

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S241377150015625-0

Бестиарные образы в произведениях Томмазо Ландольфи

© 2021 г. Л. Е. Сабурова

Кандидат филологических наук,
доцент Российского государственного гуманитарного университета,
Россия, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6,
старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
mila.saburova@gmail.com

Резюме. Данная статья посвящена роли и месту бестиарных образов в произведениях Томмазо Ландольфи (1908–1979). Взаимоотношения человека с животным миром становятся центральной темой первого периода творчества писателя. Соприкосновение с животными как с существами принципиально иными высвечивает в человеке скрытые стороны его натуры. Сочувствие к зверям помогает преодолеть эгоцентризм, развивает в человеке гуманистическую составляющую. Напротив, безучастность в отношении страданий животных — показатель душевной опустошенности, экзистенциального кризиса. Звери представляются писателю чрезвычайно загадочными созданиями, становятся источником вдохновения. В наследии Ландольфи мы находим гибридные фантастические существа, выступающие в роли хранителей тайного знания, в которое они посвящают лишь творчески одаренных людей. Вместе с тем, представители животного мира могут оказаться проводниками не только в сферу мистического, но и в макабрический мир человеческих фобий. Как убежденный противник антропоцентризма Ландольфи стремится подчеркнуть сущностную инаковость животного мира, сблизиться с которым человеку помогает эмпатия и творческий потенциал.

Ключевые слова: итальянская литература XX века, Томмазо Ландольфи, бестиарий, животные, потусторонний мир, антропоморфизм, бестиализация.

Для цитирования: Сабурова Л.Е. Бестиарные образы в произведениях Томмазо Ландольфи // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2021. Т. 80. № 3. С. 70–77. DOI: 10.31857/S241377150015625-0

Bestiary Images in the Works of Tommaso Landolfi

© 2021 Liudmila E. Saburova

Cand. Sci. (Philol.),
Associate Professor at the Russian State University for the Humanities,
6 Miusskaya sq., Moscow, 125993, Russia,
Senior Research Fellow at the A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
25a Povarskaya str., Moscow, 121069, Russia
mila.saburova@gmail.com

Abstract. This article considers the role and place of bestiary images in the works of Tommaso Landolfi (1908–1979). The relationship between man and the animal world becomes the central theme during the first period of the writer's work. Coming in touch with animals who fundamentally differ from man reveals in a human being the hidden aspects of his character. Empathy for animals

helps to overcome egocentrism, strengthens person's humane side. And vice versa, indifference to the suffering of animals is an indicator of mental emptiness and of an existential crisis. To the writer, animals appear to be extremely mysterious creatures which become a source of inspiration. In Landolfi's literary heritage, we find hybrid fantasy creatures acting as keepers of secret knowledge, into which they initiate only creatively gifted people. At the same time, representatives of the animal world may prove to be guides not only into the mystical sphere, but also into the macabre world of human phobias. As a staunch opponent of anthropocentrism, Landolfi seeks to emphasize the essential otherness of the animal world, to get closer to which it is possible through empathy and creativity.

Key words: Italian literature of the twentieth century, Tommaso Landolfi, bestiary, animals, the other world, anthropomorphism, bestialization.

For citation: Saburova, L.E. *Bestiarnye obrazy v proizvedeniiakh Tommaso Landolfi* [Bestiary Images in the Works of Tommaso Landolfi]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2021, Vol. 80, No. 3, pp. 70–77. (In Russ.) DOI: 10.31857/S241377150015625-0

Многие итальянские писатели первой половины XX в. обращались к теме животного мира, который рассматривался и как символ природной чистоты (F. Tozzi, “Bestie”), и как квинтэссенция инстинктивной жестокости (I. Svevo, “Una madre”). Особенно отчетливо интерес к изображению bestiарных образов проявился в так называемой нереалистической литературе (или же, по определению Дж. Контини, в “Италии магической” [1]), где наблюдалась тенденция как к антропоморфизации животных (A. Palazzeschi, “Bestie del 900”), так и к наделению их мистическими свойствами, нередко вредоносными (D. Buzzati, “I topi”).

Между тем, лишь Томмазо Ландольфи удалось трансформировать интерес к животному миру в целое мировоззрение, посвятив осмыслению этой темы первый период своего творчества. Отвечая на страницах раннего рассказа “Night must fall” на критику друзей, упрекавших писателя в чрезмерной приверженности к изображению животных, Ландольфи сделает, как станет ясно позже, действительно программное заявление: “Да, отныне и как можно скорее я намереваюсь заниматься делами кур” [2, с. 157].

Животный мир в произведениях Ландольфи представлен чрезвычайно широко и разнообразно. Человек не выступает в них одиноким венцом творения, он окружен загадочными представителями мира природы, которым противопоставлен. Вереница автобиографических образов, переходящих из рассказа в рассказ, формирует единый портрет главного героя произведений Ландольфи. Альтер эго писателя — отпрыск некогда знатного, но обедневшего семейства, влачащий одинокое и жалкое существование в полуразрушенном

фамильном доме, неизменно сопровождаем свитой, состоящей из разных животных. Каждое из них наделено только ему присущими чертами: верный пес — простофиля, кот — не то боится, не то поддразнивает хозяина, мыши вызывают жалость, а насекомые вселяют ужас и предвещают надвигающуюся беду.

Наблюдение за тайной жизнью животных — частый мотив рассказов писателя [3], но отнюдь не только животные ведут секретное существование. Порой и сам дом, вернее, его атмосфера, как будто оживает, приобретая звериные повадки. В рассказе “Солнечная неделя” мы имеем дело с метаморфозой: тишина фамильного дома угнетает рассказчика, в его сознании она превращается в одушевленный персонаж: “Тишина шуршит и скачет по углам, точно серая мышь; могу поклясться — она тоже боится меня, и не даром” [4, с. 165]; “Кстати, мне удалось поймать двух маленьких тишат, они покрыты мягким пушком и немного темней своей матери. А впрочем, надоело мне охотиться за тишиной, я выпустил их, и они тотчас скрылись в углу кухни” [4, с. 176]. Метаморфозы происходят и с самим рассказчиком: раздосадованный тем, что все вокруг его боятся (собака, кошка, девочка-служанка), он “уменьшается в размерах, а потом вытягивается как жердь, <...> свертывается и разворачивается с невероятной быстротой” [4, с. 176]. Все предметы и сущности в произведениях писателя имеют двойное дно и потенциально способны на неожиданную трансформацию.

Тем не менее именно взаимоотношения с животными становятся барометром тайных склонностей, скрытых пороков, тщеславия людей. Лишь благодаря сближению с животными

человек может преодолеть свои слабости, внутренне переродиться, ведь, в понимании Ландольфи, звери — проводники в мир загадочного, потустороннего, неизвестного. К примеру, такую внутреннюю метаморфозу главного героя мы наблюдаем в рассказе “Руки”, который И. Кальвино в своей онтологии произведений Ландольфи поместил в довольно объемный раздел “рассказов о пугающем” [5, с. 8]. Пес главного героя, ведомый инстинктом охотника, жестоко растерзал незадачливую мышь, пробежавшую по двору. Стоит сказать, что большая часть рассказа посвящена описанию деталей этой леденящей душу сцены. После случившегося хозяин собаки неожиданно для самого себя лишается покоя, а во сне ему являются убитые горем родственники погибшей мыши. Примириться с собой Федерико удаётся, лишь похоронив несчастное существо. Эмпатия главного героя по отношению к мертвой мыши, которую он качает на руках как ребенка, гротескна, но от того ничуть не теряет своей гуманистической ценности. Благородные порывы в рассказах Ландольфи часто схожи с безумием, ведь природа обоих явлений, по сути, иррациональна.

Взаимодействие с животным миром может не только послужить импульсом к духовному перерождению, но и обнажить экзистенциальный кризис, сделаться его отражением. Подобный пример мы находим в автобиографической прозе писателя. В одной из самых пронзительных глав первого дневника Ландольфи “Пиво рыбака, или гроб грешника” описан случай, ознаменовавший начало болезни главного героя. Пес по кличке Мао — любимец и частый спутник рассказчика, увязавшись как-то раз за ним, попадает под машину. Вместо того чтобы помочь “раненому другу”, лежащему посреди дороги, рассказчик убегает, не в силах совладать “с охватившим его ужасом” [6, с. 62]. Пса все же подберет хозяйка, а после продолжительной болезни Мао, как казалось, обреченный на смерть, выздоровеет. Несмотря на чудесное исцеление собаки, друг, оставленный умирать, станет для рассказчика символом собственного малодушия и трусости, неспособности бороться. В то мгновение в рассказчике зародилось неизбывное чувство вины, ставшее причиной долгие годы терзающей его болезни.

Но животные в произведениях Ландольфи отнюдь не всегда выступают в роли слабых, вызывающих сочувствие существ. В первую

очередь они представители иного загадочного мира [7]. Для человека, обладающего творческим воображением, звери могут сделаться проводниками в неведомое, приоткрыть завесу тайны. Бестиарный образ подобного проводника мы встречаем в длинной повести “Лунный камень”, наполненной романтической символикой. Тематическая направленность повести заложена уже в ее названии: “лунный камень”, обросший мистическими коннотациями, явно контрастирует с отсылающим к бытописательству подзаголовком “сцены провинциальной жизни”. Сатира на нравы городских обывателей соседствует здесь с рассказом о приведениях и загадочных разбойниках под предводительством полудевушки-полукозы, образуя причудливую смесь возвышенного и бытового. Именно за вычурность и экстравагантность такого рода контрастов критики прозвали Ландольфи “денди от литературы” [8].

Разного рода странности вторгаются в мерный ход повседневной жизни провинциального города, в котором легко прочитывается родной для писателя Пико. Как и во многих других произведениях Ландольфи, в повести сильна автобиографическая составляющая. В изображении провинциальной действительности Ландольфи верен себе. В повести мы встречаем уже знакомых по сборникам рассказов персонажей: собаку, кота, служанку, населяющих пришедший в упадок, а некогда величественный господский дом. Хозяин дома молодой студент-повеса Джованкарло играми и забавами напоминает многих героев рассказов Ландольфи, наделенных автобиографическими чертами (в том числе Федерико из рассказа “Руки” и проч.). Повесть начинается с карикатурного описания провинциальных родственников главного героя, вернувшегося на каникулы в фамильный дом. Их обособленный мир пропитан завистью и предрассудками, окутан монотонной ленью провинциальной жизни. Посещение полусонных родственников не сулит Джованкарло ничего кроме скуки, но именно здесь он встречает необычную гостью — Гурú. Рассматривая заурядную, на первый взгляд, девушку, юноша замечает, что вместо ног у нее козы копытца. Герой задается вопросом: “Где же, в какой точно части тела она переставала быть женщиной и превращалась в козу?” [9, с. 21]. Именно Гурú символизирует в повести гармоничный сплав обыденного, человеческого с дионисийским, мистическим, звериным. Одним она

представляется скромной белошвейкой, “всегда опрятной и аккуратно причесанной, проходящей по городку, опустив глаза” [9, с. 37]. Другие же, учитывая дурную славу ее некогда “грозного семейства”, подозревают Гуру в колдовстве. Природа Гуру амбивалентна, все зависит от смотрящего. Например, родственники Джованкарло вовсе не видят ее козьих копыт (им даже не приходит в голову заглянуть под стол), лишь ему одному открывается тайная сущность девушки. Джованкарло гордится своим прозрением. Гуру становится для него олицетворением раскрепощенной чувственности, источником поэтического вдохновения. Оголенные руки Гуру на козьем теле представляются Джованкарло “снегом на позолоченных полях осени” [9, с. 49]. Лишь рядом с Гуру он чувствует себя избранным: «Девушка с козьими копытцами», — повторял он себе с неким удовлетворением. Осознание того, что он пока единственный ведал об этом, а главное, притягательность такой формы жизни, по сути, были достаточными для того, чтобы привести его в прекрасное расположение духа» [9, с. 22]. Но и Гуру вовсе не случайно выбирает Джованкарло в спутники: “Это правда, что ты написал книгу? — спрашивает она главного героя. — Давай вместе прочитаем твои стихи” [9, с. 64].

Студент Джованкарло Скарабощо и правда “сочинял стихи”, то есть был поэтом, или, как он сам утверждал, “существом, вынужденным благодаря своему проклятому призванию то проваливаться в преисподнюю, то парить в раю” [9, с. 42]. Юноша неспроста упоминает о путешествии в загробный мир. Именно в таком путешествии Гуру делается его проводницей и защитницей. Следуя за таинственной подругой, Джованкарло побывает в компании полулюдей-полузверей, встретится с героями семейных легенд, оказавшись по ту сторону реальности. Рассказ о приключениях Джованкарло ведется в настоящем времени, еще больше вовлекая читателя в занимательный сюжет. Вместе с тем, Гуру станет его “чичероне” и в реальном мире провинциальных обывателей. Наблюдая из окна за праздничной процессией местных жителей, Гуру с меткостью опытного сатирика указывает на “маленькие слабости” каждого из них, без труда заглядывая даже в будущее.

Повесть отсылает нас не только к дантовской “Комедии”, но и к трагическим странствиям Фауста. Кульминацией путешествия

Джованкарло становится посещение царства гётевских Матерей, “при взгляде на них сразу становилось понятно, что это были Матери” [9, с. 145]. Эпизод встречи с Матерями, “под ледяным взором которых застывает мир” [9, с. 146], написан поэтической прозой с использованием высокой лексики, передающей величественную значимость момента инициации. Соприкосновение с древними божествами открывает Джованкарло новую дорогу познания (лишь после посещения Матерей слова песен Гуру наконец обретают для него смысл).

В конце повести жизнь входит в обычное русло. Привидения исчезают, а Гуру, заплаканная провинциальная девушка, навсегда прощается со студентом Джованкарло, возвращающимся в столичный город. Несмотря на присутствие в повести явных элементов фантастики, “Лунный камень” отнюдь не вписывается в эту жанровую разновидность, не предлагая взамен нашим представлениям о действительности новые, более рациональные. Напротив, автор взывает к иррациональной составляющей нашего воображения, стремясь показать многослойную природу реальности. Ландольфи, большой любитель мистификаций, прилагает к повести рецензию, якобы написанную самим Дж. Леопарди. В псевдорецензии, составленной из цитат, взятых из “Zibaldone”, поэт, подтверждая мысли автора повести, ратует за спонтанность, новаторство в литературе, а главное, за отказ от слепой веры в рациональное познание, несовместимой с творчеством: “Разум — враг величия; разум — враг природы: природа велика, а разум мал. Посему замечу: человеку тем труднее быть великим, чем он больше подвластен разуму, ибо немногие способны достигать величия (в искусствах и поэзии, может быть, и никто), не находясь во власти тех или иных иллюзий” [10, с. 200]. Так, общение с миром зверей как частью неподвластного нашему разуму измерения приобретает особое значение именно для писателя, творца.

Представители животного мира способны открыть нам иллюзорные потусторонние миры, но порой новые миры не только не наполняют нас благотворной творческой энергией, но и наводят ужас, вызывают чувство гадливости. Как правило, проводниками в сферу макабрического в произведениях Ландольфи выступают насекомые. Самым известным примером путешествия в мир человеческих фобий по праву считается рассказ “Тараканье

море”, воспринятый современниками как сатира на фашистскую диктатуру, решенная в скабрёжном ключе. Множество сюрреалистических находок не препятствует удивительно гармоничному сочетанию в рассказе ирреального и реалистичного, отвратительного и ироничного. Главный герой рассказа — робкий юноша перевоплощается в непобедимого Большого Варяга и, бросая вызов опасностям, ведет свою шхуну в загадочное Тараканье море для того, чтобы завоевать сердце юной красавицы Лукреции. Но как бы ни был смел и предприимчив Варяг, в глазах Лукреции он во всем уступает объекту ее тайной страсти, крошечному беспомощному голубому червячку. Кульминацией рассказа становится путешествие по Тараканьему морю. “Оно было чернильно-черного цвета и угрюмо поблескивало, сплошь покрытое густой, с редкими прогалинами, пеленой тараканов. В тишине отчетливо слышался звук, с которым их шуршащие бока наталкивались на обшивку” [4, с. 235]. Несмотря на концентрацию отпугивающих и часто омерзительных деталей, повествование в итоге подводит читателя к катарсису и благодаря неожиданной счастливой развязке воспринимается как забавная сказка. “Тараканье море”, как и многие другие рассказы Ландольфи, касается маний и наваждений сексуального характера. Сложно судить, столь частое обращение к теме — насмешка над расхожими психологическими штампами или же личная склонность. К примеру, И. Кальвино полагал, что “такое тиражирование и всякое отсутствие внутренней цензуры в отношении данной проблематики вообще-то показывает, что подсознание автора было занято иными вопросами” [8, с. 557]. Насекомые, частые виновники наших ночных кошмаров, становятся здесь полноценными героями повествования и даже соперниками человека. Так, автор высмеивает человеческий страх потерпеть фиаско, оказаться бессильным перед лицом собственных фобий.

Максимальное взаимопроникновение мира животных и мира людей вписывается в общую направленность творчества Ландольфи, убежденного противника антропоцентризма [11]. Явную сатиру на антропоцентричную модель Вселенной мы находим в рассказе “Новое о психике человека. Человек из Мангейма” [4, с. 303–324], написанном в жанре псевдонаучного трактата. В творчестве писателя подобные трактаты, как правило, с элементами фантастики, по стилистике близки

к классической риторической традиции, которую и пародируют. Рассказ представляет собой доклад некоего академика Онизаммота Ифьлоднала — анаграмма самого Ландольфи. Из доклада мы узнаем, что слушатели, да и сам ученый — собаки, а действие перенесено в будущее, ставшее эрой гегемонии собак на планете. Докладчик тщетно пытается доказать возмущенной публике, что когда-то миром управляли отнюдь не псы, а люди. Свою гипотезу он подтверждает наблюдениями над крайне развитым для своего вида домашним животным человеком Томми — еще один шуточный автопортрет писателя, — который понимает собачью речь и даже умеет считать.

Между тем, самым цельным высказыванием Ландольфи, направленным против антропоцентризма, становится длинная повесть “Две старые девы”, относящаяся к экспериментальному этапу творчества писателя, обусловленному постепенным переходом к новой повествовательной стратегии. Согласно авторскому послесловию, в основу повести “Две старые девы” легло некое документальное свидетельство, точнее, странная записка без указания адресата и отправителя, попавшая к автору совершенно случайно. В подтверждение своих слов Ландольфи приводит ее целиком, принося читателю извинения за грамматические ошибки анонима (теперь понятно, почему ит. *scimmia* — обезьяна написана в повести с одним *m*, автор решил отдать дань орфографии источника). Учитывая приверженность Ландольфи к мистификациям, не беремся утверждать, насколько автор, призывающий в свидетели известного литератора Джансиро Феррата, честен с читателем на этот раз. Важно, что Ландольфи как будто раскрывает перед нами свою кухню. Как поэт-импровизатор он приглашает читателей проследить за рождением его фантазией вариациями на предложенную тему. Разница лишь в том, что тема сообщается почтенной публике под занавес. Стоит сказать, что и пространственно-временная репрезентация повести отмечена некоторой театральностью [12]. Подобно своему равному и всезнающему режиссеру, автор переводит внимание зрителя с одной сцены на другую, заявляя об этом, как обычно, без обиняков.

В “Двух старых девах” повествуется о жизни и нравах провинциального общества, но, в отличие от проникнутого легкой и безобидной иронией описания горожан в “Лунном камне”, саркастический рассказ о замкнутом,

удушающе жестоком мире “старых дев” поистине наводит ужас. Провинциальные старые девы, по меткому замечанию Дж. Дебенедетти, “живущие в плену у самих себя” [13, с. 69], уже были десятилетием ранее увековечены А. Палаццески в романе “Сестры Матерасси”. Ландольфи охотно заимствует уже знакомую читателю историю, предлагая свою интерпретацию событий. Автор как будто выставляет напоказ цитатность, металитературность своего письма, делая ее частью театрального представления.

Жизнь двух немолодых дам, так и оставшихся в девицах, всецело подчинена воле полубезумной больной матери, ставшей для них домашним тираном. По мере того, как силы покидают мать, положение ее дочерей делается все тяжелее. Одним лишь грозным мычанием мать способна удерживать дочерей у своей постели все дни и ночи напролет. На фоне гиперлитературного языка повести выделяются нарочито диалектальные реплики синьоры Мариетты, призванные усилить театральный эффект ежедневного представления, разыгрываемого матерью перед напуганными дочерьми. Единственная отрада старых дев Нены и Лиллы — домашний питомец Томбо, некогда подаренный умершим братом-моряком. Молодая и шустрая обезьяна, самец, “возможно, из семейства мартышковых” [14, с. 398], несмотря на жизнь в клетке, казалось, был вполне доволен своей участью. Наконец болезнь матери берет верх и деспотичная хозяйка дома отходит в мир иной, даруя дочерям долгожданную свободу. Но старым девам так и не удается насладиться покоем. Очень скоро из соседнего монастыря поступают жалобы на горячо любимого ими Томбо. По словам монахинь, ночью Томбо забирается в монастырскую церковь и, распивая церковное вино, творит там разные непотребства. Поначалу не поверившие в страшную правду о своем любимце сестры решают проследить за Томбо. Рассказ монахинь полностью подтвердился. Нена и Лилла напуганы, оказывается, они пригрили на груди богохульника, распутника, “поистине дьявольское отродье”. Теперь в жизни старых дев наступает мучительное время сомнений, обстоятельства требуют от них решительных действий. В советчики сестры призывают двух священнослужителей: старого знакомого, умудренного опытом монсеньора Тостини и недавно получившего приход молодого священника родом из Швейцарии падре Алессио.

До настоящего момента жанровая однородность текста не вызывает сомнений. “Две старые девы” представляются сатирической повестью, обнажающей болезненную жестокость замкнутого мира провинции, возведенную в норму жизни. С появлением падре Алессио повествовательная стратегия резко меняется. Повествование принимает вид богословского диспута, в котором монсеньору Тостини уготована вполне предсказуемая роль ретрограда и блюстителя благочестия, решительно осуждающего “богопротивное животное”, а падре Алессио — его оппонента, идеи которого столь радикальны и революционны для священника, что не вписываются в общую сюжетную канву. По сути, апологетический монолог падре Алессио превращается в выходящее за сюжетные рамки экзистенциальное высказывание. Такое жанровое смещение, или же “повествование с дефектом”, излюбленный прием Ландольфи, призванный взорвать стереотипное мышление, оставив читателя в замешательстве [15].

По окончании объемного фрагмента, посвященного диспуту, Ландольфи возвращается в прежние жанровые границы и самым жестоким образом завершает рассказ. Нена, унаследовав суровый нрав матери, решает не просто избавиться от непоседливого животного, но и отомстить ему за обманутое доверие. Собственноручно она закалывает несчастную обезьяну булавкой для волос.

В большей части литературных произведений, героями которых становятся животные, прослеживается тенденция к их очеловечиванию. Здесь же Ландольфи объявляет решительный бой антропоцентризму. В “Двух старых девах” животное не является условным носителем человеческих черт. Томбо — полноценный главный герой повествования — остается обычной обезьяной, поведение и реакции которой не подвластны человеческой логике: “Все качества, которые пронизательный новеллист человеческой расы, большой знаток характеров, может увидеть в животном или приписать ему в конце концов не что иное как чистые догадки, в правдоподобие которых нас заставляет верить лишь наш неумеренный антропоморфизм. Между нами: как можно влезть в мысли зверя? <...> Человек при виде другого человека по крайней мере может прибегнуть к некоторым условностям, например, к речи <...>. Следовательно, с самого начала сделаем агностическое признание, что

мы ничего в этом не смыслим и закроем затруднительную скобку. В общем, эта обезьяна была обычной обезьяной со всеми атрибутами и свойствами, внешне присущими ее виду; она была загадочным созданием” [14, с. 399].

Вместо антропоморфизма в повести Ландольфи мы имеем дело с обратным явлением — “озверением” людей. Мать Нены и Лиллы изначально наделена некоторыми скорее животными характеристиками: “Старуха обладала чутьем более чем звериным и даже читала мысли своих жертв” [14, с. 396]. Она проходит долгий процесс перехода в животное состояние (она лишается членораздельной речи, способности писать и проч.), а затем умирает, замещаясь в жизни сестер именно Томбо. Здесь важна и игра слов: кличка “Томбо” созвучна слову могила — *tomba*. “И все же ее болезнь, настоящая или воображаемая, постепенно утягивала ее в могилу” [14, с. 396]. Роль Томбо как объекта всеобщего внимания и любви в доме усилена тем, что обезьяна была подарена единственным членом семьи, которому удалось вырваться на свободу из-под гнета материнской тирании. Нередко Ландольфи играет в открытую, вкладывая объяснения метафорического подтекста в реплики героев: “Мне кажется, мы убиваем нашего брата!” [14, с. 430] — порывисто восклицает Лилла во время убийства. На протяжении всей истории старые девы непроизвольно наделяют Томбо человеческими качествами. Именно такая принудительная антропоморфизация и приводит к трагическому финалу.

В коллективном подсознательном обезьяна всегда олицетворяла нарушителя, насмехающегося демона, наглядную модель деградации, возможного вырождения. В образе вершителя самых черных дел, как, например, в известном рассказе Эдгара По, она переходит и в литературу. Отчасти в свете демонического ореола животного любовь сестер к Томбо так резко сменяется страхом и осуждением. Чем большую силу в сознании сестер набирает тенденция к очеловечиванию Томбо, тем нагляднее происходит их собственная бестиализация. Неслучайно в ходе выбора казни для обезьяны сестры приводят подробный перечень наиболее расхожих способов умерщвления животных человеком. Тем самым автор показывает, кто из земных обитателей на самом деле обладает негативными характеристиками, которые мы привыкли связывать со словом зверь: “А что если неожиданный удар по голове

палкой? Или по затылку, как делают с кроликами? Или молотком, как крупный рогатый скот? Или аркан на шею? А что если опустить его голову в воду, как обычно делают с голубями? А если всю клетку опустить в воду, как делают с ловушками для мышей?” [14, с. 426]. Ландольфи намеренно подчеркивает абсурдную жестокость, которую люди проявляют в отношении так называемых вредных или, наоборот, съедобных животных.

Если первая часть повести направлена на критику антропоцентризма, целью которой становится осознание животного как другого, то богословский диспут второй части переводит тему в область сакрального. Рассуждая о Боге, падре Алесслио высказывает отнюдь не подобающие священнику сомнения: “Бог, не знаю, кто он. <...> Иногда он представляется мне общей или абстрактной идеей всех бесчисленных сущностей на земле <...> будто бы он объединяет, связывает всех и вся: цветок с птицей, луну с ладонью моей руки, он то, в чем любое различие находит умиротворение, разнородное становится однородным, сохраняя меж тем свою самобытность. <...> Я обожаю его во всех его созданиях, которые являются его частью и частью меня. Во всех формах, каждая из которых совершенна <...> сколько раз я застывал на коленях в изумлении перед умывающейся кошкой, <...> перед вылезшей на солнце жабой, которая с тревогой замирает на полдороге, вытянув одну заднюю лапу, и без движения смотрит и слушает!” [14, с. 423]. Фантазии падре Алесслио о высшем объединяющем начале во многом близки понятию “мировой воли” А. Шопенгауэра. Такое видение мира приводит молодого священника, выступающего здесь в роли классического резонера-просветителя, к критике создания образа Бога по подобию человеческому. По сути, монолог падре Алесслио обнажает абсурдность человеческих притязаний на эксклюзивное знание воли Божьей. Теологический антропоцентризм, согласно молодому священнику, лишь отдаляет человека от остальных “божьих тварей” и самого создателя. Стремясь снизить пафос пламенных речей падре Алесслио, автор со свойственной ему иронией подмечает, что “бедный Томбо не мог найти адвоката хуже” [14, с. 422]. В послесловии автор повести оповещает нас о душевной болезни падре Алесслио, давно отошедшего от дел. Между тем, резко контрастирующий с контекстом монолог молодого священника, несомненно, свидетельствует о тяготении Ландольфи к повествованию

от первого лица, еще отчетливее проявившемуся во второй дневниковый период творчества писателя, и может восприниматься как наиболее приближенное к авторской позиции высказывание.

* * *

Несмотря на то, что звери могут представляться нам меньшими братьями, друзьями, соперниками, проводниками в потусторонний мир, в понимании Ландольфи, они никогда не потеряют своей загадочности и непредсказуемости. Согласно видению писателя [16], человек, столь сосредоточенный на собственном величии, склонен наделять обитателей окружающего мира своими страстями и пороками. Между тем, зачастую поведение и помыслы животных не поддаются нашему рациональному постижению, сблизиться с ними нам помогает лишь иррациональная составляющая, то есть эмпатия и творческий потенциал.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. *Italie magique. Contes surréels modernes choisis par Gianfranco Contini*. Paris: Aux portes de France, 1946. 348 p. (In French.)
2. *Landolfi T. Dialogo dei massimi sistemi*. Milano: Rizzoli, 1975. 159 p. (In Ital.)
3. *Pandini G. Ipotesi per un "bestiario" landolfiano // Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*. Firenze: La Nuova Italia, 1996. P. 275–287. (In Ital.)
4. *Ландольфи Т. Жена Гоголя и другие истории*. М.: Аграф, 1999. 736 с. [Landolfi, T. *Zhena Gogolia i drugie istorii* [Gogol's Wife and Other Stories]. Moscow, Agraf Publ., 1999. 736 p. (In Russ.)].
5. *Landolfi T. Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*. Milano: Adelphi, 2013. 570 p. (In Ital.)
6. *Ландольфи Т. Пиво рыбака, или гроб грешника / Пер. с итал. Л. Сабуровой*. М.: Река времен, 2013. 168 с. [Landolfi, T. *Pivo rybaka, ili grob greshnika* [The Fisherman's Beer or the Sinner's Coffin, Trans. from Italian by Saburova L.]. Moscow, Reka vremeny Publ., 2013. 168 p. (In Russ.)].
7. *Secchieri F. L'artificio naturale. Landolfi, la bestia, la parola // Bestiari del Novecento*. Roma: Bulzoni, 2001. P. 241–270. (In Ital.)
8. *Calvino I. L'esattezza e il caso // Landolfi T. Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*. Milano: Adelphi, 2013. P. 551–563. (In Ital.)
9. *Landolfi T. La pietra lunare*. Milano: Mondadori, 1968. 168 p. (In Ital.)
10. *Леонарди Дж. Нравственные очерки. Дневник размышлений. Мысли*. М.: Республика, 2000. 450 с. [Leopardi, G. *Nravstvennye ocherki. Dnevnik razmyshlenii. Mysli* [Small Moral Works. Diary of Reflections. Thoughts]. Moscow, Respublika Publ., 2000. 450 p. (In Russ.)].
11. *Trama P. Animale come "altro": una proposta interpretativa per Le due zittelle // Gli "altrove" di Tommaso Landolfi*. Roma: Bulzoni, 2004. P. 191–230. (In Ital.)
12. *Matteucci G. "Le due zittelle" // Una giornata per Landolfi: atti del Convegno Firenze 26 marzo 1979 [a cura di Romagnoli S.]*. Firenze: Nuovedizioni E. Vallecchi, 1981. P. 131–144. (In Ital.)
13. *Debenedetti G. Il personaggio-uomo nell'arte moderna // Debenedetti G. Il personaggio uomo*. Milano: Garzanti, 1988. P. 65–80. (In Ital.)
14. *Landolfi T. Opere, I (1937–1959)*. Milano: Rizzoli, 1991. P. 389–433. (In Ital.)
15. *Biagini E. L'uso dell'artificio narrativo nella "Biere du pecheur" di Landolfi // Una giornata per Landolfi: atti del Convegno Firenze 26 marzo 1979 [a cura di Romagnoli S.]*. Firenze: Nuovedizioni E. Vallecchi, 1981. P. 145–168. (In Ital.)
16. *Landolfi T. Intelligenza degli animali // Landolfi T. Gogol' a Roma*. Milano: Adelphi, 2002. P. 149–153. (In Ital.)

Дата поступления материала в редакцию: 26 марта 2021 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 29 марта 2021 г.

Статья принята к публикации: 30 марта 2021 г.

Дата публикации: 30 июня 2021 г.

Received by Editor on March 26, 2021

Revised on March 29, 2021

Accepted on March 30, 2021

Date of publication: June 30, 2021