан Ф.Ф. Вигелем: «Дамы отказались от французского языка. Многие из них почти все оделись в сарафаны, надели кокошник и повязки, и, поглядевшись в зеркало, нашли, что наряд сей к ним очень пристал...» [127].

Сорочка Людмилы тоже, как это не покажется странным, принадлежит к разряду «модной» одежды. Источник ее «модности» – так называемая «античная» мода. «Античная» мода приходит в Россию в годы правления императора Александра I. Признаком «подлинной» античности в тунике наряду с кроем стали легкие полупрозрачные ткани, чаще белого цвета. Они дали название возникшей во Франции после 1789 года «нагой» моде, которой не замедлили воспользоваться безупречно сложенные женщины. Прозрачные материалы и «нагая» мода вскоре распространились в России: «...не страшась ужасов зимы, они были в полупрозрачных платьях, кои плотно охватывали гибкий стан и верно обрисовывали прелестные формы, поистине казалось, что легкокрылые Психеи порхают на паркете... К 1820-м годам строгое следование античным образцам прекратилось, хотя в названиях модных покроев еще долго сохранялись их отголоски» [128, С.246]. *Женская рубашка* «со-

рочка» действительно более всего своим кроем напоминала греческую тунику, а также модный в начале XIX века французский аналог. А что *слово* «сорочка» связано с культурой Древней Греции, Пушкин мог помнить из лекций своего лицейского преподавателя Н.Ф. Кошанского, который писал: «Греки непосредственно по телу носили род льняной сорочки, поверх была туника, обыкновенно без рукавов» [20, С.458]. Кроме того, Пушкин не мог не обратить внимания на близость русской крестьянской одежды к одежде греков. Тем боле, что на это «родство» обращали внимание даже заезжие иностранцы. Французский путешественник Астольф де Кюстин так описывает русское народное платье: «Платье этих людей также оригинально. Оно состоит либо из какой-то греческой туники, перепоясанной яркоцветными кожаными кушаками, либо из длиннополой одежды, либо из короткого русского овчинного тулупа мехом внутрь или наружу соответственно температуре воздуха» [118, С.445]. Взгляд со стороны, со стороны западно-европейской культуры, позволяет де Кюстину сделать исторически верное наблюдение, отмечающее греческие (через Византию) корни русского народного костюма. Так что в «постельной» одежде Людмилы сочетались и традиции, и модность (а, значит, и узнаваемость читателями в литературном образе близкой себе, хотя бы по одежде, героини), и легкий эротизм, возникающий как от названия античной моды – «нагая», так и от образцов легкой французской поэзии, послуживших литературными источниками первой книги Пушкина. Иначе, «сорочка» героини обладала всей суммой тех качеств, какими должна была обладать поэма, чтобы на следующее утро после ее опубликования автор проснулся знаменитым. Что, собственно, и произошло.

В пушкинской рабочей тетради (ПД 829) на полях черновых вариантов поэмы «Руслан и Людмила» появляются изображения юноши в боевой одежде и девушки в венце и легкой прозрачной тунике. Т.Г. Цявловская делает следующее примечание к этим рисункам: «Как будто это воображаемые облики глав-

ных персонажей поэмы, но они настолько статичны, рисунки столь равнодушны, столь чужды творческому духу Пушкина, что это скорее вид одежды героев, нежели их образы» [121, С.38]. Исследователь пушкинских рисунков в этом комментарии абсолютно верно назвала один из важнейших элементов, присутствующих в первой пушкинской поэме, – ее модность, доступность и салонная изысканность.

Кажется, что внешне портрет Лариной должен напомнить «друзьям Людмилы» об этой героине его поэмы. А в «сорочке», спустившейся с ее плеча, вполне можно услышать перекличку с одним из фасонов «античной» моды «платьем Дианы»: «...корсаж сих платьев делается так, что правое плечо закрыто, левое почти открыто» [128, С.247]. Но наряду с элементом преемственности, существует и целый ряд отличий, не позволяющих идти по пути прямых аналогий.

Образ Людмилы «родился» в Петербурге, городе, в котором античность присутствовала лишь в опосредованной художественной форме, одной из которой и было модное направление в одежде. А XXXII строфа третьей главы, в которой мы знакомимся с напоминающим нам «костюм» прежней героини «сорочкой» Лариной, создавалась в Одессе, в городе, в котором культурная преемственность России от Древней Греции через Византию ощущалась особенно остро. Поэтому создаваемый в Северном Причерноморье, где когда-то творил Овидий, «античный» портрет русской девушки делал необязательным «античного» посредника в лице пришедшей в Россию из Франции моды. Кроме того, южная ссылка – это период увлечения Пушкина романтизмом, одним из требований которого становится поиск особенностей исторического и культурного развития нации. Такое историческое родство двух культур – античной и русской – находит выражение в портрете русской девушки, живущей в соответствии с привычками «милой старины». Хронологическая «даль» пушкинского понятия «старины» уходит в глубину веков. Поэтому и возникает гипотеза о том, что Татья-

нина сорочка является своеобразным культурологическим звеном, связывающим две культурные традиции. Впрочем, и сам поэт не раз напоминает об «эллинском происхождении» своей героини. Ее фамилия – Ларина (от античных Лар). Строфа, где впервые названа одежда героини («сорочка легкая»), выдержана в тональности, восходящей к античным образцам:

...Там поток
Засеребрился; там рожок
Пастуший будит селянина...
(IV, 68)

Через сорочку – «тунику», таким образом, устанавливался смысловой «мост» между русской деревней и культурой Древней Греции. В контексте пушкинского романа подобная трактовка может означать следующее. Космополитизм Онегина на самом деле является актом агрессии со стороны западной культуры (об интересе героя к Востоку и славянскому миру в романе не сказано ни слова). В лице Лариной в «одеянии Антигоны» ему противостоит иная (византийская) ветвь развития европейской культуры, унаследовавшая ценности античного мира. Поэтому «западник» Онегин встречается в русской деревне не с аморфной первобытной культурой, а с людьми, сохраняющими ценности величайшей цивилизации древности. Истоки этого конфликта лежат в глубокой древности и относятся к первым векам эры христианства.

Но в романе намечены контуры другого (более близкого ко времени) действия в «Евгении Онегине» конфликта. Он и более локальный, потому что местом действия становится одна страна – Русь. Как мы показали выше, истоки модной одежды Онегина и Нулина – в преобразованиях Петра: Корсакова по праву можно назвать не только носителем бархатных штанов, но и *носителем* новой идеологии. После реформ общий для всех сословий «византийский» крой одежды сохранился только в крестьянской среде. Поэтому со стороны автора, «сталкивающего» в деревне модного героя с не модной, но сохраняю-

щей традиции уездной барышней, наиболее логичным было бы «одеть» ее в народный костюм, в котором еще сохранялись элементы допетровского одеяния. Так Пушкин, кстати, поступает в повести «Барышня-крестьянка», где дворянка Лиза надевает крестьянскую рубашку и сарафан: «Лиза примерила обнову и призналась пред зеркалом, что никогда еще так мила самой себе не казалась» (VIII,113). Но эта «перелицовка» аргументирована сюжетом повести, в которой «барышня», облачившись в народный костюм, по сути, становится «крестьянкой». Лариной подобная «перелицовка» в крестьянку вовсе ни к чему. Тем более, что слово «пародия», адресованное модному Онегину, предстоит найти именно ей. К тому же, описание реакции Лизы на свое народное одеяние почти дословно напоминает пушкинский отзыв о патриотически настроенных дамах, для которых «сарафан» превратился в одно время в модную одежду.

Единственным «костюмом», в котором пушкинская героиня могла быть выразительницей традиций «допетровской» старины и сохранить при этом «статус» барышни-дворянки, была сорочка. Это был единственный в начале XIX века «костюм» в гардеробе дворянки, сохранивший общность с крестьянской одеждой. Эта общность проявлялась как в покрое, так и в названии.

Ссылка в Михайловское, близкое знакомство с народной жизнью значительно пополнили знания Пушкина как в области народной мифологии, так и в области народной и местной терминологии. В народной среде слово *сорочка* имело ряд дополнительных значений. Это и «*женская, кисейная манишка до пояса*», но это еще и «*сорочка-рубаха,.. блуза, круглая, верхняя одежа, верхняя рубашка, рабочая, охотничья и пр.*» [26, T.IV, С.106]. Кроме того, в «Словаре» В.И. Даля есть и местное (псковское) толкование, близкое по значению диалектного слова «сорочица»: «род белой рубахи, с алыми шитками, которую крестьяне носят сверх рубашки и сарафана» [26, T.IV, С.276]. Исследователь в области народного костюма также отмечает: «Кре-

стьянская сорочка (рубаха) шьется, как правило, из плотной непрозрачной ткани и несет в себе существенную смысловую нагрузку, в частности «функцию оберега несла вся одежда, но это могла быть и какая-то одна вещь (у восточных славян как для женщин, так и для мужчин, особую роль играла рубаха)» [122].

Последнее замечание представляется особенно важным, так как входит в сферу народных «представлений», того элемента народной культуры, который чрезвычайно интересовал Пушкина в годы михайловской ссылки. В это время активно пополняются его знания, связанные с символикой народной одежды. В сцене святочного гадания Татьяны Лариной появляется обязательный «поясок шелковый», а в записях няниных сказок – «вещие» предметы: платок, сапог, шапка [101, С.413]. А впоследствии в повести «Капитанская дочка» «сорочка» будет фигурировать в качестве вещественного знака в обряде, связанном с крещением: «Матушка отыскала мой паспорт, хранимый вместе с сорочкой, в которой меня крестили» (VIII, 282).

Новые «народные» значения слова *сорочка*, пополнившие пушкинский словарь, не всегда совпадали со «старыми». Так, в частности, не совпадал эротический оттенок, присутствовавший в описании прозрачной, пришедшей из «нагой» моды сорочки Людмилы с вполне материальной «непрозрачностью» в народном понимании. Кроме того, эротический элемент ослабевал и замещался куда более значимым (особенно для поэта) серьезным символическим подтекстом.

Эротический ньюанс, присутствовавший в прежнем понимании этого слова как пришедшего из «модного» лексикона, будет позднее использован поэтом в сатире «Русскому Геснеру»:

Куда ты холоден и сух!
Как слог твой чопорен и бледен!
Как в изобретеньях ты беден!
Как утомляешь ты мой слух!
Твоя пастушка, твой пастух
Должны ходить в овчинной шубе;

Ты их морозишь налегке!
Где ты нашел их: в шустер-клубе
Или на Красном кабачке?
(III, 354)

Пушкин критикует поэтов-идилликов за устаревшие в русской поэзии пасторальные шаблоны. При этом поэт вспоминает, по всей видимости, реальные примеры из жизни модных петербургских «пастушек», надевших на себя легкие «туники». Несоответствие модных «выплесков» с суровым климатом нередко приводило к серьезным последствиям. Так «...одной из первых жертв «нагой» моды стала известная красавица княгиня Тюфякина, простудившаяся и умершая в 19-летнем возрасте» [128, С.246]. Античная мода, как и устаревшие «античные» детали в поэзии, к этому времени становятся неуместными в русской культуре. Пушкин использует «прозрачность» модных туник как средство «сведения» приверженцев модной одежды на самые низы в «Красный кабачок». Сами же модницы в вызывающих и откровенных одеяниях становятся похожими на представительниц древнейшей профессии.

Пушкинское понимание слова по сравнению с тем временем, когда создавалась поэма «Руслан и Людмила», изменилось, но само слово *сорочка* осталось прежним.

По-видимому, этот разрыв в понимании и стал причиной пушкинской сатиры на иллюстрации художника А.Г. Нотбека к «Евгению Онегину», где Татьяна Ларина изображена в прозрачном модном одеянии, в духе «нагой», «античной» моды: «Пупок чернеет сквозь рубашку...» (III, 165).

После Михайловского эти «штрихи» в портрете героини становятся для автора излишними. Кроме того, следует учесть, что Татьяна, по выражению автора, «милый идеал». А «идеал» не предполагает, чтобы в нем заметили еще и женщину, пусть даже это идеальная женщина.

Выводы

Наблюдения, изложенные в этой книге, не претендуют на исчерпывающее описание локуса Михайловского в творчестве А.С. Пушкина. Объемы подобной работы были бы равновелики всей пушкиноведческой литературе, поскольку заявленная в монографии тема охватывает практически весь период творческой деятельности поэта и значительную часть его поэтического наследия. Примеры, на которых базируется данное исследование, призваны выявить диапазон и принципы формирования данного понятия в сознании Пушкина.

Итогом работы являются следующие выводы.

Локализация темы Михайловского выглядит закономерной и представляет несомненный интерес. Внутренне связанным и логически законченным сюжетом предстает *литературный* аспект данной темы в творчестве Пушкина. «Михайловское» предстает в виде своеобразного произведения, создаваемого поэтом в течение длительного времени. Предисловием темы «Михайловского» становятся стихотворения «Простите, милые дубравы...» и «Деревня», «наслаивающие» традиционную идиллическую семантику на реальный пейзаж. Несоответствие идеального и реального порождает проблемную ситуацию, которая определяет динамику и направление дальнейших творческих поисков. Этот процесс сопровождается уточнением и расширением семантического ареала понятий, переходящих из одного пушкинского произведения в другое («мельница», «баня», «со-

рочка» и т.д.). Отбор объектов, формирующих пушкинское содержание «деревни», носит не фронтальный, а выборочный характер. Доступ в поэтическое произведение получают в основном те объекты действительности, которые прошли предварительную адаптацию в литературных произведениях других авторов. В то же время смысловое поле «деревни» расширяется за счет разнообразия контекстов и стилистической окраски одних и тех же слов. Как следствие, небольшой объектный ряд «деревни» превращается в гигантское ассоциативное поле, объединяющее реальную деревню (Михайловское) с поэтическим «идеальным уголком», «русскую» деревню с «горациевской», «допетровскую» с «послепетровской», «окультуренную» (усадебную) с крестьянской. Поэтому контуры и наполнение «пушкинской деревни» значительно шире содержания реального сельца Михайловского. Это, в первую очередь, *литературная деревня*, «стягивающая» в конкретную географическую точку разнообразные мировые и исторические аналоги. Это также *индивидуальная* «деревня», характеризующая движение и развитие авторской мысли. Эпилогом пушкинского произведения под названием «Михайловское» становится стихотворение «...Вновь я посетил», при создании которого автор апеллирует уже к объектному миру «деревни», сконструированному им в ранних произведениях.

Специфически проявляется *биографический* аспект локуса «Михайловское». Он проявляется, в первую очередь, в маркировке в качестве родового гнезда, что выделило Михайловское как приоритетный географический локус. В исследовательской литературе появление идеи «Дома» в сознании поэта традиционно относится ко времени михайловской ссылки [29, С.117; 72, С.139]. Следует уточнить, что к этому времени понятие «Михайловское – Дом» в большей степени относится к сфере бытового поведения. Поэтическая же идея родилась еще

в 1819 году, что повлияло на развитие темы в дальнейшем (в частности, этим обстоятельством в значительной степени объясняется «отправка» Онегина в деревню, похожую на пушкинскую «Деревню» 1819 года и т.д.). Именно поэтическая, а не бытовая идея «Михайловское – Дом» предопределила особенности формирования локуса Михайловского и его отличие, например от Болдина. Михайловское так и не стало для Пушкина помещичьей усадьбой, требующей погружения в хозяйственные заботы. Здесь он не помещик, а прежде всего поэт, а Михайловское не просто усадьба, а источник поэтических опытов. В этом смысле Михайловское в сознании Пушкина действительно являлось «идеальным местом», вневременным поэтическим локусом, изолированным от низкой (бытовой) действительности.

В этом нам видится особая роль Михайловского по сравнению с другими географическими пунктами жизни и творчества поэтов. Поэтический опыт Пушкина в создании локуса Михайловского опирался на предшественников. Так, Державин опоэтизировал свое новгородское имение Званку. «Открытие Державиным «тайны национальности» в сочетании с обозначившейся у него со второй половины 1790-х годов тенденцией к воспеванию скромной деревенской жизни вдали от света, роскоши и богатства определило утверждение в его поэзии идеи национальной самобытности. Кульминационной точкой этого процесса было создание Державиным в 1807 году послания «Евгения. Жизнь Званская» [14, С.215]. Таким образом, Званка – локус, характеризующий лишь часть творческого пути, пройденного Державиным. Той же «творческой фрагментарностью» отмечено Долбино Жуковского: «Непосредственные жизненные наблюдения и литературные воздействия в творчестве Жуковского первой половины 1810-х годов смыкаются, порождая калейдоскопичность «долбинских» стихотворений, их

разножанровость и разностильность. Представляя собой пример удивительной сращенности быта и литературы, их взаимосвязи и взаимопроникновения, произведения, созданные в Долбине (где поэт с некоторыми перерывами прожил с октября 1814 года по первых чисел января 1815 года), составляют единый поэтический цикл» [77, С.214].

Нельзя не отметить и того важного факта, что Михайловское уже более полутора веков является местом культурного и идеологического притяжения. Существующий в настоящее время музей-заповедник стал местом национальной идентификации, с которым ассоциируется целый ряд понятий: «Родина», «русская природа», «русская усадьба», «русская народность» и т.д. В этом присутствует логика развития пушкинского осмысления понятия «Михайловское». Однако следует помнить, что основой этой национальной святыни является «литературный апокриф», сфокусировавший в себе идеи и образы мировой и национальной культуры и в то же время отразивший индивидуальные особенности Пушкинского гения. Литература как структурообразующий способ восприятия современного Михайловского является тем перспективным направлением, в котором могут и должны развиваться идея и практическое оформление локуса Михайловского.

Литература

1. Набоков В.В. Комментарии к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». – СПб., 1998.
2. *Миллер В.Ф. Пушкин как поэт-этнограф.* – М., 1899.
3. Бранд А. Описание Опочецкого уезда Псковской губернии. 1853 год. – Архив Российского Геогр. Общ-ва. Разряд 32, оп. 1, д. 24.
4. Фарыно Е. К проблеме кода лирики Пушкина // O poetyce Aleksandra Puszkina. – Poznan, 1975. – С.121-136.
5. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. – М., 1976. – С.143.
6. Curtius E.R. Europaische Literatur und lateinisches Mittelalter Bern, 1954.
7. Поэты 18 века. В 2 т. – Л., 1972.
8. Новикова А.М. Русская поэзия XVIII – первой половины XIX века и народная песня. – М., 1982.
9. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. – М., 1953. – С.93.
10. Мейлах Б. Пушкин и русский романтизм. – М.-Л.: Наука. – 1937. – С.145.
11. Томашевский Б.В. Пушкин. – М., 1990.
12. *См. Пушкин в воспоминаниях современников.* – 1985. – Т.1. – С.40-41.
13. Русская поэзия 1801-1812 гг. – М., 1989.
14. Стенник Ю.В. Пушкин и русская литература XVII века. – СПб., 1995.
15. Мурьянов М.Ф. Из символов и аллегорий Пушкина. – М., 1996.
16. Глинка Ф.Н. Несколько слов о садах // Письма к другу. – М., 1990.
17. Кошелев В.А. Первая книга Пушкина. – Томск, 1997.

18. Мокиенко В.М. Образы русской речи. – Л., 1986. – С.172.
19. Черепанова О.А. Мифологическая лексика Русского Севера. – Л., 1983. – С.81-82.
20. Кошанский Н. Ф. Ручная книга Древней классической словесности: В 2 т. – СПб., 1817. Т.II.
21. Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. – Л., 1986. – С.42.
22. Кайсаров А.С. Славянская мифология. – М., 1810. – С. 81-82.
23. Попов М. В.Описание древнего славянского языческого баснословия. – СПб., 1768. – С.10.
24. Тархов А. Е. Комментарий // Пушкин А.С. Евгений Онегин. – М., 1978. – С.216.
25. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. – Л., 1983.
26. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1956.
27. Анненков П.В. Материалы для биографии А.С.Пушкина. – М., 1984.
28. Вульф А.Н. Рассказы о Пушкине, записанные М.И. Семевским // А.С.Пушкин в воспоминаниях современников. – М., 1985. – Т.1. – С.447.
29. Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. – Л., 1982.
30. Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. – М., 1983. – С.78-79.
31. Новиков Н.С. Летопись Тригорского без легенд // Михайловская пушкиниана. Вып. 5 (1). Тригорский сборник. – Б.М., 1998. – С.79.
32. Шмид В. Проза как поэзия. – СПб., 1998. – С. 155.
33. Любовный быт пушкинской поры. – М., 1994. – С.263-415.
34. Мусаликин В. Цветы последние милей... // Мир музея. – 1999. – №1-2. – С.30-33.
35. Мифы народов мира. – М., 1980. – Т.1. – С.316.

36. Вольперт Л.И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. – Таллин, 1980. – С.68.

37. Цявловская Т.Г. Примечания // А.С. Пушкин Собр. соч. в 10 т. – М., 1981. – Т.2. – С.392.

38. А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2 т. – М., 1974. – Т.1. – С.423.

39. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., 1996. – С.421.

40. Агапкина Т.А. Ель // Живая старина. – 1997. – №1.

41. Иоанн игумен. Описание Святогорского Успенского монастыря. – Псков, 1899.

42. Душечкина Е.В. История и мифология русской новогодней елки // Живая Старина. – 1999. – №1. – С.14.

43. Мир Пушкина. Т.1. – СПб, 1993. (Письма Сергея Львовича и Надежды Осиповны Пушкиных к дочери Ольге Сергеевне Павлищевой 1828-1835).

44. Круглый год. – М., 1989. – С.372.

45. Киреевский И.В. Избранные статьи. – М., 1984. – С.309.

46. *Пушкин и его современники. Материалы и исследования.* – СПб., 1908. – Вып. VI. – С.73.

47. Пушкин и его современники. – СПб., 1903. – Вып.I. – С.54.

48. Гейченко С.С. Пушкиногорье. – М.,1981. – С.70.

49. *Тимофеев К.Я. Могила Пушкина и с. Михайловское* // Журнал Министерства Народного Просвещения. – 1859. – Т.103. – Т.VIII. – Отд. II. – С.140.

50. Толстой Н.И. Мифологическое в славянской народной поэзии: 1. Между двумя соснами (елями) // Живая старина. – 1994. – №2.

51. Жуковский В.А. Полн. собр. соч. в 3 т. – Петроград, 1918. – Т.I.

52. Тархов А. Даль свободного романа // А.С. Пушкин «Евгений Онегин». – М., 1978. – С.297.

53. Сахаров И.П. Сказания русского народа. – М., 1989. – С.342-343.

54. Разговоры Пушкина. Репринт. Воспроизведенное издание. – 1929 г. – М., 1991. – С.154-155.

55. Строганов М.В. Год жизни Грибоедова, или «полпути жизни» / А.С. Грибоедов Материалы к биографии. – Л., 1989. – С.15.

56. Левкович Я.Л. «...Вновь я посетил» / Стихотворения Пушкина 1820-1830-х годов. – Л., 1974. – С.309.

57. «Наш был, скор на язык!». Рассказы о Пушкине крестьян Псковской области. Публ. и предисл. Е.Холшевниковой // Нева. – 1999. – № 6.

58. Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. – СПб., 1984. – С.57.

59. Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого: В 5 т. – М., 1995.

60. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. – М., 1994. – Т.II. – С.185.

61. Славянская мифология. – М., 1995. – С.333.

62. Трацевский В.В. История архитектуры народного жилища Белоруссии. – Минск, 1989. – С.173.

63. Зеленин Д.К. Терминология лапотного дела // Памятники культуры народов Европы и европейской части СССР. – Л., 1982. – С.143.

64. Красноречие Древней Руси. – М., 1978. – С.121.

65. Вацуро В.Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. – Л., 1969. – Т.VI. – С.165.

66. Гнедич Н.И. Стихотворения. – Л.,1956. – С.201.

67. Виролайнен М.Н. «Медный всадник. Петербургская повесть» // Звезда. – 1999. – №6. – С.214.

68. Гордин А.М., Гордин М.А. Путешествие в пушкинский Петербург. – Л., 1983. – С.124.

69. Тень Фонвизина. Комментарий Л.Б. Модзалевского // Временник Пушкинской комиссии. – М.-Л., 1936. – Т.1. – С.21-22.

70. Сидяков Л.С. Из комментария к лирике Пушкина. Тень Фонвизина // Временник Пушкинской комиссии. – Л., 1989. – Вып.23. – С.97.

71. Кошелев В.А. В предчувствии Пушкина. (К.Н. Батюшков в русской словесности начала XIX века). – Псков, 1995. – С.108-109.

72. Благой Д.Д. Гаврила Романович Державин / Г.Р. Державин. Стихотворения. – Л., 1957. – С.58-59.

73. Кошелев В.А. Краткая летопись жизни и творчества К.Н. Батюшкова // К.Н. Батюшков. Нечто о поэте и поэзии. – М., 1985. – С.403.

74. Лесскис Г.А. Пушкинский путь в русской литературе. – М., 1993. – С.53-54.

75. Альтшуллер М.Г. «Евгений Онегин»: ET IN ARCADIA EGO / Материалы IV Международной пушкинской конференции. – СПб., 1997.

76. Левшин В.И.Управитель, или Практическое наставление во всех частях сельского хозяйства. – М., 1809. – С.108.

77. Иезуитова Р.В. Жуковский и его время. – Л., 1989. – С.220.

78. Гиллельсон М.И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. – Л.,1974. – С.145.

79. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М., 1957. – С.112.

80. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. – М., 1999. – С.486-487.

81. Гинзбург Л.Я. О лирике. – М., 1966. – С.51-52.

82. Агамалян Л.Г. Изображение дворянской усадьбы в русской поэзии конца XVII – первой половины XIX века // Державинские чтения: Сборн. докл. – СПб., 1997. – С.116-126.

83. Григорьян К.Н. Пушкинская элегия. – Л., 1990. – С.82.

84. Гейченко С.С. У Лукоморья. – Л., 1981. – С.313.

85. Топоров В.Н. О «скрытых» литературных связях Пушкина // Пушкинские чтения в Тарту: Тез. докл. научн. конф. 13-14 ноябр. 1987. – Таллинн, 1987. – С.13.

86. Томашевский Б.Н. Пушкин. – М.-Л., 1956. – Кн. I. – С.187.

87. Эфрос А.М. Рисунки поэта. – М., Академия. – 1933. – С. 407, 409.

88. Эфрос А.М. Мастера разных эпох: Избр. ст. – М., 1979. – С.70.

89. Скатов Н.Н. Русский гений. – М., 1987. – С.316.

90. Летописи Государственного Литературного музея. Кн.5. Архив опеки Пушкина. – М., 1939. – С.272.

91. Калинин Н.Н. Загадки «Аристипповой бани» // Державинские чтения. Вып.1. – СПб. – С.88.

92. Терещенко А. Быт русского народа. – М., 1997. – С.260.

93. Чулков М.Д. Повесть о Силославе // Приключения славянских витязей. Из русской беллетристики XVIII века. – М., 1988. – .46.

94. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. – СПб., 1998. – Т.I. – С.436.

95. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – Л., 1983. – С.35.

96. Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ. – СПб., 1995. – С.97.

97. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. – М., 1959. – С.375.

98. Глинка Ф.Н. Избранные произведения. – Л., 1957. – С.219.

99. Андреев В.К. Название построек в псковских говорах / Михайловская пушкиниана: Сб. статей. Вып. 7. – М., 2000. – С.126.

100. Щеголев П.Е. Пушкин и мужики. – М., 1928. – С.265-278.

101. Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные материалы. – М.-Л., 1935. – С.315-316.

102. Грановская Н.И. Рисунок Пушкина. Портрет Арины Родионовны // Временник Пушкинской комиссии. – 1971. – М.-Л., 1973. – С.28.

103. Семевский М.И. Торопец. Уездный город Псковской губернии. – СПб., 1864. – С.28.

104. Ульянский А.И. Няня Пушкина. – М.-Л., 1940. – С.26.

105. Лобанов М.А. Болдинские параллели к сцене «Княжеский терем» в «Русалке» / Временник Пушкинской комиссии. – Л., 1987. – Вып. 21. – С.126-135.

106. Еремина В.И. Ритуал и фольклор. – Л., 1991. – С.166-199.

107. Муравьева О.С. Образ «мертвой возлюбленной» в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. – Л., 1991. – Вып. 24. – С.5-17.

108. Кошелев В.А. Евангельский «календарь» пушкинского «Онегина» // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Сб. науч. трудов. – Петрозаводск, 1994. – С.131-150.

109. Морозов И.А. Женитьба добра молодца. – М., 1998. – С.6-7.

110. Жили-были. Русская обрядовая поэзия. – СПб., 1998. – С.231.

111. Восточнославянский этнографический сборник. – М., 1956.

112. Маслова Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX в. – М., 1984. – С.100.

113. Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М., 1978. – С. 151.

114. Благой Д.Д. Социология творчества Пушкина. – М., 1931. – С.138.

115. Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. XXXVIII–XXXIX. – Л., 1930.

116. Ермикишина О.В. Провинциальное дворянство / Тверская старина. – Тверь, 1994. – №1-2. – С.116.

117. Шоу Томас Дж. Местный колорит в «Ромео и Джульетте» и сонет Мнишека в «Борисе Годунове» / Проблемы современного пушкиноведения. – Псков, 1994. – С.21.

118. Астольф де Кюстин. Россия в 1839 году / Россия первой половины XIX в. глазами иностранцев. – Л., 1991. – С.455.

119. Русский Архив. – СПб., 1879. – Т.I. – С.390.

120. Пушкарева Н. А. Во всех ты, душенька, нарядах хороша // Родина. – 1995. – № 8. – С.76.

121. Цявловская Т.Г. Рисунки Пушкина. – М., 1970. – С.45.

122. Лаврентьева Л.С. «По одежке встречают»: Семиотические функции одежды // Живая старина. – 1996. – № 3. – С.4.

123. Померанцева Э.В. Судьбы русской сказки. – М., 1965. – С.67-68.

124. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. – Т.2. – М., 1974. – С.556.

125. Власова М.Н. Новая АБЕВЕГА русских суеверий. – СПб., 1995. – С.270.

126. Беловинский Л.В. История русской материальной культуры. – М., 1955. – Ч.1. – С.53.

127. Вигель Ф.Ф. Записки. – М., 1928. – Т.2. – С.21.

128. Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре 18 – первой половине 20 в.: Опыт энциклопедии. – М., 1995. – С.246.

Содержание

Предисловие **3**

Введение **5**

Эволюция образа деревни в творчестве А.С. Пушкина **13**

Локусы Михайловского **39**

- **Три горы** **39**
- **Три сосны** **73**
- **Разлив** **97**
- **Мельница** **113**
- **Русская баня** **149**
- **Рассыпанные хаты** **171**
- **Венец** **178**
- **Прабабушкин чепец** **197**
- **Шляпа и сорочка** **207**

Выводы **227**

Литература **231**

МИХАЙЛОВСКАЯ ПУШКИНИАНА

Выпуск 16

Вячеслав Юрьевич Козмин
«...Тот уголок земли»
(Локус Михайловского в поэтическом творчестве А.С. Пушкина)

Редактор Е.Б. Егорова
Корректор Г.М. Барчукова
Компьютерная верстка и макет Г.Б. Морозенко

Издательская лицензия № 00663 от 5.01.2000
181370, Псковская обл., Пушкиногорский район, с. Михайловское
Тел.: (81146)-217-62, 223-19, 234-90

Макет изготовлен ООО «Руди-Н-Ком»
129327, Москва, ул. Коминтерна, д. 13/4

Сдано в набор 4.08.2001. Подписано в печать 24.08.2001
Формат 60×90 1/16. Гарнитура Гарамонд.
Объем 16 уч.-изд. л. Тираж 1000 экз.

Типография ООО «Галлея-Принт». Заказ
111024, Москва, 5-я Кабельная улица, д. 2Б

9 785945 950030