

Европейские «мелочи быта» XVIII века как «ускользающие смыслы» для читателя и писателя XX века: «венецианский текст» А.Пушкина и записки путешественника П.Муратова

Левченко Т.В. (Москва)©

Современное восприятие восемнадцатого века происходит сквозь призму двух веков. Подобное двойное преломление неизбежно приводит к тому, что многие его образы, понятия, социальные идиомы, ассоциации, органично вплетающиеся в ткань литературных произведений девятнадцатого века, уже к началу двадцатого полностью ускользают от понимания и узнавания. Это же касается и предметов культурного быта.

Мир пушкинской поэзии и прозы наполнен не только духом, но и реалиями восемнадцатого века. И проблема непонимания текста «Евгения Онегина», о которой писал Ю.М.Лотман в комментарии к роману: «Уже пореформенная жизнь плохо помнила быт онегинской эпохи. Что же говорить о современном нам читателе?», в еще большей степени относится к веку предыдущему.

Примером подобного обеднения восприятия пушкинского текста, связанного с постепенным исчезновением «мелочи быта» восемнадцатого века из обихода и дискурса века двадцатого, могут служить строки о плывущей в таинственной гондоле «младой венецианке», «то говорливой, то немой» «венецианского текста» (строфы XLVIII —L) первой главы «Евгения Онегина»:

XLVIII

...

И нас пленяли вдалеке
Рожок и песня удалая...
Но слаще, средь ночных забав,
Напев Торкватовых октав!

XLIX

Адриатические волны,
О Брента! нет, увижу вас,
И вдохновенья снова полный,
Услышу ваш волшебный глас!
Он свят для внуков Аполлона;
По гордой лире Альбиона
Он мне знаком, он мне родной.
Ночей Италии златой
Я негой наслажусь на воле,
С венецианкою младой,
То говорливой, то немой,
Плывя в таинственной гондоле;
С ней обретут уста мои
Язык Петрарки и любви.

L

© Левченко Татьяна Викторовна, магистр филологии, кандидат физ.-мат. наук, ведущий научный сотрудник «ВНИИГеосистем»

Придет ли час моей свободы?
Пора, пора! - зываю к ней...¹

В предисловии к первой главе «Евгения Онегина», вышедшей в феврале 1825 года отдельным изданием, Пушкин написал: «Первая глава представляет нечто целое. Она в себе включает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года и напоминает 'Беппо', шуточное произведение мрачного Байрона...»

Делая такое примечание, поэт сознательно обращал внимание читателя на текст «Беппо», включал его в восприятие первой главы, создавая таким образом ее венецианский контекст, художественный образ Венеции восемнадцатого века. В отличие от печального города XIX века, описанного в четвертой песни «Паломничества Чайлд-Гарольда», города потерявшего дух и традиции, где «дворцы дряхлеют» и «смолк напев Торкватовых октав», в «Беппо» действие разворачивается на излете венецианского золотого века, на фоне живого свободного города, города карнавала, города комедий Карло Гольдони:

Из городов, справлявших карнавал,
Где в блеске расточительном мелькали
Мистерия, веселый танец, бал,
Арлекинады, мимы, пасторали
И многое, чего я не назвал, -
Прекраснейшим Венецию считали.
Тот шумный век, что мною здесь воспет,
Еще застал ее былой расцвет...²
(Пер. В.Левика)

Для русского читателя начала девятнадцатого века Венеция уже имела ореол романтического, таинственного, карнавального города. Он сложился за предшествующий век не только под влиянием европейской литературы или рассказов путешественников, но благодаря тому, что сцены венецианской жизни, венецианского карнавала, венецианские ведуты оказались частью его повседневной жизни. Они были сюжетами картин художников венецианцев и европейских живописцев, рисовальщиков, граверов. Они были на картинах и рисунках, воспроизводились в фарфоре, шкатулках, табакерках, на складных веерах, украшениях, предметах мебели, шпалерах. Например, специально для модных венецианских сюжетов и шануазри была создана Вюрцбургская шпалерная мануфактура, а «Итальянские комедианты» составляли сюжет столовых сервизов и серии статуэток почти всех европейских фарфоровых мануфактур³. Существует немало свидетельств⁴, что при

¹ Пушкин А. Избранные произведения М.:Московский рабочий 1949 С.410

² Байрон Дж. Г. Стихотворения и поэмы М.: АСТ Транзиткнига 2007 С.211-241

³ Например, только на Мейсеновской фарфоровой мануфактуре скульпторы-модельеры П.Рейнике (1711-1768) и И.И.Кендлер (1706-1775) трижды обращались к теме commedia dell'arte в 1744-1747 гг., 1765г., 1771-1775 гг.

⁴ Мезин А. Взгляд из Европы: французские авторы XVIII века о Петре I Саратов СГУ 2003; Костин А. Московский маскарад «Торжествующая Минерва»(1763) глазами иностранца Русская литература 2013 N2 с.80-113; Энгельгардт Л.Н Записки. М.: НЛО 1997 <http://memoirs.ru/texts/Engelgardt1997.htm> ; Как отмечает Ю.Чежина (Чежина Ю.И Костюмированный портрет в русском искусстве XVIII века как отражение духа эпохи. Диссертация. СпбГУ 2006) отечественного живописного материала XVIII века, который бы

проведении маскарадов русский двор эпохи правления императриц следовал французской моде и венецианскому карнавалу. Л.Н.Энгельгардт, вспоминая придворные маскарады 1780-х гг. писал : «В Новый год и еще до Великого поста бывало несколько придворных маскарадов. Всякий имел право получить билет для входа в придворной конторе. Купечество имело свою залу, но обе залы имели между собою сообщение, и не запрещалось переходить из одной в другую. По желанию могли быть в масках, но все должны были быть в маскарадных платьях: домино, венецианах, капуцинах и проч. Императрица сама выходила маскированная, одна, без свиты.<...> Гвардии офицер наряжался для принятия билетов; ежели кто приезжал в маске, должен был пред офицером маску снимать.»

Поэтому, так же как для Байрона карнавал, маски, гондольеры, поющие строфы Тассо, являлись для пушкинского современника знаковыми понятиями Венеции XVIII века, процветающего города-государства, окруженного водами Адриатического моря. Именно звуки рожка,⁵ переходящие в звучание «Торкватовых октав», сигнализировали читателю «Евгения Онегина», что лирический герой перемещается не только в пространстве, но и во времени: из века девятнадцатого в век восемнадцатый, из Петербурга в Венецию. В этом воображаемом городе шум моря сливается с напевами октав, а речь и звуки Петербурга, звучащие в унисон, усиливают ощущение живого города.

Венеция потеряла свою независимость, а вместе с ней и карнавал в 1797 году. Но для Байрона венецианский карнавал продолжал оставаться знаком свободного государства, того образа жизни Венеции, которые отличали этот город от прочих, и который ценили европейцы. Такой она виделась Пушкину. Не случайно мечты о свободе пушкинского лирического героя возникают сразу за венецианской поэтической ведутой, в которой также присутствует слово «воля», которое одновременно описывает ощущение свободы и простор. Только в Венеции, надев плащ и маску, обязательный (законодательный) атрибут карнавала, можно было стать просто синьором или синьорой Маской: раствориться в толпе, стать вне сословия и вне запретов.⁶

отражал многообразие и детали маскарадного костюма, к сожалению, не много. Маскарад в русской живописи той эпохи представлен в основном жанром портрета. Ни маска, ни маскарадный костюм не являются предметом специального внимания. Наряд лишь знак принадлежности к карнавалу. См. портрет графа Г.И.Чернышева с маской Э.-Л. Вижелебрен(1793), портрет Елизаветы Петровны в черном домино Г.К. Гроота (1768), портрет графа А.Г. Бобринского в маскарадном костюме неизвестного художник (конец 1770-х), портрет Екатерины II русском костюме с полумаской С.Торелли (1760).

⁵ В тех же записках Л.Н.Энгельгардта: «Маскарад был чрезвычайно великолепен; более двух тысяч человек было в богатых костюмах и домино. Большая длинная овальная галерея к одной стороне огорожена была занавесом, а в другом конце сделан был оркестр пирамидою, убранный с великим вкусом; было более ста музыкантов с инструментами, духовую, роговую и вокальную музыкою.»

⁶ Современник Пушкина сенатор В.Н.Зиновьев (1755—1827) писал: «Венеция 5 ноября <...> маска без всякой опасности везде ходить может, и примера еще не случалось, чтобы маска какое-нибудь несчастье имела, и сие оттого происходит, что все маски под трибуналом инквизиторским состоят, пред именем которого всякий дрожит. Маска без всякой опасности оружие носит, когда другие за оное строго наказываются. Кой час маску надел, — то имя уничтожилось и кто бы ты ни был — то ты: *Signera Marchera*. Обыкновение сие для облегчения *Nobilem* делается, ибо им неудобно с другими смешиваться: надев же маску, — они со всеми равны.» Из Журнала путешествия В.Н.Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии в 1784-1788 гг

Карнавальная жизнь в Венеции кипела повсюду и гораздо дольше, чем отведенные ей шесть месяцев, а карнавальным духом царил круглый год. Все было задействовано в празднестве - каналы, улицы, дворы, дворцы, залы, игорные дома, женские монастыри. По городу растекались толпы людей, одетых в яркие костюмы *commedia dell'arte*, исторические, национальные костюмы, домино и маски. Для того чтобы представить визуально этот мир венецианского «золотого века», описываемого Байроном в «Беппо», и стоящего за пушкинской строфой, достаточно взглянуть на картины художника XVIII века Пьетро Лонги (1702-1785), которого называют «бытописателями Венеции». Уже современникам нравилось, что он «изображает то, что видит своими глазами». В XX веке А. Бенуа заметит, что Лонги «достоин носить звание "венецианского Хогарта" и "Гольдони живописи"», а П. Муратов напишет: «никакой другой художник не сравнится с Лонги в прелести изображения венецианской жизни. Здесь важно, разумеется, не то, что жанры Лонги являются неоценимым документом для истории нравов. Лонги был не только бытописателем своего времени, он был настоящим поэтом.»⁷

Записки Муратова, написанные в начале XX века до сих пор являются важнейшим путеводителем по многовековому культурному пространству Италии.

Одной из особенностей муратовского повествования, благодаря которой у читателя создается ощущение «увиденного своими глазами», является удивительная подробность описания выбранного объекта. Эта детализация и позволяет выявить исчезновение в XX веке из российской культурной памяти значения реалии венецианского карнавала, «ускользающего образа» пушкинского текста.

Представляя читателю «маленькие картинки» художника, Муратов обращает его внимание: «Лонги верно понял главный художественный "нерв" тогдашней венецианской жизни, - красоту маски. Маска является главным мотивом почти всех его картин.»

Действительно, достаточно взглянуть хотя бы на несколько полотен Лонги, которые описывает Муратов⁸: «Гадалка» (1753), «Носорог» (1751), «Шарлатан» (1757), «Ридотто» (1750), чтобы увидеть две главные маски венецианской жизни XVIII века. Белую и черную. Обе они были не столько деталями карнавного костюма, сколько частью жизненного уклада, быта венецианцев.

В русской венециане их ждет удивительная судьба. Белая: станет абсолютным знаком, символом Венеции. Черная: потеряет свое название, свою значимость, смысловые коннотации и останется только в визуальном концепте карнавала-маскарада.

Белая маска – это знаменитая «баута» (*bauta*). Только о ней пишет и только ее видит Муратов на картинах Лонги: «Самое представление о Лонги нераздельно с представлением о "баутте", об этой странно установившейся форме венецианского карнавала.» Представление о главенстве баут в карнавальном Венеции было характерно для Серебряного века. И книга

⁷ Павел Павлович Муратов (1881-1950) — русский писатель и искусствовед, переводчик и издатель. Цит. Муратов П. Образы Италии М.: Республика 1994 С.24-25

⁸ Муратов редко дает названия картин, однако по описаниям их легко узнать: «Молодая дама в домино, но с открытым лицом мимоходом протягивает руку старой гадалке <...> Компания замаскированных знатных господ заходит от нечего делать в балаган кукольного театра или в палатку шарлатана.<...> Лонги рисует и льва, и слона, и носорога.» [Муратов, С.26]

Муратова сыграла не последнюю роль в его формировании. Сохранилось немало свидетельств ее влияния на художественную интеллигенцию этого времени.⁹

«Синьорина, что случилось?

Отчего вы так надуты?

Рассмешитесь: словно гуси

Выступают две бауты...

...А Нинета в треуголке

С вырезным, лимонным лифом -

Обещая и лукавя,

Смотрит выдуманым мифом.

Словно Тъеполо расплавил

Теплым облаком атласы...»¹⁰

Так видел Венецию «золотого века» М.Кузьмин в 1919 году. Наиболее ярко его интерес к “венецианской теме”, к образам *commedia dell'arte* раскрылся в пьесе “Венецианские безумцы” (1912), действие которой происходило по его собственному определению «в Венеции Гольдони, Гоцци и Лонги». Поставлена она была в 1914 году для единственного представления. Эскизы костюмов для нее создал С.Судейкин. Через год при публикации пьесы они стали ее иллюстрациями.¹¹ Для бумажной обложки книги Судейкин придумал виньетку, рокайльный завиток которой – белая маска с резким треугольным профилем, треугольная черная шляпа и черный плащ – баута Казановы (“*Bauta Casanova*”). Рассматривая прочие рисунки, можно заметить, что одна из дам держит как сумочку круглую черную маску. Такая же черная маска есть на рисунках другого художника, с которым работал Кузьмин. В 1911 году В.Мейерхольд предложил Кузьмину написать музыку к постановке драмы Лермонтова «Маскарад».¹² Для создания эскизов декораций и костюмов был приглашен А.Головин. Для Кузьмина этот проект не состоялся, а спектакль вышел лишь в дни Февральской революции с музыкой А.Глазунова и в необыкновенных декорациях Головина. Центральной темой рисунка главного занавеса была черная маска. Появлялась она

⁹ Бахрах А. По памяти, по записям. Литературные портреты. Париж: La Presse Libre 1980 С. 38

¹⁰ Взгляд Муратова на живопись Лонги несомненно повлиял на Н.Меднис, заметившей об этом стихотворении М.Кузьмина: “Порой стихотворный текст как бы соединяет, если не синтезирует, стилистику и предметный мир разных венецианских художников, переводя все это в плоскость словесной живописи, как, к примеру, в “Венеции” (1919) М. Кузьмина, где с названным Тъеполо соседствует неназванный Пьетро Лонги» (Меднис Н. Венеция в русской литературе.: НГПУ 1999 <http://detectivebooks.ru/book/31675276/?page=9>)

¹¹ Кузьмин М. Венецианские безумцы. Комедия. М.:издание А.М. Кожебаткина и В.В. Блинова. 1915

¹² Мейерхольд связывал «Маскарад» с образом Венеции Муратова. В записной книжке (1911г.) Мейерхольд писал: «Романтизм, каким окрашен «Маскарад» Лермонтова, нам кажется, надо искать в той сфере, в какую попадал Лермонтов, зачитываясь Байроном в московском пансионе. И не Венеция ли XVIII века, переданная между строк байроновской поэзии, дала Лермонтову ту сферу грез, ту сферу волшебного сна, какими оваян «Маскарад», - «Маска, свеча, зеркало — вот и образ Венеции XVIII века», пишет Муратов. Не эти ли маски, свечи и зеркала<...> находим ли мы у Лермонтова в «Маскараде»?» (Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.:Искусство.1968 С. 300)

и в других элементах декора сцены и, по-видимому, мелькала во время второго акта на лице одной из многочисленных дам маскарада. На сохранившемся эскизе этот персонаж с лицом закрытым черным кругом назван «Дама в круглой маске».

Так же мельком упоминает о круглой маске и Муратов: «Среди толпы "баутт" встречаются женщины-простолюдинки в коротких юбках и открытых корсажах с забавными, совершенно круглыми масками коломбины на лицах». По этому описанию¹³ трудно узнать круглую черную маску, которая была не менее знаменита, чем баута. Эта маска была вторым (а в буквальном смысле - первым) лицом венецианки. Небольшой овал или круг из черного бархата с прорезями только для глаз точно воспроизводил контуры лица и плотно к нему прилегал. Он не имел ни завязок, ни лент его удерживающих. Эта особенность определила одно из названий этой маски - «мута» («muta») — «немая». «Мута» делала свою хозяйку действительно немой, так как держалась на лице благодаря небольшой пуговке (un butoncino) с внутренней стороны маски, зажимаемой зубами. Эта немота давала хозяйке маски еще одну степень свободы - не только свободу неузнанности, но и свободу выбора собеседника. До тех пор пока дама не решала вступить в диалог, она выражала свои эмоции жестами и глазами. Снималась же маска мгновенно, равно как и одевалась.

Второе название маски было «моретта» («moretta»). Оно обыгрывало ее цвет. Слово «moretta»- уменьшительное от «мога» - существительного женского рода, берущего начало от существительного мужского рода «того» - мавр, негр, черноволосый, смуглый. «Мореттами» - «смуглянками» называли и называют девушек со смуглой кожей и темными волосами.

Это название маски упоминает в своих записках Джакомо Казанова: «Отворилась дверь в углу залы — и вот является из нее красавица с лицом, скрытым черной бархатною маской овальной формы, из тех, что в Венеции именуют мореттой. ... я снова приблизился к ней и сказал: „Ancora sei, e poi basta, senon volete vedermi a morire»... Она, быть может, отвечала бы мне, если б могла — но в подобного рода маске невозможно произнести ни слова; пожатие руки, незаметное для всех, сумело заменить красноречие.»¹⁴

В «Образах Италии» рассказ о творчестве П.Лонги плавно перетекает в рассказ о Казанове. Муратов не только восхищается «старым авантюристом» и его записками, но подробно пересказывает их содержание: «Эту жизнь и судьбу мы переживаем со всем цветом и всей звучностью, вложенными в рассказ старого авантюриста.» [Муратов, С.40-58]

Почему писатель и искусствовед не соотнес черную маску с картин венецианских художников с маской в мемуарах Казановы, почему он предпочел не замечать ее, можно только предполагать. Моретта выходила из употребления постепенно вместе с закатом «золотого века». Сначала менялся способ удержания маски на лице: пуговку заменили лентами, а затем окончательно перешли на более удобные полумаски. В России этот предмет карнавального быта не имел ни специального названия¹⁵, ни тех многовековых корней и того значения, которые были у него не только в Венеции, но и в европейских странах, особенно

¹³ Коломбиной часто называют полумаску, закрывающую нос, но оставляющую нижнюю часть лица открытым, считая ее частью сценического костюма служанки commedia dell'arte.

¹⁴ Казанова Дж. История моей жизни. М.: Изд. С.В. Кознова. 1991. С.50

¹⁵ В «Ночи» И.Крылова упоминается полная черная маска. Дама назначая свидание говорит: «Итак, если ты хочешь сделать со мною мир, то будь завтра в маскараде в белом доmine, в полной черной маске и в перчатках того же цвету»

Франции и Англии¹⁶. На протяжении нескольких веков «немую» носили венецианки любого сословия.

Эта она закрывает лица «женщин-простолюдинок в коротких юбках» на некоторых из многочисленных картин Лонги, посвященных жизни знаменитого «Ридотто», черную круглую маску держит в руках знатная венецианка, позирующая художнику на его полотне «В мастерской художника» (ок.1750). Эту же маску, с которой она могла быть «то говорливой, то немой» держит в руках как дополнение к маскарадному костюму турчанки изящная Феличита Сартори 1730-1740) на портрете кисти Р. Карриеры (1675-1757). Эти же маски на лицах дам на королевском маскараде в Сомерсет Хаусе на гравюре 1755 г. У.Хоггарта (повторена в 1805 г. Т. Куком). Этот бал-маскарад, на котором присутствовали король Англии Георг II, принц и принцесса Уэльские, принц Эдвард был дан в 1755 русским послом в Лондоне графом П.Чернышевым по случаю рождения цесаревича Павла I.

Поэтому, для читателя XIX века, современника А.С.Пушкина строки

Ночей Италии златой
Я негой наслажусь на воле,
С венецианкою младой,
То говорливой, то немой,
Плывя в таинственной гондоле...

имели гораздо более глубокое смысловое наполнение, чем для их читателя уже спустя век. Для поэта и его современников строка «то говорливой, то немой» являлась не просто фигурой речи, выражением антитезы <говорить-молчать>, а была частью устойчивого образа Венеции XVIII века, связанного с известной карнавальной маской.

¹⁶ В Европе XVI века маску подобную ей называли vizard(visor) («личина»/«забрало»). Она была обыденной вещью для дам высшего света, как шляпа, перчатки или муфта и предохраняла их лица от ветра, пыли, холода, загара.