

УДК 82:7

ЖИВОПИСНЫЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В НОВЕЛЛЕ П.МУРАТОВА «МОРТО ДА ФЕЛЬТРЕ»¹

Кристина Владимировна Загороднева

соискатель кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный университет

614990, Пермь, ул.Букирева, 15. zagor-kris@yandex.ru

Интертекстуальное прочтение новеллы русского писателя начала XX в. П.П.Муратова «Морто да Фельтре» через призму ренессансной живописи и итальянской новеллы помогает уточнить некоторые аспекты поэтики и эстетики Муратова, в частности, различную интерпретацию образа Джорджоне в новелле «Морто да Фельтре» и в эссеистике «Образов Италии». Жанр новеллы обусловил большую долю вымысла и смещение интереса от знаменитых к малоизвестному художнику. Круговая композиция внутренней новеллы создается смертью двух возлюбленных и перекрещиванием судеб учителя и ученика – Джорджоне и Морто да Фельтре. Обращение к венецианской живописи рубежа XV-XVI вв. отражает кризисное сознание в русской культуре рубежа XIX-XX вв.

Ключевые слова: новелла; интерпретация; интертекстуальность; реминисценция; П.Муратов; Морто да Фельтре; Джорджоне; рубеж веков.

Художественная проза русского писателя, переводчика, критика, искусствоведа П.П.Муратова (1881-1950) включает роман «Эгерия» (1922), два сборника новелл «Герои и героини» (1918), «Магические рассказы» (1922)², три пьесы «Кофейня» (1922), «Приключения Дафниса и Хлои» (1926), «Мавритания» (1927) и до сих пор остается недостаточно изученной в российском литературоведении. Пятнадцать лет назад итальянская славистка Даниэла Рицци решительно заявляла, что «нельзя составить целостное представление о Муратове» без изучения «многообразных проявлений его творческой натуры», под которыми исследовательница подразумевала «деятельность прозаика, драматурга, эссеиста, переводчика, искусствоведа», и предлагала рассматривать все произведения Павла Муратова как «единый текст» [Рицци 1995: 45, 47]. Переводчик и литературовед Б.А.Грифцов в посвящении к собственным «Анахронистическим рассказам» (1927), которое написано в форме развернутого обращения к Павлу Муратову, «несколькими штрихами создает его образ – образ писателя-труженика, писателя ремесленника, оставшегося верным завету Стендаля (“ни одного дня без строчки”))» [Фоминых 2008: 95].

Знаменитые современники Муратова критично относились к его художественной прозе. Близкий друг и коллега Б.К.Зайцев замечал: «... роман и рассказы, при некоторой бледности,

книжности, слишком заметной связи (в языке особенно) с Западом, едва ли не больше еще раскрывают внутренний его мир: смесь поэта, мечтателя и в фантазии – авантюриста» [Зайцев 1965: 92]. В.Ходасевич отмечал в новеллах Муратова «сухую сжатость <...> повествования, почти без диалога, без психологизмов», А.Бахрах называл героев рассказов писателя «одушевленными синтетическими обликами настроений определенных эпох» [цит. по: Щемелева 1999: 173].

Новелла «Морто да Фельтре»³ входит в сборник «Герои и героини», который был дважды опубликован при жизни писателя (М., 1918; Париж, 1929)⁴. В предисловии к сборнику Муратов отмечал: «Вымысел и действительность, составляющие основу этих двенадцати повестей, как и всяких других, перемешаны здесь в несколько иной манере и чередуются в несколько иной последовательности, чем то обычно встречается. Немногие из описанных мною героев и героинь существовали в действительности; большинство – лишь тени существ, не познавших никогда быт. Те и другие, однако, в малой мере ответственны за приписанные им здесь деяния. Никто никогда не видел рассказанных ниже картин исторического Морто да Фельтре, так же как никто никогда не слышал шотландских песенок вымышленной Мод Кемрон» [Муратов 1918: 7].

О жизни и творчестве итальянского художника эпохи Возрождения Морто да Фельтре прак-

тически ничего не известно. Единственным источником сведений о нем считается очерк из «Жизнеописаний» Вазари. Как отмечают комментаторы, «других биографических данных (кроме изложенных у Вазари)» о Мормо да Фельтре нет [цит. по: Вазари 1994: 636]. Биограф Ренессанса в очерке под названием «Жизнеописание Мормо из Фельтре, живописца, и Андреа ди Козимо Фельтрини» посвящает первому художнику всего три странички, при этом смешивая, по словам комментаторов, Мормо да Фельтре с «Пьетро ди Бартоломео Луццо, убитым на службе у Венецианской республики в битве при Заре (Задаре) в Далмации в 1512 г.» [там же: 636].

Настоящее имя художника из Фельтре – Лоренцо Луццо, но Вазари по каким-то соображениям не называет его, а отталкивается при написании очерка от прозвища Мормо да Фельтре, подчеркивая угрюмый характер живописца и его стремление к исследованию гротескных образов: «Ведь, будучи человеком мрачным, он все время занимался изучением древностей: ему нравились гротескные росписи сводов кессонами и стен ордерами, и он изучал их постоянно и перенял античные способы сплетения листов настолько, что в свое время в этом деле не уступал никому. Посему он не преминул осмотреть в Риме под землей все, что было возможно: все древние гроты с бесчисленным множеством сводов» [Вазари 1994: 629]. Вследствие такого чрезмерного трудолюбия и природной одаренности Мормо да Фельтре «был признан как мастер гротесков» [там же: 630].

Вазари перечисляет места, где побывал Мормо да Фельтре: Рим, Неаполь, Кампанья, Трулло, Флоренция и др., более подробно останавливаясь на Венеции. Биограф заостряет внимание на том, что художник «прожил много месяцев в этом городе», где «помогал Джорджоне из Кастельфранко, работавшему тогда в Фондако деи Тедески, выполняя орнамент для этих росписей», и подчеркивает склонность Мормо да Фельтре к «телесным наслаждениям и развлечениям», которые «привлекали» его в Венеции [там же: 631]. Затем Вазари, путая Мормо да Фельтре, или Лоренцо Луццо, с его однофамильцем Пьетро Луццо, отмечает, что художник резко поменял сферу деятельности, стал военным и погиб во время боя: «... однажды завязалась крупная перестрелка, и Мормо, захотев в этом занятии прославиться больше, чем в живописи, храбро пошел вперед и, сражаясь в этой стычке, остался лежать мертвым, каким был всегда по имени, в сорокапятилетнем возрасте» [Вазари 1994: 631]. Смерть Мормо да Фельтре на поле сражения становится

обычным для биографа «точным поводом для кончины» [Эфрос 1995: 31].

В настоящее время известно несколько работ Мормо да Фельтре. Они написаны на библейский сюжет из Нового Завета и находятся (кроме одной) на родине живописца: алтарный образ для церкви Сан Стефано в Фельтре, «Мадонна со святыми» в церкви близ Фельтре, «Мадонна со святыми» в музее Фельтре, «Мадонна со святыми» в Берлинском музее и фреска «Христос с двумя святыми» в церкви Оньиссанти в Фельтре. Все работы живописца «отражают воздействие римской школы Рафаэля и венецианской школы Джорджоне» [цит. по: Вазари 1994: 636].

Очевидно, что Муратов при создании новеллы отталкивается от очерка Джорджо Вазари (1511-1574), а также от жизнеописаний итальянского путешественника Карло Ридольфи (1594-1658), включившего в свой путеводитель «Сокровища искусства» («Le Maraviglie dell'Arte», 1646) размышления о жизни и творчестве Джорджоне. Исследователь предлагает другую, отличную от Вазари, версию смерти Джорджоне, которая заключается в том, что художник был жестоко обманут своей возлюбленной, так как она подговорила его ученика Мормо да Фельтре обокрасть своего наставника. Ридольфи утверждает, что живописец «умер от горя двойной измены, когда она была соблазнена одним из его учеников» [цит. по: Пейтер 2006: 242]⁵. Тем самым Ридольфи наделяет Мормо да Фельтре ролью убийцы гораздо более знаменитого венецианского художника.

Новелла Муратова «Мормо да Фельтре» графически (знаком пробела) и композиционно делится на три части. Первая часть открывается упоминанием о приготовлениях Италии к войне и о перемещении картин итальянских живописцев из одного места в другое, по-видимому, более безопасное. Рассказчик перечисляет имена знаменитых венецианских художников и их работы: монументально-декоративные плафоны Веронезе (1528-1588), полная таинственного очарования «Святая Варвара» Пальмы Веккье (1480-1528), насыщенные экспрессивными фигурами и драматическими сценами «Распятие» и «Сбор Манны» Тинторетто (1518-1594). Последней картине уделяется особое место в сюжетной интриге: «“Сбор манны” <...> сошел со своей стены в Сан Джорджио Маджоре, и это обстоятельство дало случай совершить счастливую и неожиданную находку. За огромной картиной и примыкавшей к ней снизу деревянной панелью оказалась наглухо забитая дверь, ведущая в небольшое темное помещение. Среди беспорядочно нагроможденных, покрытых пылью скамей “хора” здесь были обнаружены четыре картины без рам, при-

слоненные лицом к стене» [Муратов 1997: 339]. Рассказчик вовлекает читателя в расследование «тайны», обращая внимание на нелегкий путь обретения четырех картин («наглухо забитая дверь», «темное помещение», «беспорядочно нагроможденные» скамьи).

Муратов не стремится сразу описать их. Художественное повествование прерывается искусствоведческими размышлениями о местонахождении картин, о времени их создания, о полемике по поводу атрибуции: «...все споры умолкли, когда молодому итальянскому ученому Видаю Бонги удалось доказать неопровержимо, что картины, скрывавшиеся в Сан Джорджио Маджоре, написал тот таинственный Мурто да Фельтре, о котором до сих пор мы почти ничего не знали и который сыграл такую роковую роль в преждевременной смерти Джорджоне» [Муратов 1997: 340]. Драматический характер события, произошедшего много лет назад, подчеркивается словами «таинственный», «роковая роль», «преждевременная смерть».

Стремясь как бы до конца прояснить ситуацию, рассказчик сопоставляет сведения из разных источников. Он обращается к «разысканиям» Бонги, к анонимной Тревизской хронике XVI в. и к истории «одного забытого венецианского новеллиста», имени которого не называет, чтобы восстановить «этот романтический эпизод Чинквеченто», связанный с именем Джорджоне [там же: 340]. По словам итальянской исследовательницы, все источники, из которых Муратов черпает сведения, вымышлены: автор использует «классический прием романтизма – мистификацию» [Рицци 1995: 49]⁶.

Вторая часть представляет собой вставную новеллу. Уже другой рассказчик, вымышленный венецианский новеллист, повествует о событиях, произошедших «в одном из богатейших городов Далмации». Скончалась девушка «редкой красоты», и «один из самых смелых и пылких молодых людей» по имени Лоренцо сказал, что «не хочет больше оставаться в числе живых и готов заживо лечь в гроб по соседству с умершей девушкой, чтобы вырвать ее из рук смерти, когда та за ней явится» [Муратов 1997: 340]. Далее, по словам Рицци, автор заимствует сюжетную канву из новеллы Боккаччо об Андреуччо из Перуджи (пятая новелла второго дня «Декамерона»): молодые люди преднамеренно оставляют своего друга в склепе наедине с мертвецом, внезапно появляются воры, которые в страхе убегают, приняв юношу за ожившего мертвеца, и оставляют двери склепа открытыми, а герой благополучно выбирается на свободу [Рицци 1995: 49]. Однако «седой», «в изорванных одеждах» и с «окровавленными руками» герой Муратова

становится «мертвецом, вырвавшимся из могилы» даже для собственной матери, которая, «увидев его, сделалась от страха глухая и немая». Писатель обыгрывает прозвище героя Мурто да Фельтре, используя антитезу мертвый – живой: «и будучи еще живым, стал для всех как бы мертвым» [Муратов: 1997: 341, 342].

Сюжет о мертвой девушке и несчастном возлюбленном, который стремится воскресить ее, был достаточно распространен в новелле эпохи Возрождения. Е.М.Мелетинский называет подобные новеллы «близкими к сюжету о Ромео и Джульетте» [Мелетинский 1990: 108]. В качестве примера исследователь приводит другие новеллы Банделло и Боккаччо. Он считает, что «очень близка по сюжету» сорок первая новелла Банделло из второй части «Новелл», в которой «также встречаем очень молодых влюбленных, их тайное обручение, ее мнимую смерть. Здесь, однако, мнимая смерть есть следствие того, что под угрозой выдачи замуж за другого героя задерживает дыхание и теряет сознание, а ее принимают за мертвую и хоронят. Конец здесь счастливый: герой возвращается в ту же ночь, заходит в склеп, освобождает (вместе с другом-помощником) пробудившуюся возлюбленную и с согласия родителей женится на ней». Данная новелла Маттео Банделло, по словам исследователя, «более определенно напоминает» четвертую новеллу Боккаччо десятого дня «Декамерона», в которой «не муж, а влюбленный юноша (третье лицо) извлекает его мнимую умершую беременную жену из могилы и возвращает ее мужу» [там же: 112].

Муратов профессионально занимался художественным переводом с английского, французского и итальянского языков. Это был один из главных источников его заработка с 1911 по 1917 гг. во время сотрудничества с издательством К.Ф.Некрасова. Писатель пользуется авторитетом у издателя и переводит только то, что выбирает сам, например, он предлагает Некрасову перевод итальянских новелл эпохи Возрождения, убеждая его в том, что они будут интересны русскому читателю: «Я полагаю, что такая книга положительно необходима в русской литературе <...> У нас знают только одного Боккаччо. Но ведь есть еще десятки других, из которых можно было бы выбрать прелестные вещи. Кроме того я хотел бы написать в той же книге характеристики отдельных новеллистов (среди них бывали очень интересные люди) и общие статьи вроде: Эротизм итальянских новелл; Быт Возрождения в новелле; Новелла и искусство и т.д.» [Муратов 1993: 169].

«Новеллы итальянского Возрождения» в переводе П.Муратова на русский язык выходят в

1912 г. в двух частях: новеллисты треченто и новеллисты кватроченто, – к каждой части переводчик пишет обобщающие статьи, в которых подробно останавливается на отдельных авторах, например, Франко Саккетти и Сан Бернардино. Несмотря на то, что «Декамерон» Боккаччо был полностью переведен на русский язык в 1891-1892 гг. А.Н.Веселовским, Муратов помещает в книгу шесть новелл из «Декамерона» с собственным переводом, среди которых упомянутая выше новелла о приключениях Андреуччо. Писатель указывает на «точный и бережный перевод академика Веселовского», но объясняет, что ему самому «без нескольких примеров новеллы Боккаччо нельзя обойтись в этой книге, имеющей целью сделать более известными многочисленных последователей и приемников Боккаччо» [Муратов 1912: 19]. К новеллам Боккаччо Муратов обращается не только во второй части «Морто да Фельтре», посвященной рассказу вымышленного новеллиста, но и в заключительной, третьей части.

В начале третьей части мы узнаем о том, что рассказанная история новеллиста непосредственным образом связана с молодым живописцем Лоренцо Луццо, так как именно с ним произошло нечто подобное в «тихом горном Фельтре», вследствие чего у героя появилось это «странное» прозвище Морто⁷ да Фельтре [Муратов: 1997: 342].

Здесь повествователь якобы «обращается» к анонимной Тревизской хронике (Trevise – итальянская провинция), чтобы «прочитать» из нее отрывок, посвященный характеристике главного героя⁸. Мы узнаем, что Морто да Фельтре был «человеком наиболее беспорядочного нрава», «вел дурную жизнь и вступал в ссоры», договорился с мессером Пьетро Солиго «расписать фресками фасад его дома», а вместо этого «написал там такие вольные и языческие картины, что мессер Пьетро должен был много дней удалять их прочь, при смехе всего города и большой уплате работникам» [Муратов 1997: 342].

Прокомментировав «цитату» из хроники, рассказчик подробно останавливается на тех четырех картинах Морто да Фельтре, о которых упоминалось в первой части, так как они, по его мнению, «проливают свет» на венецианский период деятельности художника. Первая картина описывается достаточно подробно, внимание обращается на отдельные детали: «На длинной доске мы видим ряд сцен, теперь вполне понятных нам: молодую девушку в золотом платье, покоящуюся в открытом саркофаге под мраморным навесом причудливой формы на тонких колонках, приближающихся к ней людей с длинными бородами, в чалмах и восточных одеждах,

как заблагодарассудилось Лоренцо изобразить своих разбойников, а по другую сторону – юношей с тесно обтянутыми ногами, несущих на плечах закрытый гроб, и еще дальше группу ландскнехтов с копьями, среди которых шествует некто в образе скелета. Все это на фоне пейзажа серых скал с безлиственными деревьями, за которыми виднеются голубые горы, усеянные далекими замками» [Муратов 1997: 343]. Рассказчик называет картину «кассоне» (cassone), что в переводе с итальянского означает ларь, ящик, и отмечает, что она была написана «для какой-нибудь дружеской свадьбы» [там же: 342].

В предисловии к «Новеллам итальянского Возрождения» Муратов уделяет особое внимание кассоне, он называет мастеров кассоне «новеллистами в живописи» и сетует на то, что уже во времена Джорджоне художники отказываются от романтических свадебных кассоне: «Дух романтической⁹ новеллы расцветает в итальянской живописи только в первой половине XV в. вместе с Паоло Учелло, Пизанелло и Пезеллино, вместе с прекрасными мастерами свадебных кассоне. И живопись гораздо скорее пережила эту полосу, почти расставшись с ней уже в дни Джорджоне. За все шестнадцатое столетие мы не знаем ни одного простодушного романтика и прирожденного новеллиста в живописи, кроме забытого венецианца Андреа Скьявоне» [Муратов 1912: 9]. Возможно, ностальгия Муратова по кассоне как предмету искусства нашла свое отражение в данной новелле.

Кассоне Морто да Фельтре является своеобразным отображением событий из биографии живописца, и рассказчик обращает внимание на то, содержание этого кассоне будет понятно лишь читателю, знакомому с рассказом новеллиста о «трагикомическом происшествии» молодого художника из Фельтре. Рассказчик подчеркивает унылый и одновременно романтический пейзаж на кассоне: «серые скалы с безлиственными деревьями, за которыми виднеются голубые горы, усеянные далекими замками» [Муратов 1997: 343]. Визуальный образ создается и за счет упоминания имен двух других венецианских художников, живших примерно в одно время с Морто да Фельтре: «В манере живописца мы узнаем здесь ряд общих черт с так же достаточно туманным пока Якопо ди Барбари; нервная беглость и нетвердость отдельных фигур заставляет вспомнить о рисунках Якопо Беллини» [там же: 343].

Якопо ди Барбари (1440?-1512?) – венецианский живописец и гравер, «сложился в кругу Джованни Беллини» и испытал «влияние северных мастеров», в частности Дюрера. Основной работой художника принято считать «выполненный им в технике гравюры на дереве “План Ве-

неции” (1497-1500)». Сохранилось «около тридцати гравюр» художника [Энциклопедия живописи 1997: 42].

Глава семьи венецианских живописцев Якопо Беллини (1400?-1470) был гораздо более известен как график. Ему принадлежат многочисленные рисунки, главное место в которых занимают «архитектурные мотивы – изображение церковных и светских зданий с правильно переданной перспективой и конструктивно-четким восприятием пространства», а также разнообразные «рисунки с натуры», «копии с античных памятников» и др. [Белоусова 1962: 111]. В «Образах Италии» Муратов несколько раз упоминает о Якопо Беллини, называя его «одним из самых плодотворных сеятелей Возрождения» [Муратов 2005а: 104]. Критик обращает внимание на то, что сохранились «его тетради с рисунками», в которых «Якопо Беллини накопил целый ряд художественных образов», вошедших «в искусство его наследников»: «Знакомство с этими его записными книжками убеждает, что это был человек, который много странствовал и видел разнообразные зрелища мира и жизни. Он любил рисовать животных, странные местности, причудливые деревья, группы людей в движении, толпу на городских площадях, лестницы и дворы величественных зданий. Его привлекало все, что обостряет наблюдательность художника и уводит его воображение от форм реальной жизни к тем фантастическим формам, которые ему давно грезились. Для таких темпераментов жизнь обращается в вечное ожидание встречи с необыкновенным, и необыкновенным становится многое, в чем другой увидит только обычное. В наше время Якопо Беллини назвали бы романтиком» [там же: 104].

Сложность восприятия отдельных фрагментов новеллы, на наш взгляд, состоит в том, что Муратов отсылает читателя не к знаменитым живописцам и их популярным произведениям, а к известным лишь в узких кругах художникам. Возможно, прав был один исследователь, называвший Муратова «предтечей Борхеса и Эко» и утверждавший, что писатель «предлагает своей аудитории сложную игру, непременным условием участия в которой является широкая и разносторонняя эрудиция» [Зельченко 1998: 367].

Таким образом, если вторая часть новеллы посвящена повествованию об основных событиях, происходящих в жизни героя, то начало третьей части – описанию кассоне, на котором эти события, как ряд сцен, изображены: созерцание героем мертвой девушки – захоронение девушки и вместе с ней живого героя – путешествие героя в образе скелета (обыгрывание имени Морто) вместе с пешими наемными войсками.

Рассказчик обращает особое внимание на то, что Морто да Фельтре запечатлел разбойников «с длинными бородами в чалмах и восточных одеждах», которые скорее напоминают изображение волхвов на картинах на библейский сюжет «Поклонение волхвов»: «Свита волхвов часто демонстрирует очевидные знаки их восточного происхождения: тюрбаны, верблюды, леопарды» [Холл 2004: 441]. Очевидно, что рассказчик намеревался подчеркнуть «беспорядочный нрав» художника, его стремление к вольному переосмыслению библейских сюжетов [Муратов 1997: 342, 343].

Следующий абзац является своеобразным переходом к двум другим картинам Морто да Фельтре. Рассказчик обращает внимание на один достоверный эпизод из жизни художника: работал в мастерской Джованни Беллини и находился под влиянием «Беллини последних лет, эпохи венецианских аллегорий и знаменитой флорентийской картины» [Муратов 1997: 343]. Под знаменитой флорентийской картиной, вероятно, рассказчик подразумевает «Священную аллегорию» (иногда эту картину называют «Озерная мадонна» или «Души в чистилище») из галереи Уффици.

В «Образах Италии» Муратов уделяет особое внимание этой картине. Он называет ее «произведением вне всяких сомнений гениальным» и подробно описывает: «Изображена терраса чисто венецианская, выстланная разноцветными плитками и обнесенная венецианскими мраморными перилами. Посредине открытая дверка, выходящая на широкое пространство спокойных вод. На том берегу – скалистые горы, в которых много пещер, поселение, дальше замок, – немного странный пейзаж, – над всем этим небо с нежными облаками, отражающимися в темнеющем зеркале вод. На террасе несколько фигур. В одном углу – мраморный трон, на котором сидит Богородица с опущенной головой и сложенными руками. Слева от нее – склонивши голову, женщина в венце, справа, ближе к зрителю – другая женщина, высокая, молодая и стройная, в черном платке, в том самом zendaletto, который до сих пор носят венецианки. За мраморными перилами два старца, по-видимому, апостолы Павел и Петр. Павел держит в руке меч, Петр с умилением смотрит на группу, занимающую среднюю часть террасы. Здесь в глиняной вазе растет невысокое деревцо с густой плотной листвой. Четверо младенцев играют около него. Один охватил ствол, как бы желая его потрясти, остальные держат в руках уже упавшие золотые яблоки; с другого конца террасы к ним медленно идут св.Иов с молитвенно сложенными руками и юный, обнаженный и женственно прекрасный

св.Себастьян. На том берегу, за пространством тихих вод, видны различные, несколько фантастические существа. У самой воды, в пещере пастух и около него козы и овцы. Эремит спускается по лесенке от одиноко стоящего креста, и тут же стоит, как бы ожидая его, кентавр. Еще дальше, у домов селения, двое гонят осла, и женщина беседует со стариком. И еще одна малопонятная мужская фигура в широкой одежде и белом восточном тюрбане видна на том же берегу, где терраса и группа святых, – она находится за перилами и, удаляясь от Мадонны, как бы уходит из поля картины» [Муратов 2005а: 32]. Муратов акцентирует внимание на том, что сюжет картины до сих пор остается неизвестен, несмотря на то, что «несколько лет назад трудами недавно умершего немецкого ученого Людвиг, посвятившего всю свою короткую жизнь изучению венецианской живописи, был найден источник этой аллегории» [там же: 32]. Сюжет ее заимствован из французской поэмы писателя первой половины XIV в. Гийома де Дегийвиля «Паломничество душ» («Le pèlerinage de l'ame»). «Младенцы – это души чистилища, мистическое дерево с золотыми яблоками символизирует Христа. О душах молятся их святые покровители, Иов и Себастьян, апостолы Петр и Павел. О них молится сама Богородица, и Правосудие, оставив меч в руках у апостола Павла, смиренно склоняет свою увенчанную голову. За мраморной балюстрадой видна река Лета» [там же: 32]. Однако самого Муратова такое истолкование картины не вполне устраивает, так как в ней «остается еще многое», что не объясняет французская поэма: «фигура венецианки в черном платке, другая фигура в восточном тюрбане, странные существа, кентавры и эремиты, населяющие пейзаж», и др. Автор «Образов Италии» выдвигает гипотезу, что ключом к разгадке картины является не столько «то, что изображено», сколько само чувство очарования, «каким проникнуто здесь все». Современные комментаторы обращают внимание на то, что «толкование Густава Людвиг (1902) и все последующие остаются спорными» [цит. по: Муратов 2005а: 275].

Преклонение перед «Священной аллегорией» Джованни Беллини и стремление расшифровать эту картину, по-видимому, нашли свое отражение в новелле «Морто да Фельтре». Примечательно, что рассказчик, прежде чем приступить к описанию двух других картин, упоминает о том, что «последняя и интереснейшая струя» в творчестве Беллини «не нашла себе выхода и продолжения в работах его многочисленных учеников» [Муратов 1997: 343]. Он перечисляет художников, среди которых Джорджоне и Винченцо Катена, и отмечает, что они были не готовы к

продолжению искусства позднего Беллини: «Джорджоне оказался для того слишком усердно припавшим к клочку жизни, Катена – слишком робким и бесхитростным. Понадобилась несколько мрачная дерзость “Морто” и его чисто северная безудержность, чтобы так тревожно воспринять зеркальность этих раздумий Беллини и нарушить глубокий покой этих снов наяву» [там же: 343].

Через упоминание «Священной аллегории» Джованни Беллини дается экфрасис второй картины Морто да Фельтре: «Аллегория Уффици напоминает своим колоритом, пейзажем и некоторыми частностями маленькая картина Морто да Фельтре, смысл которой пока еще не вполне ясен» [Муратов 1997: 343]. Затем следует достаточно подробное описание картины: «Мы видим здесь молодую, обнаженную женщину, крепко привязанную веревками к каменному столбу, на верхушке которого сидит ворон. Ее глаза завязаны, ее лицо искажено гримасой боли и страха оттого, что зловещая птица уже опускает к ней свой клюв, и еще оттого, что два стрелка в пестрых одеждах и варварских меховых шапках натягивают луки, готовые пустить в нее стрелы. Справа вьется дорога, на которой, в некотором отдалении, стоит кентавр с пегим крупом, полуобративший свой коричневый торс и темное бордатовое лицо в сторону происходящего, взирая на действия стрелков из лука, по-видимому, с удовлетворением. Слева полоса тихих вод отражает небо и белые дома на противоположном берегу, где подымаются конусообразные горы» [Там же: 343-344]. Действительно, сам пейзаж, изображенные на его фоне мужские фигуры и кентавр отчасти напоминают «Священную аллегория» Беллини.

Обратимся к иконографии картины. С одной стороны, девушка, которую готовы пронзить или уже пронзили стрелы, может быть св.Кристиной или св.Урсулой: «... если стрелы держит богато одетая девушка – это Урсула; если у девушки, кроме стрел, еще и жернов (мельничный) – это Кристина» [Холл 2004: 538]. По утверждению Дж.Холла, Кристина – «частый персонаж ренессансной живописи Северной Италии, особенно венецианской» [Там же: 320]. Согласно разным легендам, дочь знатных и богатых родителей из г. Тира Крестину за отказ отречься от Христа «воины искололи острым железом», а дочь британского короля Урсула, преследуемая гуннами, «была пронизана тучей стрел» [Христианство 1995: 174, 68]. Фламандский художник немецкого происхождения Ханс Мемлинг (1433?-1494) воспроизвел основные эпизоды из жизни св.Урсулы на ларце из дуба (1489, Брюгге), в который поместили реликвии 11 000 дев и других

святых, привезенные из Святой Земли. В эпизоде Мученичество св.Урсулы художник изобразил двух стрелков, один из которых пускает стрелы в св.Урсулу¹⁰.

С другой стороны, изображение обнаженной девушки, прикованной к скале, отсылает нас к сюжету «Персей и Андромеда»: «Овидий рассказывает о том, как Андромеда, дочь эфиопского царя, была прикована к скале на берегу моря в качестве жертвы, приносимой морскому чудовищу. Персей, пролетая в небе, влюбился в нее с первого взгляда. Он устремился вниз как раз вовремя, убил монстра и освободил Андромеду» [Холл 2004: 425], – или к аналогичному сюжету «Освобождение Анджелики», заимствованному из поэмы Лудовико Ариосто (1474-1533) «Неистовый Роланд» («Orlando Furioso», 1516). Известна картина на этот сюжет французского художника XIX в. Ж.Энгера под названием «Руджер освобождает Анджелику» (Лондон, Национальная галерея). Сам рассказчик отмечает, что «композиция» картины напоминает «обычную композицию мученичества Святого Себастиана», возвращая к христианской иконографии святого и подчеркивая невинность девушки [Муратов 1997: 344].

Оттеняют образы двух стрелков образы ворона и кентавра. Рассказчик называет ворона «зловещей птицей», подчеркивая его символическое значение, связанное в западноевропейской традиции «со смертью, утратой и войной» [Тресиддер 2001: 49]. Кентавр стоит «в некотором отдалении» и наблюдает за действиями стрелков «с удовлетворением». Рассказчик отмечает его «коричневый торс» и «темное бородатое лицо» [Муратов 1997: 344]. «Для гуманистов Ренессанса кентавры олицетворяли низменную, часто животную природу» [Холл 2004: 291], кентавр – «символ человека, захваченного своими первобытными инстинктами, особенно похотью, насилием и пьянством» [Тресиддер 2001: 142]. Картина Боттичелли «Паллада и кентавр» (1482), на которой богиня мудрости в образе полубога обнаженной девушки наказывает кентавра, аллегорически изображает непростые отношения между мужчиной и женщиной: «Кто остался победителем в любовном поединке? За что наказан кентавр?» [Бочкарева 2003: 49]¹¹. У.Пейтер, которого внимательно читал и переводил Муратов, комментируя иллюстрации Боттичелли к «Божественной комедии» Данте, упоминает о кентаврах – «маленьких лесных созданиях с детскими лукавыми головками, которые натягивают крохотные луки» [Пейтер 2006: 103] (*drawing tiny bows*) [Pater 1998: 35]. У Данте в Аду кентавры выполняют роли стражей и мучителей: «Их толпы вдоль реки снуют облавой, / Стреляя в тех,

кто, по своим грехам, / Всплывет не в меру из волны кровавой» [Данте 1967: 125].

Обращая внимание на эротическую составляющую второй картины Мурто да Фельтре (фигура девушки обнажена), важно отметить, что Муратов-рассказчик вслед за Боккаччо акцентирует внимание на насилии и похоти. Рассмотрим, к примеру, две новеллы из «Декамерона» в переводе Муратова. Первую новеллу Муратов называет «Похищение Реституты». Это шестая новелла пятого дня «Декамерона»: «Девушку, которую отдали во власть королю Федерико, заставляют с Джанни, жителем острова Прочида; их обоих привязывают к колу и собираются сжечь на костре; но тут Руджери де Лория, узнав Джанни, освобождает его, и Джанни женится на девушке» [Боккаччо 1992: 335]. В данной новелле внимание читателя концентрируется на образе жестокого, похотливого и обманутого короля, желающего отомстить любовникам: «...король приказал схватить любовников обнаженными, как они были, связать их и, когда станет светло, провести по Палермо на площадь, где привязать их к колу спиною друг к другу и держать до третьего часа, чтобы все успели их увидеть, и после того сжечь, как они то заслужили» [Новеллы итал... 1912: 103]. Вторая новелла Боккаччо в переводе Муратова называется «Настаджо дельи Онести». Это восьмая новелла пятого дня Декамерона: «Настаджо дельи Онести, влюбленный в девушку из рода Траверсари, тратит деньги без счета, однако ж так и не добивается взаимности; уступая просьбам своих близких, он уезжает в Кьясси; здесь на его глазах всадник преследует девушку, убивает ее и оставляет ее тело на растерзание двум псам; Настаджо приглашает своих родных и свою возлюбленную на обед; на глазах у возлюбленной мучают девушку, и возлюбленная из боязни, что ее может постигнуть такая же участь, выходит замуж за Настаджо» [Боккаччо 1992: 346]. Широко известна серия живописных композиций на деревянных щитах к новелле «Настаджо дельи Онести», созданная Сандро Боттичелли в 1483 г. для родственников Лоренцо Медичи. Муратов интересуется сценами у Боккаччо, в которых присутствует описание мужского насилия над женщиной, особенно подробно представленное в седьмой новелле восьмого дня «Декамерона». В новелле повествуется о том, как студент отомстил вдове, которая принудила его целую ночь ждать ее на морозе. Он заманил голую вдову на башню и заставил простоять там весь день: «В довершении всего день был безветренный, и на вышку налетели тучи мух и слепней; они садились на голое ее тело и так больно кусали, что при каждом укусе ей представлялось, будто в нее вонзается копьё» [Бок-

каччо 1992: 497]. Этой новеллы нет среди переводов Муратова, но, безусловно, писатель знал и о ней.

Таким образом, вторая картина *Морто да Фельтре* представляет собой богатое поле реминисценций как из реально существующих картин, так и из литературных произведений: «Один из основных способов воссоздания образов визуальных искусств в литературе – реминисценция. Даже если образ вымышленный, он, как правило, создается на основе реминисценций из реально существующих произведений» [Бочкарева 1996: 25]. Сам рассказчик называет картину «аллегорией» и смиряется с мыслью о том, что невозможно ее расшифровать: «... вряд ли мы узнаем когда-нибудь в точности, за что терпит мученичество эта светловолосая пленница “Морто”, едва прикрытая концом падающих с ее плеч вишневых и серебристо-синих одежд» [Муратов 1997: 344]. Добавим, что в христианской иконографии – это цвета жертвенной крови Христа и непорочной чистоты Богоматери.

Описание третьей картины строится по принципу новеллистического пуанта¹². Рассказчик детально воссоздает портрет «величественного старца», обращая внимание на его лицо, окаймленное «седой бородой», на взор, «полный раздумья», на его одежду (темно-красная шуба с меховым воротником) и на предметы, которые его окружают («циркуль, линейки, круги, стеклянная сфера и фолианты, с надписью на корешках “Геометрия”, “Философия”, “Теология”»). Описывается «высокий рабочий стол», за которым сидит старец, «с манускриптами и свитками, усеянными треугольниками и пентаграммами, с чернильницей, откуда торчит гусиное перо» [Муратов 1997: 344]. Неожиданно разрушает уже сложившееся общее впечатление заключительная фраза экфрасиса: «И мы были бы готовы преисполниться уважением и симпатией к этому эрудиту Возрождения, если бы *Морто да Фельтре* не украсил его внушительной головы длинными ослиными ушами и если бы маленькая обезьяна, сидящая на стеклянной сфере, не обращала бы наше внимание на это обстоятельство указующим жестом своей тоненькой волосатой руки» [Муратов 1997: 344-345].

Первая часть, посвященная описанию старца, отсылает нас к сюжету о Святом Иерониме, переводчике Библии на латинский язык: «ученый за работой в своем кабинете, с книгами, пером, чернильницей», его обычные атрибуты – «кардинальская шапка и лев» [Холл 2004: 258]. Вспоминается известная картина Антонелло да Мессины «Святой Иероним в келье» (1460), на которой изображен важный старец с книгой в руках, одетый в длинную красную мантию, а

предметы на столе (циркуль, линейки, круги, стеклянная сфера и др.) как будто заимствованы из «Меланхолии» (1514) Дюрера. Сам рассказчик называет старца «эрудитом Возрождения», и это определение отсылает нас к еще одной знаменитой работе Дюрера – «Портрету Эразма Роттердамского» (1526).

Во второй части описания ослиные уши и маленькая обезьяна снижают образ старца, делая его почти карикатурным. В этой картине мы сталкиваемся с очевидным гротеском, отсылающим нас к серии офортов «Капричос» (1799) испанского живописца Франсиско Хосе де Гойи (1746-1828). Рисунки художника, напоминающие карикатуры, осмеивают человеческую глупость, тщеславие, распутство, предрассудки, гордыню, самообман. В отдельных офортах «мужчины превращены в ослов, торжественно преподающих в школах, напыщенно позирующих художникам, лечащих больных, изучающих с серьезным видом генеалогию, чтобы доказать обоснованность своих притязаний на особое положение в обществе», «бремя ослиной тупости» лежит на них [Шикель 1998: 122]. Образ мужчины с ослиными ушами отсылает нас и к сюжету о царе Мидасе из «Метаморфоз» Овидия (кн. 11, 85-193), о котором упоминает, в частности, Джеффри Чосер в «Кентерберийских рассказах»: «Вот был на свете некий царь Мидас, // И говорит о нем поэт Овидий, // Что рок его безжалостно обидел // И у царя под шапкою кудрей // Ослиных пара выросла ушей» [Чосер 1988: 307].

Неоднозначную символику образа обезьяны подчеркивают многие исследователи [Власов 2007; Тресиддер 2001; Холл 2004]. Как отмечает Д.Тресиддер, способность обезьяны «к подражанию и многообразие форм поведения делают ее символику в целом противоречивой и позволяют ей олицетворять как положительные, так и отрицательные стороны человеческого поведения» [Тресиддер 2001: 243]. Франс Снейдерс (1579-1657), яркий представитель фламандской живописи, в картине «Обезьяны на кухне» (1640) изображает обезьян, которые, как и люди, пьют, едят, играют в карты. Их повадки, позы, жесты имитируют человеческие. Нидерландский живописец Питер Брейгель Старший (1525?-1569) в гравюре «Обезьяны» (1562), в отличие от Снейдерса, обращает внимание на внутреннее состояние обезьян, закованных в цепи. «Здесь уже обезьяны не передразнивают человека, а, напротив, человек видит в этих грустных зверьках себя, свою судьбу, обреченность на одиночество, непонимание» [Власов 2007: 356]. Аналогичным настроением грусти и одиночества пропитана картина французского художника Анри Руссо «Обезьяны» (1906).

Четвертая картина связана с жизнью и творчеством Джорджоне. Рассказчик называет ее «замечательнейшей из недавних находок» и утверждает, что «она имеет прямое отношение к трагической смерти» художника, «к тому вторжению Морта да Фельтре в судьбу его великого учителя, которое непосредственно предшествовало ей» [Муратов 1997: 345]. Эта картина является портретом знаменитого венецианского художника Джорджоне: «В изображении молодого, богато одетого венецианца с мягким контуром лица, оттененного небольшой кругловатой бородой, с женственной влажностью взгляда, с тонким венком из бледных листьев плюща на волосах и с лютней в правой руке, мы узнаем здесь того, кто, по словам Вазари, “*dilettoni continuamente delle cose d'Amore*”¹³. Левая рука этой покоренной фигуры вольным движением охватывает бедра и спускается ниже талии помещенной рядом женской фигуры – фигуры венецианской красавицы Чиквеченто: широкоплечей, золотоволосой, одетой в зеленовато-желтый атлас, стянутый на груди крупной камеей с изображением Актеона, разрываемого псами Охотницы. Лицо ее мы видим лишь в профиль, потому что оно обращено не к возлюбленному с лютней, но влево, отчасти назад, туда, где за ее спиной, в оливково-рыжей мгле фона вырисовывается фигура скелета, уже положившего три костяных пальца на полное обнаженное плечо женщины. У края картины фон прерывается четырехугольным окном, в которое виден венецианский пейзаж, написанный с тем любопытством, какое необыкновенный город и его обычаи могли внушить только чужестранцу. Мы видим канал, обставленный розовыми и перламутровыми дворцами в стиле Ломбарди, кусочек бледно-зеленого шелка неба вверху, а на канале гондолу с красным гробом на ней и серпообразно изогнутыми фигурками двух гондольеров» [Муратов 1997: 345-346].

На полотнах самого Джорджоне мужчины часто изображаются с музыкальными инструментами. Вспомним хотя бы картины «Концерт», «Три философа», «Сельский концерт». Лютня в искусстве эпохи Возрождения является «символом музыки» [Тресиддер 2001: 207] и «традиционным инструментом влюбленных» [Холл 2004: 340]. Листья плюща на голове мужчины символизируют «бессмертие и упорство в жизни и в устремлениях» [Тресиддер 2001: 283]. Венки из плюща носили греческий бог Дионис и его свита, так как считалось, что «листья плюща охлаждают лицо» и «предотвращают опьянение» [там же: 283]. Рассказчик, упоминая о таких деталях, как плющ и лютня, подчеркивает увлеченность Джорджоне музыкой и женщинами, стремление художника наслаждаться искусством и жизнью.

Портрет Джорджоне кисти Морта да Фельтре похож на предполагаемый портрет вышеупомянутого итальянского поэта Ариосто кисти Пальма Веккье: та же кругловатая борода, те же длинные волосы и плющ над головой [Эстон 1997: 38].

Рассказчик отмечает, что рядом с Джорджоне изображена «венецианская красавица Чиквеченто». Ее портрет дан обобщенно: широкие, полные, обнаженные плечи, золотые волосы, зеленовато-желтый атлас ее платья в сочетании с бледно-зеленым шелком неба и оливково рыжей мглой фона, и красным гробом. Античная реминисценция «Актеон, разрываемый псами Охотницы Дианы» подчеркивает трагический характер любви Джорджоне. Фигура *скелета*, «положившего три костяных пальца» на плечо женщины, и красный *гроб* на гондоле возвращают нас к первой картине Морта да Фельтре, как бы замыкая круг.

Изображение скелета получило большое пространство в немецкой живописи Ренессанса¹⁴. Здесь изображение скелета присутствует как на гравюрах (серия гравюр «Пляски смерти» Ганса Гольбейна Младшего, «Рыцарь, смерть и дьявол» Альбрехта Дюрера и др.), так и на живописных полотнах. Остановимся подробнее на двух картинах немецкого художника Ганса Бальдунга Грина «Три возраста женщины и Смерть» (1509) и «Рыцарь, девушка и смерть» (1545). На обоих полотнах вместе с мужчиной и девушкой изображена Смерть в виде скелета, причем скелет находится рядом с девушкой и держит ее за одежду. На первой картине он одной рукой заносит над головой девушки песочные часы, символизирующие быстротечность жизни, а второй – хватается за ее накидку. На второй картине скелет зубами вцепился в платье девушки, а одну ногу поставил под копыта коня. На обеих картинах происходит борьба между скелетом и мужчиной за девушку и неясен исход этой борьбы. В Новое время средневековое изображение скелета становится особенно актуальным для символизма, с которым тесно связано творчество Муратова. Вспомним хотя бы гравюру А.Ретеля «Смерть-душитель» (1849), работу А.Бёклина «Автопортрет со Смертью, играющей на скрипке» (1872), литографию Ф.Ропса «Сатана, сеющий плевелы» (1896), картину К.Сомова «Арлекин и смерть» (1907) и др.

Н.Е.Меднис называет четвертое полотно Морта да Фельтре «функциональным аналогом магического зеркала» и отмечает, что «знаки смерти разбросаны в картине всюду» [Меднис 1999: 224, 225]. Муратов, по словам исследовательницы, «связывает эти знаки прежде всего с героиней, возлюбленной Джорджоне, чью смерть

не смог пережить великий художник. Однако образ Актеона, вписанный в смертный ряд, пророчески о кончине и самого Джорджоне. Названная в повести дата смерти Джорджоне и предполагаемое время создания *Морто да Фельтре* описанной в повести картины ясно говорят о том, что живописное полотно опережает трагические события, предсказывая их с точностью магического зеркала или порождая их с помощью опережающего отражения, подобно картинам Якопо дельи Каррарези» [там же: 225-226].

Последняя картина *Морто да Фельтре*, по мнению рассказчика, соединяет версии Вазари и Ридольфи: «Историки считают доказанным, что великий мастер скончался в 1510 году от чумы. Легенда говорит, что причиной смерти было огорчение от любви, вероломно похищенной у него *Морто да Фельтре*. Найденная картина может как будто примирить обе эти версии. Не была ли возлюбленная Джорджоне похищена у него смертью, и не видим ли мы сквозь окна на канале ее красный гроб, за которым вскоре должен был последовать другой?» [Муратов 1997: 346]. В результате в новелле создается магический круг (вспомним метафору «круглое венецианское зеркало» из другой новеллы П.Муратова), в котором смерть возлюбленной объединяет образы *Морто да Фельтре* и Джорджоне, а также начало и конец новеллы П.Муратова.

Новелла «*Морто да Фельтре*» продолжает размышления Муратова об искусстве Джорджоне. В очерке «На родине Джорджоне» (1917) из третьего тома «Образов Италии» писатель ставит *Морто да Фельтре* в один ряд с Доссо Досси, Себастьяно дель Пьомбо, Катеной и другими художниками, называя их всех «околдованными манией “джорджонизма”» [Муратов 2005б: 408]. Примечательно, что Муратов-повествователь в новелле выражает общепринятую точку зрения, называя Джорджоне гением и подчеркивая его жизнелюбие, в то время как в очерке Муратов-критик его гением не считает и, напротив, обвиняет искусство Джорджоне в меланхолической «бессмысленности» и «бездейственности» [Муратов 2005б: 409]. В новелле гений Джорджоне придает особые возвышенность и очарование мотиву вымышленной тайны, а «неясность» и двойственность его жизни и творчества становятся сюжетобразующими.

Подведем итог. Главным героем новеллы Муратова становится не известный мастер, а второстепенный художник *Морто да Фельтре*, что дает автору свободу воображения, предполагающую не только субъективную интерпретацию известных картин, но и создание образа вымышленных произведений. Среди последних – портрет

Джорджоне кисти *Морто да Фельтре*. Предпочитая портрет пейзажу, Муратов-новеллист вслед за Вазари и Пейтером акцентирует внимание на личности художника и эпизоде из его биографии, в частности, загадочном обстоятельстве его смерти. Соединяя две противоположные версии, он сочиняет третью – смерть возлюбленной Джорджоне от чумы, что объединяет образы Джорджоне и *Морто да Фельтре* и создает круговую композицию новеллы. В новелле, как и в эссе, Муратов вступает в диалог с историками искусства. Кроме живописных и литературных реминисценций, диалог в новелле выражается через голоса нескольких рассказчиков, не один из которых не может отождествляться с авторским.

¹Исследование выполняется при поддержке Министерства образования и науки РФ, ЕЗН № 1.2.10. 2010 г. «Формы выражения кризисного сознания в культуре и литературе рубежа веков».

²Известны и другие новеллы Муратова, не вошедшие в эти сборники. Например, рассказ «Ловля сирен», в отличие от остальных произведений писателя, был опубликован лишь в 1997 г. «Имеются сведения о том, что данное произведение было напечатано в одном из альманахов, издававшихся в начале 1920-х гг. в Берлине. Однако проверить достоверность этих сведений нам пока не удалось» [Фоминых, Баженова 2009: 58].

³Муратов соединяет в «*Морто да Фельтре*» черты новеллы эпохи Возрождения, романтической новеллы об искусстве XIX в., новеллы об искусстве конца XIX – начала XX вв.

Жанровая характеристика художественной прозы Муратова в российском литературоведении далеко не однозначна. Если одни исследователи [Гращенков 2005; Себежко 2002; Щемелева 1999] считают «*Морто да Фельтре*» рассказом, а саму книгу «Герои и героини» – сборником рассказов, то другие [Рицци 1995; Примочкина 2003] называют произведение писателя «новеллой», а «Героев и героинь» соответственно «циклом новелл». В большинстве случаев почти все исследователи употребляют оба термина «новелла» и «рассказ» как синонимичные. Еще Е.М.Мелетинский отмечал, что «отличие новеллы от рассказа» не представляется ему «принципиальным» [Мелетинский 1990: 5]. Сам Муратов во вступительной статье к «Героям и героиням» называл свои произведения «повестями» [Муратов 1918: 7].

Современные исследователи расходятся во мнениях и относительно того, стоит ли называть прозу Муратова «стилизованной». Д.Рицци считает, что было бы упрощением трактовать ее как стилизацию и ставить в один ряд с «многочисленными стилизациями, расцветшими в России в начале века». Исследовательница полагает, что к прозе Муратова «скорее подходит» определение Л.Я.Гинзбург – «мышление стилями» [Рицци 1995: 46]. В.Н.Гращенков отмечает, что произведениям Муратова «свойственна изысканная стилизация обстановки, нравов, характеров, мыс-

лей и поступков людей той эпохи, какую он избирает для своего повествования» [Гращенков 2005: 297]. Остальные исследователи отзываются о художественной прозе Муратова как об «опытах стилизованной художественной прозы», которые писатель проводил на «своих беллетристических этюдах под общим названием “Герои и героини”» [Ваганова 1993: 158]; об «особо стилизованной прозе», «принципиально без-адресной», «исключающей «любой конкретный исторический прототип» [Щемелева 1999: 173]; как о «своеобразной, стилизованной прозе», которой свойственны «фабульность и динамизм, отсутствие психологизма, условность и фантастичность, ирония и особый, только ему присущий символизм» [Примочкина 2003: 275].

В.Н.Гращенков объясняет такую специфически разнородную художественную прозу Муратова увлеченностью, свойственной характеру писателя: он «так много переводил и пересказывал старинные новеллы и хроники, так жадно постигал судьбы разных людей прошлого – художников и властителей, авантюристов и поэтов, что ему было трудно не поддаваться соблазну сочинять самому подобные же истории. Порой достаточно было только одного реального имени или реального факта, чтобы домыслить все остальное. Героев своих рассказов он брал то из подлинной истории итальянского искусства («Морто да Фельтре»), то из литературных произведений («Смерть Рудина»). Мемуары, документальные хроники, записки путешественников давали ему богатейший материал и как историку и как беллетристу» [Гращенков 2005: 296].

⁴Надо принять во внимание, что нет единого мнения среди исследователей относительно того, сколько раз были изданы «Герои и героини». Л.М.Щемелева утверждает, что этот сборник рассказов П.Муратова был опубликован четыре раза (М. 1918; М. 1922; Берлин 1922; Париж 1929) [Щемелева 1999: 173], в то время как Д.Рицци пишет только о двух (М. 1918; Париж 1929) [Рицци 1995: 45]. Мы отмечаем два издания «Героев и героинь», так как можем с уверенностью сказать, что новелла «Морто да Фельтре» входит в оба эти издания.

⁵По справедливому утверждению исследователей, писатель, историк и теоретик искусства Уолтер Пейтер (1839-1894) становится для Муратова «любимым английским автором» [Гращенков 2005: 291]. Подробнее об этом см. нашу статью [Бочкарева, Загороднева 2009]. Об этой версии упоминает и Стендаль в книге «История живописи в Италии» (1817): «...я во все не утверждаю, будто все страстные люди – хорошие художники; я говорю только, что все великие художники были страстные люди. И это одинаково справедливо по отношению к любому виду искусства – начиная с Джорджоне, умершего от любви в тридцать три года, потому что Морто да Фельтре, его ученик, похитил у него любовницу, и кончая Моцартом, который умер потому, что вообразил, будто ангел в образе почтенного старца призвал его на небо» [Стендаль 1959: 448]. Эти слова, несомненно, повлияли на новеллу П.Муратова «Морто да Фельтре».

⁶Известно, что романтики особо интересовались легендами, преданиями, сказками, песнями, хрониками и стилизовали под них собственные произведения.

⁷В переводе с итальянского *morto* означает «мертвец».

⁸Во вступительной статье к «Новеллам итальянского Возрождения» Муратов называет новеллистов людьми, «ведущими летопись жизни каждый по-своему», и сопоставляет новеллу с хроникой: «Только один шаг отделяет иногда эту летопись от настоящей исторической летописи, – от хроники» [Муратов 1912: 2].

⁹Под «романтическим духом» Муратов, по-видимому, подразумевает возрастание личностного начала в искусстве, усиление роли авторской индивидуальности, стремление писателей и художников к воплощению мимолетных состояний и интимных переживаний души.

¹⁰Реликварий имеет форму «маленького готического храма» с контрфорсами по углам, в которых располагаются статуэтки святых [Дзери 2008: 34]. На одной стороне ларца художник изобразил первые три главных эпизода из жизни св.Урсулы: Прибытие св.Урсулы в Кёльн, Прибытие св.Урсулы в Базель, Прибытие св.Урсулы в Рим. На другой стороне ларца он написал остальные три эпизода из жизни святой: Возвращение св.Урсулы в Базель, Мученичество дев и Мученичество св.Урсулы. Реликварий св.Урсулы является одной из последних работ художника и «напоминает книжную миниатюру» откровенной декоративностью, формальной отточенностью композиции [Энциклопедия живописи 1997: 440].

¹¹Г.С.Дунаев отмечает, что «фигура кентавра внешне близка к изображению на античном рельефе», однако вместо «спокойного и уверенного движения античного кентавра, у Боттичелли – бессилие и страдание, подчеркнутое “готическим”, спиралеобразным движением тела <...> Сильное напряжение кентавра не оправдано легким прикосновением Паллады. Это не телесная борьба, а “психомания”, в отличие от напряженной схватки “кентавромахий” античности» [Дунаев 1977: 127-128].

¹²Пуантом называют «финальную перемену точки зрения (героя, читателя) на исходную сюжетную ситуацию, причем этот поворот может быть связан с новым, неожиданным событием, которое явно противоречит логике предшествующего сюжетного развертывания» [Тамарченко 2007: 389].

¹³В переводе с итальянского *dilettoosi continuamente delle cose d'Amore* означает «постоянно наслаждаться прелестями любви» [Муратов 1997: 345].

¹⁴Интересно отметить, что в целом итальянская живопись эпохи Возрождения акцентирует внимание на жизни как таковой, в то время как немецкая – на смерти.

Список литературы

Белоусова Н.А. Изобразительное искусство XV в. // Всеобщая история искусств. Искусство эпохи Возрождения / под ред. Ю.Д.Колпинского и И.Е.Ротенберга. М.: Искусство, 1962. Т.Ш. С.83-125.

Боккаччо Дж. Декамерон / пер. с ит. Н.Любимова. М.: Худож. лит., 1992. 671 с.

**Загороднева К.В. ЖИВОПИСНЫЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ
В НОВЕЛЛЕ П.МУРАТОВА «МОРТО ДА ФЕЛЬТРЕ»**

- Бочкарева Н.С.* Мировая художественная культура для филологов: учеб. пособие. Часть I. Пермь: изд-во ПГУ, 2003. 134 с.
- Бочкарева Н.С.* Образы произведений визуальных искусств в литературе // Вестник Пермского университета. Литературоведение. Пермь: Перм. ун-т, 1996. Вып. I. С.20-28.
- Бочкарева Н.С., Загороднева К.В.* Эссе «На родине Джорджоне» в контексте художественной критики П.П.Муратова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 5. С.57-66. Интернет-вариант: <http://www.rfp.psu.ru/rfp5.2009.htm>
- Вазари Дж.* Жизнеописания Морто из Фельтре, живописца, и Андреа ди Козимо Фельтрини // *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / пер. с ит. А.И.Венедиктова и А.Г.Габричевского; под ред. А.Г.Габричевского М.: ТЕРРА, 1994. Т.III. С.627-638.
- Ваганова И.В.* Из истории сотрудничества П.П.Муратова с издательством К.Ф.Некрасова // Лица: биографический альманах. Т.3. М.; Спб.: Феникс: Atheneum, 1993. С.155-166.
- Власов В.Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. СПб.: Азбука-классика, 2007. Т. VI: Н-О. 592 с.
- Гращенков В.Н.* П.П.Муратов и его «Образы Италии» // Муратов П.П. Образы Италии. Том I. М.: Галарт, 2005. С. 290-314.
- Данте А.* Новая жизнь. Божественная комедия / пер. с ит. М.Лозинского. М.: Художественная литература, 1967. 685 с.
- Дзери Ф.* Мемлинг. Страшный суд / пер. с ит. В.Траскина. М.: Белый город, 2008. 48 с.
- Дунаев Г.С.* Сандро Боттичелли. М.: Изобразительное искусство, 1977. 252 с.
- Зайцев Б.К.* П.П.Муратов // Зайцев Б.К. Далекое. Вашингтон: Inter-Language literary Associates, 1965. С.89-99.
- Зельченко В.* Рец. на кн.: Муратов П.П. Эгерия: роман и новеллы // НЛЮ. 1998. № 32. С.366-368.
- Меднис Н.Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск: Издательство Новосибирского университета, 1999. 392 с.
- Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. 275 с.
- Муратов П.П.* Герои и героини. М., 1918. 136 с.
- Муратов П.П.* Морто да Фельтре // Муратов П.П. Эгерия: Роман и новеллы / сост., вступ.ст. Т.Прокопова. М.: ТЕРРА, 1997. С.338-346.
- Муратов П.П.* Образы Италии / ред., коммент. и послесл. В.Н.Гращенкова. М.: Галарт, 2005а. Т. I. 328 с.
- Муратов П.П.* Образы Италии / ред. и коммент. В.Н.Гращенкова. М.: Галарт, 2005б. Т. II и III. 464 с.
- Муратов П.П.* Письма П.П.Муратова к издателю К.Ф.Некрасову / вступ. ст., публ. и комм. И.В.Вагановой // Лица: биографический альманах. М.; Спб.: Феникс: Atheneum, 1993. Т.3. С.155-265.
- Муратов П.П.* [Предисловие] // Новеллы итальянского Возрождения / избранные и переведенные П.Муратовым. М.: Книгоиздательство К.Ф.Некрасова, 1912. С. 1-29.
- Новеллы итальянского Возрождения / избранные и переведенные П.Муратовым. М.: Книгоиздательство К.Ф.Некрасова, 1912. 347 с.
- Овидий П.Н.* Метаморфозы. Фасты / пер. с лат. С.Шервинского, Ф.Петровского. Харьков: Фолио, М.: «Издательство АСТ», 2000. 544 с.
- Пейтер У.* Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / пер. с англ. С.Займовского под ред. Е.Кононенко. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2006. 399 с.
- Примочкина Н.Н.* Максим Горький и Павел Муратов: история литературных отношений // НЛЮ. 2003. № 61. С.273-287.
- Рицци Д.* Художественная проза П.П.Муратова // Славяноведение. 1995. № 4. С.45-50.
- Себежко Е.С.* Муратов: образ Италии // Себежко Е.С. Друг друга отражают зеркала...: Уильям Бекфорд и его след в русской литературе. М., Калуга: Полиграф-Информ, 2002. С.120-142.
- Стендаль* История живописи в Италии / пер. с фр. В.Комаровича; под общей ред. Б.Г.Реизова. Собр. соч. в 15 т. М.: Правда, 1959. Т.6. 558 с.
- Тамарченко Н.Д.* Литература как продукт деятельности: теоретическая поэтика // Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. М.: Издательский центр «Академия», 2007. Т.1. С.106-473.
- Тресиддер Дж.* Словарь символов / пер. с англ. С.Палько. М.: Фаир-Пресс, 2001. 448 с.
- Фоминых Т.Н.* Подготовка текста к печати и комментарии // Грифцов Б.А. Анахронистические рассказы. Пермь: Перм.гос.пед.ун-т, 2008. 151 с.
- Фоминых Т.Н., Баженова Т.М.* Миф в рассказе П.П.Муратова «Ловля сирен» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 6. С.51-59. Интернет-вариант: <http://www.rfp.psu.ru/rfp6.2009.htm>
- Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А.Майкопара. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Транзиткнига», 2004. 656 с.

**Загороднева К.В. ЖИВОПИСНЫЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ
В НОВЕЛЛЕ П.МУРАТОВА «МОРТО ДА ФЕЛЬТРЕ»**

Христианство. Энциклопедический словарь / под ред. С.С.Аверинцева. М.: «Большая Российская энциклопедия», 1995. Т.3. 781 с.

Чосер Д. Кентерберийские рассказы / пер. с англ. И.Кашкина и О.Румера. М.: Правда, 1988. 560 с.

Шикель Р. Мир Гойи. 1746-1828 / пер. с англ. Г.Бажановой. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1998. 192 с.

Щемелева Л.М. Муратов Павел Павлович // Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь / под ред. П.А.Николаева. М.: Большая российская энциклопедия, 1999. Т. 4. С.171-175.

Энциклопедия живописи / под ред. Н.А.Борисовской и др. М.: ООО «Издательство АСТ», 1997. 799 с.

Эстон М. Ренессанс в перспективе истории / пер. с англ. Р.Володько, О.Ойстрах, А.Чернышева. М.: Белый город, 1997. 367 с.

Эфрос А. Вазари – писатель и историк искусства // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. 2-е изд. М.: Изобраз. искусство, 1995. С.26-47.

Pater W. The Renaissance. Studies in Art and Poetry. Oxford: University press, 1998. 174 p.

**PICTORIAL AND LITERARY REMINISCENCES
IN P.MURATOV'S SHORT STORY «MORTO DA FELTRE»**

Cristina V. Zagorodneva

**Post-Graduate Student of World Literature and Culture Department
Perm State University**

The short story *Morto da Feltre* continues the reflections of the Russian writer of the beginning of the 20th century Paul Muratov about a Venetian art of Renaissance. Intertextual interpretation of the short story in the light of Renaissance painting and Italian short story helps to reveal the aspects of Muratov's aesthetic and poetic manner. The main point is different interpretation of the image of Giorgione in the short story *Morto da Feltre* and in the essay *In Giorgione's Homeland* from *The Images of Italy*. The genre of short story determines more fiction and the shift of interest from famous artists to a little-known painter. The circle composition of the inner short story is based on the death of two beloved and on the crossing of fates of a teacher and his follower – Giorgione and *Morto da Feltre*.

Key words: short story; interpretation; intertextuality; reminiscence; P.Muratov; *Morto da Feltre*; Giorgione; the verge of centuries.