

Список использованных источников

1. Думитреску, А. Что такое метамодернизм и зачем нам это знать? / А. Думитреску. – URL <https://newochem.ru/kultura/chto-takoe-metamodernizm-i-zachem-nam-eto-znat/>. (дата обращения: 07.07.2025)
2. Янагихара, Х. Маленькая жизнь / Х. Янагихара. – М: Изд-во АСТ: CORPUS, 2024. 688 с.

Логиш Сергей Васильевич

*канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет,
г. Минск, Беларусь)
belpaese2000@gmail.com*

«РУССКИЙ СЛЕД» В ТВОРЧЕСТВЕ ТОМАЗЗО ЛАНДОЛЬФИ

Русская литература оставила существенный след в творчестве Т. Ландольфи. Он стал одним из лучших переводчиков русской классики на итальянский язык в XX веке и смог интегрировать ее философско-эстетические и художественные элементы в ткань собственных произведений.

Ключевые слова: итальянская литература; Томмазо Ландольфи; литературная рецепция.

Творчество Томмазо Ландольфи (1908–1979), одного из значительных итальянских писателей XX века, только в последние десятилетия стало объектом пристального изучения, преимущественно у себя на родине. Его произведения многослойны, насыщены аллюзиями и символикой, часто интертекстуального характера, позволяющими говорить о его связях (на уровне образа, сюжета, стиля) с другими европейскими литературами, в число которых входила и русская.

Именно русская литература (и через нее культура) вошли в творческую судьбу писателя в самом начале его творчества, – точнее, еще в студенческие годы, когда он начал учить русский язык и избрал темой для дипломного сочинения творчество Анны Ахматовой. С этого времени он исследует русскую словесность в различных плоскостях, как переводчик и собственно писатель.

1. Ландольфи стал одним из первых постоянных переводчиков русской литературы в Италии: еще в начале века знакомство с произведениями русских писателей происходило чаще всего через переводы на другие языки. К переводу Ландольфи обратился в 1930-е гг., став одной из важных фигур «десятилетия перевода» в Италии, когда в рамках идеологических установок фашистского режима был принят официальный курс на «итальянизацию» и были резко ограничены контакты с зарубежной литературой и культурой. На долгие годы, под влиянием различных обстоятельств, перевод стал его вторым «ремеслом», наряду с писательским. Ландольфи привлекает преимущественно русская литература XIX века, при этом особое предпочтение он отдает произведениям А. Пушкина, Н. Гоголя и Ф. Достоевского, хотя за несколько десятилетий (с 1930-х до конца 1960-х) им были переведены тексты (проза и поэзия) едва ли не всех основных русских авторов этой эпохи (М. Лермонтова, И. Тургенева, Л. Толстого, Ф. Тютчева, М. Салтыкова-Щедрина, А. Чехова, И. Бунина). Работ по теории перевода писатель не оставил, однако о его методе можно судить по некоторым рецензиям и предисловиям, особенно в 30–40-е годы. *«В более чем буквальной своей версии я скрупулезно сохранил... все особенности или несовершенства текста, стилистические, синтаксические и иные. Частые повторы, когда они не служат для создания простой манеры повествованию, нерешительность и условность*

контекста, в котором они встречаются, и все другие характеристики... показывают, что у Толстого не было ни времени, ни желания отправлять эти произведения на беспощадную шлифовку. Но мне не показалось, что их следует перерабатывать,» [1, р. 7] – пишет он о переводе рассказов Л. Толстого.

Первыми для Ландольфи-переводчика и стали переводы некоторых рассказов Л. Толстого, опубликованные в 1934 г., а в 1942 г. вышел перевод «Петербургских повестей» Н. Гоголя. Семью годами позже появилась антология переводов «Русские писатели» (*Narratori russi*), подготовленная совместно с переводчиком и филологом-русистом Этторе Ло Гатто, в которую вошли произведения А. Пушкина, Н. Гоголя, И. Тургенева, Л. Толстого, Ф. Достоевского и И. Бунина, многие из которых впервые стали доступны на итальянском языке. В 1950–60-е годы Ландольфи является фактически ведущим переводчиком русской литературы в стране, но начинает тяготиться этим ремеслом, поскольку вынужден заниматься им в ущерб собственному литературному творчеству.

Очень значительны заслуги Ландольфи и в переводе русской поэзии. Ему принадлежат большой корпус переведенных текстов А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, многие из которых впервые появились на итальянском языке. О собственном понимании поэтического перевода в одной из своих рецензий Ландольфи писал: *«Правильно перевести поэта – значит передать не только, даже не столько букву, сколько метрические модуляции и флексии, отношения, обстановку и в мельчайших подробностях музыкальные и прочие переходы. Это значит не столько воспроизвести контекст, сколько передать контекст гармонично... Вариант, который пытается пренебречь этими элементами или стремится переложить их согласно законам и традициям другого языка, – это уже прозаическая версия»*. [2, р. VIII]. Скрупулезный филологический подход к тексту, к передаче его тончайших нюансов и оттенков смысла, отказ от рифмы, ушедшей из итальянского поэтического языка, изменение ритмического рисунка стиха позволили Ландольфи воссоздать русскую поэзию таким образом, чтобы она была совершенно естественна в итальянском звучании, не утрачивая оригинальности.

2. Ландольфи никогда не был в России и не выказывал намерений ее посетить. Эта страна осталась для него фантазией, вымыслом, в основе которого лежала русская культура XIX века. Источником ее познания стали литературные тексты, создававшие некое идеальное пространство: реальность преломлялась дважды. Ее идеальное художественное измерение перекликалось и с мировосприятием писателя, его способом изображения реальности как таковой, и с отраженными в ней обстоятельствами собственного существования. *«Ландольфи бессознательно усваивает образы русской литературы, русского характера, которые становятся частью его образа жизни. Тип лишнего человека, то есть нищего дворянина во всех его вариациях, является своего рода зеркалом, в которое он будет продолжать смотреться на протяжении всей своей жизни»*, – отмечает критик Дж. Маккари [3, р. 295].

Ландольфи воспринимает русскую литературу как отдельное измерение, как подвижную «мозаику», которая не укладывается в привычные схемы, но отражает форму собственного бытия, очень часто непредсказуемую, неуловимую, находящуюся в непрестанном движении, превращении, – в то же время оставаясь источником литературного вдохновения.

Игра и фатум как элементы этого мира ощутимо привлекают писателя в русских авторах и тематически ассимилируются в его собственном творче-

стве. Непредвиденность обстоятельств, незавершенность действий (либо их интенциональность) с финалом, выходящим за рамки привычного пространства и времени, существующего лишь в воображении, – все эти черты можно найти у тех русских авторов, которые были особенно близки Ландольфи. Мотив игры, случая, фатума в «Пиковой даме», страсти и смерти в «Маленьких трагедиях» А. Пушкина, азарт как страсть в «Игроке» Ф. Достоевского, загадка уничтожения второго тома «Мертвых душ» и сама судьба Н. Гоголя содержат сюжетные элементы и тематику «недосказанности», тайны, фантастического и мистического, в более широком плане, которое присутствует во многих текстах писателя.

Наиболее заметные следы влияния русской литературы на Ландольфи ощутимо уже с первых новелл, написанных в 1930-е гг. Так, его первая новелла «Мария Джузеппа» (*Maria Giuseppa*, 1930) – это «в миниатюре» та же история, которая лежит в основе повести Ф. Достоевского «Записки из подполья»).

Повесть «Раковая королева» (*Cancroregina*, 1950) написана в форме монолога, дневниковых записей героя, постепенно уходящего в безвозвратное одиночество безумия. Механизм повествования и трансформации безымянного персонажа недвусмысленно напоминают историю чиновника Поприщина из гоголевских «Записок сумасшедшего», хотя и с иным финалом.

Новелла «Жена Гоголя» (*La moglie di Gogol'*, 1954), несмотря на общий сюрреальный характер рассказанной в ней истории, представляется как почти дружеское, «задушевное» воссоздание деталей из глубоко частной, интимной жизни писателя, причем за образом рассказчика Фомы Паскалыча Ландольфи автор вводит в повествование и самого себя (Фома Паскалыч – это имя самого автора: Tommaso Pasquale, по имени отца Паскуале). Язык и стиль рассказа подробнейшим образом, на уровне лексики и синтаксиса, «имитируют» механизмы повествования самого Гоголя.

Новелла «Немая» (*La muta*, 1964) уже в названии перекликается с повестью Ф. Достоевского «Кроткая» (в переводе – *La mite*). В обоих произведениях одной из главных звучит тема палача и жертвы, повествование ведется от первого лица и представляет собой монолог убийцы.

У повести «Оттавио из Сен-Венсана» (*Ottavio di Saint-Vincent*, 1958) сложно найти русский «аналог». Главная героиня, русская графиня, назначает себе возлюбленного, который должен играть русского аристократа. По происхождению, самозванец Оттавио также воспринимается как русский аристократ. Тема игры и непредсказуемости судьбы по воле писателя реализуется через «русских» персонажей, пришедших из воображаемого «русского» измерения, которое Ландольфи себе создал.

Томмазо Ландольфи, безусловно, был одним из многих итальянских писателей, испытавших влияние русской литературы, однако его роль в рецепции и распространении русской словесности в Италии более значима. Восприняв ее непосредственно благодаря знанию русского языка, он создал обширный корпус художественных переводов, актуальных и в настоящее время. Художественное многообразие произведений русской классической литературы было переосмыслено и в его писательском творчестве на концептуальном, тематическом и образном уровне. Процесс подобного переосмысления, сложной авторской трансформации способствовал тому, что творчество Ландольфи стало ярким явлением в итальянской и европейской литературе XX века.

Библиографический список

1. Landolfi, Tommaso. *Inediti di Leone Tolstoj* // «Occidente», а. III. – Vol. VII. – Aprile-giugno, 1934.
2. Landolfi, Tommaso. Recensione a Renato Poggioli, *La violetta notturna. Antologia di poeti russi del Novecento* // «Meridiano di Roma», а. II, n. 35. 29 agosto 1937. P. VIII.
3. Maccari, Giovanni. *Deboli trasparenze di sott'acqua* / Tommaso Landolfi. I russi. Ediz. digitale. – Milano: Adelphi, 2022.

Любеева Светлана Васильевна

канд. филол. наук, доцент (Московский городской педагогический университет,
г. Москва, Россия)
lyubeevasv@mgpu.ru

ФЕНОМЕН МЕЖПОКОЛЕНЧЕСКОЙ ТРАВМЫ В РОМАНЕ И. МАКЬЮЭНА «ЧЕРНЫЕ ПСЫ»

Настоящая статья посвящена феномену межпоколенческой травмы – глубокой эмоциональной памяти, которая передается от поколения к поколению и формирует осознание травмы как наследия.

Ключевые слова: межпоколенческая травма, трансгенерационная травма, проблема поколений, И. Макьюэн, «Черные псы».

Объектом для рассмотрения феномена межпоколенческой травмы может послужить роман современного британского писателя И. Макьюэна «Черные псы» (*Black Dogs*, 1992). В своем пятом романе британский прозаик обращается к исследованию фундаментальных противоречий человеческой природы, раскрываемых сквозь призму межпоколенческой динамики. Повествование ведется от лица Джереми (Jeremy), представителя послевоенного поколения, именуемого «поколением бумеров» (1946–1960) [3]. Главный герой приступает к изучению семейного прошлого своей супруги Дженни Тремейн (Jenny Tremaine), берясь за написание мемуаров, посвященных драматичным обстоятельствам жизни её родителей. Джун и Бернارد Тремейн (June and Bernard Tremaine) принадлежат к так называемому «поколению традиционалистов» (1920–1940), которое непосредственно столкнулось с жестокими реалиями Второй мировой войны.

Использование символического образа черных собак, вынесенного в название романа, служит мощным инструментом исследования глубинных страхов и психологических травм, передающихся от поколения к поколению. В этом образе воплощаются коллективные страхи поколения, вызванные травматическими историческими событиями второй половины XX века: последствиями Второй мировой войны, ужасами концентрационных лагерей, крахом коммунистических иллюзий и падением Берлинской стены в 1989 году. Все эти события находят отражение в художественной ткани повествования, создавая атмосферу напряжения и неопределенности, столь характерную для исторического периода, изображаемого автором.

Роман «Черные псы» представляет собой уникальное сочетание художественного повествования и интеллектуальной рефлексии, акцентируя внимание на тематике поколенческих травм и экзистенциальных конфликтов. Отсылка к эссе Артура Кёстлера «Йог и комиссар» [1], написанного в 1942 году, добавляет тексту дискурсивный характер, сближающий его с эссеистикой. Центральная дихотомия