

УДК 821.133.1.

О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОВЕСТИ ТОММАЗО ЛАНДОЛЬФИ «ОТТАВИО ИЗ СЕН-ВЕНСАНА»

С. В. Логиш

*Белорусский государственный университет,
пр. Независимости, 4, 220050, г. Минск, Беларусь, belpaese2000@gmail.com*

В статье рассматриваются некоторые черты художественного нарратива Томмазо Ландольфи, нашедшие отражение в его повести «Оттавио из Сен-Венсана»: особенности трактовки пространства и времени, очевидная театрализация действия, маска героя (самозванство), связь с возможными литературными источниками.

Ключевые слова: Томмазо Ландольфи; пространство и время в литературе; театрализация; самозванец; аллюзия; интертекстуальность.

ON THE ARTISTIC FEATURES OF TOMMASO LANDOLFI'S NOVEL "OTTAVIO OF SAINT-VINCENT"

S. V. Loguich

*Belarusian State University,
4 Nezavisimosti Ave., 220050, Minsk, Belarus, belpaese2000@gmail.com*

The article discusses some features of Tommaso Landolfi's artistic narrative, reflected in his novel "Ottavio of Saint-Vincent": the features of the interpretation of space and time, the obvious theatricalization of the action, the mask of the hero (imposture), the connection with possible literary sources.

Key words: Tommaso Landolfi; space and time in literature; theatricalization; impostor; hint; intertextuality.

Повесть Томмазо Ландольфи «Оттавио из Сен-Венсана» относится ко второму периоду творчества писателя. Она была опубликована на страницах журнала «Il mondo» в 1956 году, а отдельным изданием вышла в 1958 году. С точки зрения жанровых особенностей это фантастическая (вымышленная) история, на грани со сказочным повествованием, действие которой помещено в квазисторические обстоятельства XVIII века. Главный герой – неудачливый поэт Оттавио, от отчаяния собирающийся свести счеты с жизнью, но волею случая (каприза) попадающий в роскошный дворец богатой русской герцогини, которая выдает его за своего мужа и

вводит в круг высшего света Франции, включая наследника престола. Между героем и герцогиней могут завязаться отношения, он легко выигрывает внушительную сумму денег, а потом так же легко ее теряет, но, в конечном итоге, его желания остаются на уровне интенций, и герой возвращается в свое нищенское существование.

В повествовании автор обращается к излюбленной тематике: непредсказуемость поворотов судьбы, невозможность наслаждаться жизнью и любовью, пристрастие к игре, бытие героев не как реальных людей, а только лишь как призраков.

Следует сразу же отметить условность времени и пространства в повествовании. Время и место действия своих текстов Ландольфи помещает в различные «кулисы», реальные либо фантастические. О «реальном» месте действия либо указывается в самом тексте («Осенняя история», 1947, «Любовь нашего времени», 1965, «Жена Гоголя», 1944), либо читатель может его воссоздать по некоторым деталям («Лунный камень», 1939, «Старые девы», 1945), или же события разворачиваются в неопределенной локации (многие рассказы 1930-40-х гг., повесть «Раковая королева», 1950). В повести «Оттавио из Сен-Венсана» это Париж, но сам герой происходит из городка Сен-Венсан в Альпах на северо-западе Италии, где с первых послевоенных лет существует одно из разрешенных казино в стране (и где, вероятно, бывал автор), – это явно скрытый намек на игру, которая потом становится одним из структурных элементов сюжета.

Время действия также имеет несколько вариантов в прозе Ландольфи, однако времененная определенность встречается реже (ее нет в ранних рассказах, есть в «Осенней истории», – это конец Второй мировой войны). В рассказе «Жена Гоголя» оно определяется биографией русского писателя. В рассматриваемой повести, по мнению многих критиков, это почти канун Французской революции. Стоит отметить, что Герцогиня и, как потом оказывается, сам Оттавио, имеют русское происхождение. Попавшему во дворец Герцогини Оттавио слуга сообщает, что тот является «большим русским господином» (*un gran signore russo*), «герцогом Лжегерцогства» (*il duca di Lzegherzogstvo*), у него «обширные земли» (*vaste terre*) и «не менее четырех тысяч душ» (*non meno di quattromila anime*) крепостных. Более того: он в родстве «с царем всей Руси» (*imparentato collo Zar di tutte le Russie*). Гости Герцогини затем на балу ждут от него «новостей из Московии» [1, р. 20]. Временная соотнесенность здесь размывается, поскольку в Российской империи в этот период 18 века правила царица Екатерина II. Таким образом, время можно определить как псевдоисторическое.

С самого начала повествование приобретает отчетливый оттенок условности и театрализации. За исключением начальной сцены (нищий

Оттавио случайно подслушивает, как Герцогиня говорит о желании найти «бедного молодого человека, отчаявшегося» (*un giovane povero, un uomo disperato*) [1, р. 11], и поднять его до своего положения), и заключительной сцены повести, когда Оттавио снова оказывается один, на берегу речушки, с четырьмя случайно оставшимися луидорами в кармане, – все остальное действие происходит в замкнутом пространстве, во дворце, и напоминает смену театральных сцен. Более того, оно построено как чередование пространных диалогов и внутренних монологов главного героя, в которых дается оценка происходящих событий (или *возможности* их происхождения, но они останутся только на уровне интенции).

Наблюдая за ними, Оттавио, уже обосновавшись во дворце и войдя в предложенную ему роль, в конечном итоге делает заключение: “*La musica non si ode, e loro passano e ripassano prese in un ritmo assurdo, ozioso, in una vana e incomprendibile agitazione, quasi ombre esse stesse, quasi fumo e sogno che un bizzarro capriccio abbia per un attimo addensato, che un vento errante, chissà donde venuto, agiti fuggevolmente... E forse anch’io sarò così*” [1, р. 64] – ‘Музыки не слышно, и они ходят туда-сюда, захваченные нелепым, праздным ритмом, в суетном и непонятном волнении, будто тени самих себя, почти как дым и сон, сгустившийся на мгновение по причудливой прихоти, которые колышутся от невесть откуда заплутавшего ветра... И я, может, тоже буду таким’ (здесь и далее перевод наш. – С. Л.).

«В искусной игре зеркал автор инсценирует реальность некой аристократии и неоднозначную театральность, в которой она нуждается и которой питается. Притворство, маски и обман, лишь отчасти сознательные, необходимы для исполнения ролей и спадают перед предельно ясным и циничным взглядом главного героя» [2, р. 111], – отмечает исследователь творчества писателя А. Кортеллесса.

Стоит отметить, что сам автор еще в юношеские годы проявлял живой интерес к театру и к театрализации (об этом он пишет в первой книге дневников «LA BIÈRE DU PECHEUR», (фр. *Пиво рыбака или Гроб грешника*, 1953). Поэт Э. Монтале в предисловии к второй книге дневников «Ставки сделаны» (*Rien va*, 1963), так характеризует самого автора: «Выдающийся актер, каким мог бы быть Томмазо Ландольфи, если бы принятие решения было его делом, раскрывается в характере его прозы, тяготеющей не к речи, а к актерской игре». [3, р. 2586]. Повесть «Оттавио из Сен-Вансана» – это, по сути, образец театрализации прозаического текста.

Большую часть текста занимают диалоги. Герои повести не разыгрывают действия, а говорят о намерениях, интенциях этих действий, которые могут реализоваться либо остаться только словами. Слова и намерения возникли от «скуки» и растворятся без какого-либо результата, – так же, как и сами персонажи уйдут в небытие. *Ah, come non vedete che noi tutti*

veniamo dalla stessa noia e andiamo verso lo stesso nulla? – ‘Ах, как же вы не видите, что все мы происходим от одной скуки и идем к тому же небытию?’ [1, р. 71] – говорит герой в конце истории.

«Наше все – это мир недостижимых возможностей. И беда в том, что, не актуализированные, не становящиеся реальностью и далекие от нее, они увядают, так сказать, сморщиваются, плесневеют и в конце концов даже умирают как таковые, как возможность, то есть не оставляя ничего, кроме сожаления; даже если они что-то оставляют» [4, р. 886], – напишет сам Ландольфи в своем дневнике.

Оттавио, в сущности, является посторонним элементом в системе персонажей, «четвертый лишний» в группе женихов герцогини, поскольку в действительности он не является частью этой группы ни на фиктивной основе, – в этом плане Герцогиня представлена как «законная» супруга, – ни на основе реальной, потому что его социальный статус далек от статуса аристократов старого режима, которыми он окружен, и это статус «убогого из убогих»...

Протагонист Оттавио гораздо больше, чем персонаж. «Тень, обозначенная как «*Ottavio*», служит для демонстрации вымышленного статуса текста – она воплощает, в большей степени, самосознание текста как такового... он предстает как зеркальное отражение автора» [2, р. 108].

С традиционной повествовательной (психологической) точки зрения функция Оттавио очевидна, как того хочет герцогиня, придумавшая хитрость с его маскировкой, и состоит в том, чтобы при его помощи разоблачить лицемерие и фальшь придворных кавалеров и двора в целом (учитывая, что в их числе и Дофин, наследник престола), которые ее осаждают, и в этот круг Оттавио вступает как *самозванец*.

Парижский двор герцогини, очевидно, является *театром*, шахматной доской, на которой ее различные женихи усердно передвигаются как пешки. Именно предсказуемость ситуаций (сцен, или их «движений»), banalność и лицемерие их речей порождают скуку главной фигуры – Герцогини. Она решает нарушить привычную и надоевшую схему и ввести новый элемент, которым является *самозванец* Оттавио [2, р. 109].

Но то, чего не знают персонажи, женихи Герцогини, – обман, воплощенный в фигуре Оттавио, его «самозванство», – очень ясно с самого начала для читателя. Таким образом, в тексте сталкиваются вымыслы (фальшивая личность Оттавио, известная как таковая самому Оттавио, герцогине и другим членам их команды) и фальсификация (реальный обман, осуществляемый против других «фигур» на шахматной доске, которые остаются в неведении о вымысле).

«Повествовательная проза Ландольфи всегда была прозой очень лукавого виртуального театра, и именно в «Оттавио» это измерение становится более явным, более отчетливым» [2, р. 103], – отмечает А. Кортеллесса. Поэтому в его произведениях часто отражены намерения и противоречия героя (игрока), который очень серьезно рискует, и сама повествовательная конструкция очень похожа на азартную игру: в ситуации выбора он может выиграть в середине сюжета, потом все потерять (так случается с Оттавио), но случай может позволить ему повторный выигрыш за счет искупления своей вины в последнем предложении, процитированном выше. С этой точки зрения Ландольфи является настоящим виртуозом повествования: он очень тонко выстраивает действие, усиливает напряжение, с тем чтобы через катарсис, высшую точку напряжения направить читателя к более сложному и одновременно глубокому пониманию окружающего мира и непредсказуемости жизни.

Действие повести происходит в Париже до революции 1789 года, но кажется, что такой текст мог быть написан переводчиком Шекспира XVIII века, она вполне оправдана романтическим тоном рассказа, как отмечает Э. Монтале. Однако тот факт, что «подобная проза может быть и в художественном повествовании, и в исповеди личного характера (как в «LA BIÈRE DU PECHEUR» и в недавнем дневнике «Rien va»), может удивить. ... Такой тип внутреннего монолога, совершенно отличный от пресловутого «потока сознания»... полностью соответствует таланту Ландольфи и, в конечном счете, является его изобретением» [3, р. 2587].

Как и многие другие произведения Ландольфи, повесть «Оттавио из Сен-Венсана» скрывает в себе множество аллюзий и связей с другими текстами, с которыми автор был хорошо знаком. По словам известного критика Джакомо Дебенедетти, «Ландольфи – писатель ужасно ученый» [5, р. 1229]. Поэт Э. Монтале в своей характеристике повести отмечал: «При проверке фактов можно было заметить, что Ландольфи, великолепный переводчик с русского и других языков, когда писал самостоятельно, сам себя переводил, скрывая оригинал в себе» [3, р. 2587].

Как было отмечено, Ландольфи был очень хорошо знаком с европейской литературой, – возможно, как немногие итальянские авторы – его современники. Интертекстуальная связь в его собственных текстах наиболее очевидна в отношении произведений русской литературы XIX века, с которой он постоянно работал как переводчик: например, в рассказе «Жена Гоголя» прослеживается имитация стиля и языка гоголевских текстов; рассказ «Немая» недвусмысленно «перекликается» с повестью Ф. Достоевского «Кроткая».

Дж. Дебенедетти отмечает как минимум два достаточно очевидных источника для повести Ландольфи: пьесу Л. Пиранделло «Генрих IV» и

роман Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля» [5, р. 1230]. Кроме того, А. Кортелесса добавляет еще один известный текст: пьесу Кальдерона «Жизнь есть сон». Подобный сюжет с небольшими вариациями ранее использовал Роберт Льюис Стивенсон в новелле «Чародейка» [2, р. 130].

Однако в каждом своем произведении Ландольфи использует собственную стилистику. Он создает своего рода *пастии*, проникает в ткань другого произведения, но источники при этом остаются нераскрытыми, зашифрованными, отражаясь лишь в качестве тени, аллюзии, исходного ядра для создания образа или ситуации. «Его оригинальность как раз и состоит в чрезвычайной способности скрывать образы, маскировать источники... иными словами, бесконечно откладывать процесс читательского интертекстуального узнавания... Потому что "бесконечно малая тень" – погруженная в бездну образа внутри изображения – пусть даже и микроскопическая, безусловно, там есть» [5, р. 113–114].

Стоит упомянуть еще один текст, связанный с повестью Ландольфи. Это роман Жана Кокто «Самозванец Тома». Ландольфи о нем говорит в переписке с издателем Энрико Валлекки («Думаю, ты понимаешь, что я не могу заявить и гарантировать, что являюсь единственным автором и владельцем таких названий, как «Диалог о главнейших системах» (Галилей), «Лунный камень» (Коллинз), «Самозванец Тома». (Cocteau: Самозванец Тома. Но это название, вероятно, станет «Оттавио из Сен-Венсана»)» [2, р. 1120].

В начале Первой мировой войны шестнадцатилетний юноша Гийом Тома выдает себя за племянника известного генерала Фонтенуа, чтобы надеть форму. В такой роли он может решать многие сложные задачи. По-степенно юноша приближается к «театру военных действий» и все больше и больше отождествляет себя с той ролью, которую стал играть, вплоть до того, что действительноносит себя в жертву – его убивают. Как про-комментировал в статье сам Кокто... «Гийом убит на месте – это ребенок, который играет в лошадку и который сам стал лошадкой» [5, р. 157]. В конечном итоге маскарад – представление – становится реальностью. Мaska, маскарад, переодевание – и замена (подмена) идентичности, театрализация, – как уже отмечалось, все это интересовало Ландольфи еще с юношеских лет.

Повесть «Оттавио из Сен-Венсана» была написана Ландольфи в то время, когда писатель отходил от изображения «фантастического», вымыщенного, театрализованного. По мнению некоторых критиков, это кризисное произведение, свидетельствующее об утрате интереса к тематике «маскировки» реальности с примесью скрытых автобиографических мотивов. Его проза в последний период творчества будет развиваться в

двух направлениях: тексты в форме “*posticci*” (букв. искусственное, ненастоящее) – намеренно вымышленных, поддельных историй (сборник «Три рассказа», роман «Любовь нашего времени»), и автобиографическая, исповедальная «искренность» дневников, которая зачастую является лишь маскировкой авторской игры.

Библиографические ссылки

1. *Landolfi T.* Ottavio di Saint-Vincent. Milano : Adelphi, 2000.
2. *Cortellessa A.* L’impostura di Ottavio. Prove per l’esecuzione di un «vero pezzo da concerto» // La «liquida vertigine». Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi. A cura di Idolina Landolfi. Firenze : Olschki editore, 2002. P. 99-133.
3. *Montale E.* Rien va / Idem. Il secondo mestiere. Prose 1920-1979, a cura di G. Zampa. Milano: Mondadori, 1996. Tomo II.
4. *Landolfi T.* Opere I (1937-1959). A cura di Idolina Landolfi, prefazione di Carlo Bo. Milano : Rizzoli, 1991.
5. *Debenedetti G.* Il gioco di Ottavio / Debenedetti G.. Saggi. Milano : Mondadori, 1999.
6. *Cocteau J.* A proposito di “Thomas l’imposteur” // Cocteau J. Il richiamo all’ordine. Torino : Einaudi, 1990.