

*Д. И. Макаров*

## О библейских аллюзиях и прототипах в рассказе Паоло Вольпони «Источник»: К уяснению специфики христианской философии автора

УДК 821.131.1-32.09:27  
DOI 10.47132/1814-5574\_2023\_2\_191  
EDN XDDLAA



*Аннотация:* Паоло Вольпони (1924–1994) — один из ведущих итальянских писателей-постмодернистов, малой прозе которого до сих пор не уделялось и не уделяется должного внимания. Тексты Вольпони 60–80-х гг. пронизаны библейскими мотивами. В рассказе «Источник» (1984) выделяются и анализируются основные такого рода мотивы, начиная с заглавия, на наш взгляд, отсылающего к Пс 35:10 либо параллельным местам. Важнейшим символическим элементом первой части рассказа является видение Пьетро Лоренцетти, посвященное явлению небесных реальностей (кометы и нового святого) в небе Сиены, а также последующая отсылка в его речи к Неопалимой Купине. Однако средняя и завершающая часть рассказа показывают тщетность упования Пьетро и Амброджо Лоренцетти на осуществление видения. Братья умирают от чумы, их имущество пытается разграбить алчный купец-феррарец, которого убивает коза, захватившая власть над домом и садом. Истории козы, завершающейся ее мучительной казнью голодными сиенцами (с естественной отсылкой к крестной смерти Спасителя), посвящена половина рассказа. Образ козы амбивалентен: она попирает змею (ср. Пс 73:13) и охраняет дом и сад, но в то же время традиционным для средневековой и постмодернистской системы координат образом соотносится с нечистой силой. Завершает рассказ описание битвы ворон и воробьев, представляющее собой сниженную проекцию содержимого беседы Господа с учениками об овцах и козлищах (Мф 25:31–46). Отмечается крах героя в рассказе Вольпони, его дезобъективация, что вынуждает писателя в аллегорической манере изображать страсти *das Man*.

*Ключевые слова:* Паоло Вольпони, Романо Луперини, Альберто Моравиа, Томмазо Ландольфи, Библия, библейские мотивы, коза, змея, битва ворон и воробьев.

*Об авторе:* **Дмитрий Игоревич Макаров**

Доктор философских наук, доцент, профессор и заведующий кафедрой общих гуманитарных дисциплин Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, профессор кафедры истории Древнего мира и Средних веков Уральского федерального университета.

E-mail: [dimitri.makarov@mail.ru](mailto:dimitri.makarov@mail.ru)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3902-6190>

*Для цитирования:* Макаров Д. И. О библейских аллюзиях и прототипах в рассказе Паоло Вольпони «Источник»: К уяснению специфики христианской философии автора // Христианское чтение. 2023. № 2. С. 191–202.

Статья поступила в редакцию 05.02.2023; одобрена после рецензирования 12.03.2023; принята к публикации 28.03.2023.

# KHRISTIANSKOYE CHTENIYE [Christian Reading]

Scientific Journal  
Saint Petersburg Theological Academy  
Russian Orthodox Church

No. 2

2023

---

*Dmitry I. Makarov*

## On Some Biblical Allusions and Prototypes in Paolo Volponi's *The Font*: A Contribution to the Problem of Distinguishing Specific Traits of his Christian Philosophy

UDK 821.131.1-32.09:27

DOI 10.47132/1814-5574\_2023\_2\_191

EDN XDDLAA



**Abstract:** Paolo Volponi (1924–1994) was one of the leading Italian postmodernist writers, whose small works were neglected by scholars thus far. Volponi's texts from 60-es to the 80-es had been imbued with Biblical motives. In *The Font* (1984) we single out and analyze some basic motives of the kind, starting from the title which, in my view, is a reference to Ps. 35 (36), 10 or the parallels. The most important symbolic element in the commencement of the story is the vision by Pietro Lorenzetti of the heavenly realities, like a comet and a new Saint, appearing in the Siena sky, coming hand in hand with a reference in Pietro's speech to the Burning Bush. But the middle and the final parts of the story show up that Pietro's and Ambrogio Lorenzetti's hope for the vision to come true was in vain. Both the brothers die from pestilence, their death being followed by an avarice Ferrarian merchant's attempt to pillage their mansion, the Ferrarian himself being then killed by a goat which took predominance over the mansion and the garden. The goat story, which is full of allusions to our Lord's Passion and which ends up with its torturous death, has been the subject of about a half of the narrative. The image of the goat is ambivalent. It tramples down the snake (cf. Ps 73 (74), 13) when guarding the house and the garden, but at the same time it is traditionally for Medieval and postmodernist culture correlated with the evil spirits. The narration is brought to the end with a description of the fight between crows and sparrows, which seems to be a downplaying projection of the subject matter of Christ's eschatological talk to His disciples about the sheep and the goats (Mt 25, 31–46). In Volponi's short story one can observe a crash of the hero as such, his des-objectivation, having as a consequence a skillfully made allegorical description by the author of *das Man's* passions.

**Keywords:** Paolo Volponi, Romano Luperini, Alberto Moravia, Tommaso Landolfi, Bible, the Biblical motives, goat, snake, the crow–sparrow fight.

### **About the author: Dmitry Igorevich Makarov**

Doctor of Philosophy, Associate Professor and the Head of the Department of General Humanities at the M.P. Mussorgsky Urals State Conservatory, Ekaterinburg, Professor of the Department of the History of the Ancient World and the Middle Ages at the Urals Humanitarian Institute, Urals Federal University.

E-mail: dimitri.makarov@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3902-6190>

**For citation:** Makarov D.I. On Some Biblical Allusions and Prototypes in Paolo Volponi's *The Font*: A Contribution to the Problem of Distinguishing Specific Traits of his Christian Philosophy. *Khristsianskoye Chteniye*, 2023, no. 2, pp. 191–202.

The article was submitted 05.02.2023; approved after reviewing 12.03.2023; accepted for publication 28.03.2023.

Паоло Вольпони (1924, Урбино — 1994, Анкона) — один из наиболее ярких итальянских писателей-постмодернистов; о его романе «Столичные мухи» (1989) выдающийся литературный критик Романо Луперини (род. 1940) писал, что это, пожалуй, «наиболее заметный роман восьмидесятых и заодно один из трех-четырёх лучших романов за всю вторую половину нашего (XX. — Д. М.) столетия» [Luperini, 2001, 2444; Luperini, 1990, 302]. А ведь в это время жили и писали такие мэтры, как Дино Буццати (1906–1972), Томмазо Ландольфи (1908–1979), Итало Кальвино (1923–1985) и Умберто Эко (1932–2016)! При этом о малой прозе Вольпони по-прежнему практически нет серьезных работ, в которых раскрывались бы изгибы и *траектории* (С. Д. Кржижановский) стиливой и мировоззренческой эволюции автора (см.: [Caesar, 2008, 595–596; Макаров, 2019, 137 и сл.]). Не ставя перед собой сложную задачу проследить динамику развития малой прозы Вольпони в целом, ограничимся анализом одного из наиболее интересных рассказов, относящихся к зрелому периоду творчества писателя, — к «Источнику» (1984) [Volponi, 2017, 49–62].

Если Джованни Рабони и — вслед за ним — Эммануэле Дзинато, ведущий итальянский специалист по творчеству Вольпони, подчеркивают, что «секретам великой прозы более естественно раскрываться в незначительном по объему тексте»<sup>1</sup>, то уже упоминавшийся Р. Луперини прямо говорит, что сила итальянского автора состоит в его вневходимости по отношению к идеологии постмодернизма [Luperini, 2001, 244]. Действительно, бросается в глаза, что сюжет рассказа, связанный с пришествием в Сиену «черной смерти» (великой эпидемии чумы в 1348 г.), со смертью братьев Амброджо и Пьетро Лоренцетти и битвой ворон с воробьями (за которой внимательнейшим образом наблюдает коза, еще один центральный персонаж повествования), сознательно вторичен по отношению, как минимум, к «Чуме» Альбера Камю (1947) и «Птицам» Дафны Дюморье (1952) — произведениям, очевидным (как в случае Камю) или довольно непосредственным (Дюморье) образом связанным с военной тематикой. Мы уже не говорим об отсылках к текстам средневековых хроник (работу по выявлению в тексте Вольпони такого рода отсылок еще предстоит осуществить).

Гораздо более очевидной, впрочем, является ориентация автора на идеи и образы Священного Писания Ветхого и Нового Завета<sup>2</sup>. Само название рассказа связано, на наш взгляд, не столько с открывающим его образом ручейка, к которому горожане ходили за водой (р. 49), сколько с Пс 35:10а («Ибо у Тебя источник жизни...»). Далее, та же коза (*la capra*)<sup>3</sup> — один из главных героев рассказа — выступает субститутом жертвенного Агнца (Ис 53:6–7; 1 Пет 1:19–20; Откр 5:6–7), на что указывает и одно из ее наименований в тексте — *l'ariete* (агнец, овен)<sup>4</sup>. Правда, эта параллель редуцируется благодаря тому обстоятельству, что в указанных местах итальянская Библия предпочитает слово *Agnello* (Ис 53:7: *come agnello* (как овца); *come resoga* (как агнец); 1 Пет 1:19: *agnello*; Откр 5:6: *un Agnello*; Откр 5:7: *l'Agnello*)<sup>5</sup>. Впрочем, слово *resoga* (агнец) зафиксировано в четкой связке с *capra* (коза) в Лев 1:10; 5:6–7; 7:23 (во всех четырех случаях переводится как «овца»<sup>6</sup>), а также во Втор 14:4 (где *la resoga* аналогично переводится как «овца»<sup>7</sup>); ср. также Ин 2:14–15 (изгнание Христом торговцев овцами из Храма<sup>8</sup>).

<sup>1</sup> Слова Дж. Рабони; цит. по: [Zinato, 2001, 164].

<sup>2</sup> Ср. в качестве одного из образцов применяемого нами подхода: [Жолковский, 2011, 43–52, 472–478].

<sup>3</sup> Коза упоминается не меньше 11 раз: [Volponi, 2017, 54, 55, 56, 59, 60, 61]; ср. также *il caprone* (козёл) [Volponi, 2017, 56, 58] — не менее трех раз.

<sup>4</sup> Упоминается не меньше трех раз: [Volponi, 2017, 58, 60, 61]. В дальнейшем ссылки на страницы этого издания даются в скобках в основном тексте.

<sup>5</sup> Итальянский текст Библии см.: [La Sacra Bibbia]. Всего в итальянской Библии слово *agnello* встречается 93 раза, а *resoga* — 37 раз в разных контекстах (см.: <https://www.vatican.va/archive/ITA0001/NE.NTM>; <https://www.vatican.va/archive/ITA0001/1/G4.NTM>).

<sup>6</sup> Ср. у Вольпони синонимические переходы от *la capra* к *il caprone* и к *l'ariete* (см. прим. 6–7).

<sup>7</sup> См.: <https://www.vatican.va/archive/ITA0001/1/G4.NTM>.

<sup>8</sup> Овцы, надо полагать, провалились как раз для принесения в «жертву всесождения» (в соответствии с Лев 1:10).

Надо полагать, писатель специально подобрал такой синоним к слову «агнец», как l'ariete (слово с опосредованными библейскими коннотациями), дабы не быть чересчур прямолинейным. Разумеется, такая референция усугубляет амбивалентность образа козы, поскольку (не говоря уже о средневековой традиции и полотнах Гойи) коза определяется как дьявольское животное и в постмодернизме<sup>9</sup>.

Что же делает коза в рассказе Вольпони? Несомненным образом играя в «Источнике» роль субститута сакрального Агнца (второй уровень смысла) или, по крайней мере, ветхозаветной «жертвы всеожжения (εις ὀλοκαύτωμα)» (Лев 1:10)<sup>10</sup>, она заканчивает свои дни, образно говоря, на плахе, претерпевая по прибытии в Сиену смерть от рук уцелевших от чумы и потому осмелевших голодных горожан (финал рассказа, р. 61–62). Стих Лев 1:10, кстати, сокращенный в Синодальном переводе (где выпущен конец фразы: «...и возложит руку свою на главу его»<sup>11</sup> (καὶ ἐπιθήσει τὴν χεῖρα ἐπὶ τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ)), является, на наш взгляд, одним из ключевых для понимания рассказа, поскольку — осознанно для Вольпони или нет — корреспондирует с описанием растерзания козы убийцами (возложение рук которых имело для козы зловещий — фатальный — смысл). Приведу лишь небольшой фрагмент: «...третий вонзил ей в затылок свой гвоздь. Четвертый (из нападавших. — Д. М.) отрубил ей косою<sup>12</sup> шею чуть ниже ушей, а пятый, замахнувшись топором, — чуть выше, но на два пальца ниже раны, нанесенной гвоздем»<sup>13</sup> (р. 61). Разумеется, это также была жертва, но не Христу, а Велиару, вернее — как и в случае феррарского купца, первым решившего разграбить мастерскую ушедших в мир иной братьев Лоренцетти (р. 54), — собственной алчности. Эта заключительная сцена и подается автором почти как шабаш.

Естественно, убийство козы послужило провозвестником последующих бедствий. Автор заканчивает произведение не без сарказма: «Это было первым в цепи происшествий, положивших начало всем тем грабёжам, достатку и разгулу, что пришли на смену чуме» (р. 62). Так не явилась ли чума периодом катарсиса и очищения?

Но нет — подобно умершим от жестокой болезни братьям Лоренцетти, подобно убитому козой феррарскому купцу-грабителю, первому из тех, что пытался разграбить мастерскую покойных художников (р. 54–56), герои, рассказчик и сам пейзаж с интерьером в рассказе Вольпони понимают, что (говоря словами поэта) «и от судеб защиты нет» («Цыганы», 1824). Феррарский купец, возжелавший было ограбить мастерскую до основания<sup>14</sup> и будучи уже изнурен затянувшейся борьбой с козой,

<sup>9</sup> Напр., в «Хазарском словаре» М. Павича (1978–1983) о лукавом утверждается: «...из его прекрасных турецких глаз выглядывали козы глаза» [Павич, 2001, 91]. Этот роман не мог повлиять на Вольпони в процессе написания «Источника», поскольку его итальянский перевод («Dizionario dei Chazari: Romanzo lessico») появился лишь в 1987 г. Однако подобного рода восприятие козы на просторах Евразии, как известно, практически универсально. Мы уже не говорим о библейском образе козла отпущения (Лев 16).

<sup>10</sup> По объяснению Оригена, такого рода жертву в Ветхом Завете повелевалось приносить за грехи синагоги в целом, тогда как за личные грехи царя подобало приносить в жертву козла мужского пола, а за грехи простого смертного — именно козу (sacram feminam offerat) (*Origenis Homiliae in Leviticum. Homilia II // PG. 12. 412C (22)–413A (23)*). У Вольпони же коза умирает, едва ли кого искупляя. Однако ориентация автора на библейские прототипы несомненна.

В свою очередь, Римско-Католическая Церковь прославляла Оригена как экзегета наряду с блж. Августином и Амвросием (см., напр.: [Guillaume de Saint-Thierry, 2011, 110.8–12. (SC, 544)]. Так что для человека заинтересованного его имя значило и значит очень много.

<sup>11</sup> Жертвенного животного.

<sup>12</sup> Или «серпом (con la falce)», что для Италии середины XIV в., пожалуй, чуть менее вероятно.

<sup>13</sup> Сам этот гвоздь более чем явственным образом отсылает к событиям крестной смерти Спасителя. Вспомним Третью молитву св. Симеона Метафраста из Последования ко Святому Причащению: «Твоим восприятием животворящая и спасительная страдания восприимый, крест, гвоздя, копие, смерть, умертви моя душетленные страсти телесныя». У католиков с присущим им акцентом на теме Страстей Господних подобная образность находится в центре религиозного сознания.

<sup>14</sup> И все же даже и он «вдруг осознал — хотя ему и недоставало сердца и головы (con il mancamento del cuore e della testa), что ему ни за что не вынести отсюда всего» (р. 54–55; ср. 1 Тим 6:10).

«решил... спастись (*scampare*) из этого места — из этой обители ужаса — убежав прочь так быстро, как только было возможно» (р. 55), но и тут — на краю смерти — его мотивация не меняется. Он остается алчен: «Быть может, вырвавшись отсюда, на большой дороге он и найдет кого-нибудь, кто сможет помочь ему вернуться и забрать с собой хоть что-нибудь из этих сокровищ, если не все их целиком» (р. 55–56).

Прежде чем начать свою многодневную битву с козой, завершившуюся фиаско и переходом в страну мертвых, феррарец провел перед рядами картин в мастерской Лоренцетти «три ночи и два дня» (р. 55), т. е. промежуток времени, аналогичный тому, что у католиков называется *Triduum paschale*<sup>15</sup>, Пасхальным тридневием Спасителя (если считать от ночи на Страстную Пятницу до ночи с Великой Субботы на Пасху). Однако купец выступает не подражателем Христа, а, напротив, Его *антииконой*, идолицем собственных страстей<sup>16</sup>, которому было попущено Богом, возжелав превратить козу во «вьючное животное» (р. 55), от козы и погибнуть (р. 55–56).

Дурной помысл не оставляет феррарца (р. 56). Грешный мир остается — и остается — грешным, даже невзирая на то, что деяние козы по не осознанному ею «спасению» мастерской может восприниматься (и, по-видимому, именно так и прочитывалось автором) как отражение деяний Самого Христа Спасителя по изгнанию торгующих из Храма (Ин 2:12–17). Торговцы продавали «волов, овец и голубей (*colombe*)» (Ин 2:14), из которых последние — голуби — могут рассматриваться как прототип для *воробьев* (*i passeri*), сражающихся с темными тучами «черных *ворон* (*le monacchie nere*<sup>17</sup>)» (р. 58–60; см. р. 58). В свою очередь, сама эта битва, колоритно описанная в последней части рассказа, очевиднейшим образом восходит — в конечном счете — к эсхатологической беседе Спасителя о разделении овец (читай: воробьев) и козлищ (ворон) (Мф 25:31–46).

В дальнейшем козе предстояло целый день «пребывать в растерянности над торчавшими из земли шипами (*gli spruntoni*) — очень жесткими и перемежавшимися с камнями; среди них уже нельзя было различить те, что принадлежали овощам, от частей гладиолусов» (р. 57). Это описание неизбежно вызывает в памяти «терние и волчцы (*spine e cardì*)» (Быт 3:18), которые стала изводить из себя земля после грехопадения. Грехопадением в рассказе было как содеянное купцом и его немногочисленными сообщниками, так и его убийство козой. Лексика Вольпони не совпадает со Священным Писанием, однако общая направленность его мысли не оставляет сомнения<sup>18</sup>.

В целом подобного рода традиционность не может не рассматриваться как указание на одну из узловых особенностей мировоззрения автора — его укорененность в библейской и католической традиции. И если мы рассматриваем постмодернизм как «крайнюю форму современного экспериментализма» [Эко, 2016, 148], то и тогда должны признать, что сознательная игра со всеми традициями — от привычных до необыкновенных — входит в набор его излюбленнейших приемов. Расшифровывать все это наслоившееся в тексте многовековое богатство смыслов и идей

<sup>15</sup> «Новый Завет как единое целое стремится ко Кресту и Воскресению и черпает в них свое начало; в этом свете Ветхий Завет также становится целостным предтечей, указывающим на *Triduum*, которое одновременно означает центр и конец путей Божьих» [Бальгазар, 2006, 11].

<sup>16</sup> Говоря языком Ганса Урса фон Бальгазара, бытие феррарца явилось не «„отражением“ формы Христа», а *искажением* этой формы [Бальгазар, 2006, 9].

<sup>17</sup> Опираясь на данные словаря Треккани [Trecani], можно с уверенностью полагать, что в нашем случае речь идет именно о воронах: *le monacchie nere* означает здесь *le cognacchie nere*. Вопреки мнению данных лексикографов («*etimo incerto*»), выскажем гипотезу о том, что слово *monacchia* происходит от позднелатинского *monachus* («монашеский»), в свою очередь, восходящего к греч. *μοναχός* «монах». Переход *χ* → *с* [читается 'к'] типичен для итальянского языка и подтверждается многочисленными примерами. Относительно *monachus* см.: [Mediae latinitatis lexicon, 1976, 702]. Сходство оперения вороны с сутаной западного или с рясой восточного монаха (*чернеца* в Древней Руси) более чем очевидно.

<sup>18</sup> Ср. сходный, хотя и краткий опыт анализа литературного произведения, правда, не вполне надежный ввиду недостаточной философско-богословской компетентности авторов: [Альпова, Бочкарева, 2009, 48–50].

предстоит заинтересованному читателю. Ведь именно читатель, по тонкому наблюдению Умберто Эко, — «настоящий герой Вавилонской библиотеки» [Эко, 2016, 149; Павич, 2001, 96, 174].

Обратимся к более подробной и систематической экспликации библеизмов (или, по крайней мере, сходств с библейскими архетипами) в тексте «Источника». После убийства феррарского купца коза расправилась со змеей, желавшей доползти до трупа из нижней части опоясывавшей здание галереи:

Когда змея (*una vipera*) попыталась приблизиться к трупу купца, лежавшему в глубине галереи, коза растоптала ее и растерла в жидкую кашицу, смешавшуюся с полом, так что от противницы не осталось и следа (р. 57).

Коза — животное, не столь уж непохожее на оленя, который (согласно раннехристианским преданиям, отразившимся в Александрийском «Физиологе») попирает змей, но главное, что в данном событии нарратива (*res gesta narrata*) можно усмотреть сходство с Пс 73:13б: «...Ты сокрушил головы змиев в воде». В предыдущем эпизоде утоления козой жажды речь шла как раз о совладании с водной стихией (р. 56), так что и в нем допустимо увидеть сниженное в духе постмодернистской иронии переосмысление Пс 73:13а: «Ты расторг силою Твоею море...»

Но и это не все. Образ змея / змеи актуален в постмодернистской культуре. В «Хазарском словаре» Милорада Павича каган говорит: «я не смогу больше закрывать глаза перед истиной, спастись зажмуриваясь, нет больше ни сна, ни яви, ни пробуждения, ни погружения в сон. Все это единый и вечный день и мир, который *обвился вокруг меня, как змея* (курсив наш. — Д. М.)» [Павич, 2001, 96, 244]. Вспомним также использованные в романах У. Эко (в частности, в «Маятнике Фуко» (1988)) предания об Уроборос.

Поскольку о прямой отсылке к Павичу в данном рассказе речи быть не может, следует расценивать только что приведенный отрывок как указание на общую распространенность в синкретизме постмодернистского словесного искусства подобного рода образов и представлений, недвусмысленное отношение к которым — угадываемо католических позиций — выразил и Вольпони.

Освобождение от человека и змеи значимо в том плане, что позволяет итальянскому писателю более наглядным образом выразить ту оппозицию между *стабильностью вещей* и *непостоянством людей*, которую он только что подчеркивал при описании интерьера виллы покойных Лоренцетти:

Стол продолжал стоять на прямых ногах, уравновешивая собой агонию человека. Но чуть только смерть коснулась трупа, стол с сильным грохотом упал (р. 56).

Смерть перевертывает привычный для человека порядок вещей, открывая путь к доминированию животных в том мире, что некогда принадлежал ему:

Тогда козел выбежал из дома прочь и умчался вглубь сада. Еще больше опьянев и обезумев (*allucinato*) как от самой победы, так и от того разнообразия цветов и трав, что пережевывали его челюсти, он утвердил свое владычество всюду, докуда простирался сад и огород (*affermò il suo dominio su tutto il campo dell'orto giardino*)... (р. 56).

С известным прологом «Скуки» Альберто Моравиа (1960), как и со всей литературой экзистенциализма, эти строки (и все сцены с купцом, козой и — далее — с борьбой птиц между собой) роднит ощущение абсурдности окружающего героев и рассказчика мира, «неспособного убедить меня в реальности своего существования (*dell'assurdità di una realtà, ...incapace di persuadermi della propria effettiva esistenza*)» [Moravia, 2017, 8; Моравиа, 2010, 8].

Однако дальше начинаются различия: для художника, героя и рассказчика Моравиа «скука в собственном смысле — это своего рода *неполнота или недостаточность окружающей меня реальности*, ее скудость (*una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà*)... своего рода *болезнь окружающих меня предметов*, которые словно увядают или как бы внезапно утрачивают жизненный тонус (*una malattia degli oggetti, consistente in un avvizzimento o perdita di vitalità quasi repentina*)»<sup>19</sup>.

Моравиа говорит не про «ощущение неполноты», как перевела С. К. Бушуева [Моравиа, 2010, 7] (хотя, в конечном счете, ее перевод недалек от истины, поскольку эта неполнота в любом случае должна ощущаться субъектом повествования): перед нами — законченный образец стоически-хайдеггеровского (или, положим, поздневизантийского метохиитовского) дискурса о *болезни самих вещей*, об их *онтологической непрочности и неукорененности* во все более и более обезбоживающемся мире. В нем страдает и субъект повествования. У Вольпони же — соответственно с новейшими поисками постмодернистской философии — и вовсе не остается *человеческого субъекта* дискурса, поскольку коза, змея и птицы таковыми не являются, а выступающая в конце убийцами и мародерами кучка хулиганов недотягивает до звания человека. Это уже даже не «моноатеизм» (выражение П. Вирильо)<sup>20</sup> отделившихся друг от друга индивидуальностей, это — некий «*зеро-атеизм*»; это мир, в котором не осталось слушающих Бога и *слышащих* Его (поскольку братья Лоренцетти, как и большая часть горожан Сиены, умерли от чумы, а алчный купец был убит козой), а остался лишь «*гляд слышания слова Господня*» (Ам 8:11). В таком мире человек и целые государства обречены на уничтожение или вымирание (на что и указывалось такими авторитетными для постмодернизма писателями, как Олдос Хаксли)<sup>21</sup>.

Символом такого состояния души и мира и является чума, о которой в своей немаловажной речи, помещенной в начале рассказа, Пьетро Лоренцетти говорит:

Кто знает, как появилась эта чума? Она берет свое — все, что ей ни приглянется, и никто не знает, как бороться с ней, потому что *мы сдались еще до того, как ее подхватить*. А теперь уже поздно. Она — внутри нашего тела, внутри каждой его мысли (*concetto*) и каждой части, *и ее там даже больше, чем души, дарованной Богом*.

Но я не могу поверить, будто чума — это Его веяние и Его воля. Полагаю, чума — это то, что ведет нас к смерти. *И наша душа уже уступила ей место*.

— Не богохульствуй!

— Ничуть. Я скорблю вполне по-христиански. Я не выношу той жажды и зловония, что пронзает меня. *Мне жжет глаза дым от ежевичных кустов* (курсив наш. — Д. М.) (р. 51–52).

В этом отрывке из диалога двух братьев много знакового и символичного. Начнем с конца. *Dei govì* — это по-итальянски «ежевичные кусты»; но в единственном числе слово этого же корня — *il Roveto Ardente* — означает и Неопалимую Купину (Исх 3:2 и сл.). В свете этого символа становится понятной концепция Пьетро Лоренцетти: веры в народе нет, нет воли к свершению благих дел (вспомним сцены из дантовского «Ада»), и потому душа в людях заменяется чужеродной, очевидным образом дьявольского происхождения субстанцией, а вместо Неопалимой Купины остается лишь жгущий нёбо и сознание дым от ежевичных кустов. Именно этот последний символ проливает свет на смысл речи Пьетро и на концепцию рассказа в целом. Он позволяет понять и скорбь художника по утраченному им видению, которое он собирается унести с собой в загробный мир (р. 51, 52).

В видении Пьетро город преобразается: разверзаются крыши домов, размываются их контуры и падают, разламываясь, стены жилищ трубочистов и угольщиков,

<sup>19</sup> [Moravia, 2017, 8]; перевод наш. Ср.: [Моравиа, 2010, 7–8].

<sup>20</sup> Цит. по: [Carneiro, 2012, 91].

<sup>21</sup> Ср., в частности: [Хаксли, 2021, 304–305]. См. из новейших работ: [Sabetta, 2018].

т. е. простого люда, — после чего «и все остальные возносятся горé, чтобы созерцать прохождение по небу новой кометы, полной огня и шума» (р. 51; ср. 1 Фес 4:16–17). «А вслед за тем — и *нового святого*, только-только появившегося над этими землями и домами; того, кому под силу облегчить душу трубочистам и вывести их наружу из грязных дымоходов, чтобы лучше (и ничего не боясь) видеть все окружающее — и даже лучше дышать (курсив наш. — Д. М.)» (р. 51).

Очевидно, *комета*, в соответствии с многовековой античной, библейской и народной традициями, понимается здесь как *знак* (или *знамение*) явления силы Божией, которое обычно сопровождается светом, поскольку Бог есть Свет (Ин 1:4; 1:9; 1:14). Памятуя о названии рассказа, можно полагать, что это видение являло собой нечто вроде теофании, к описанию которой приложима вторая часть Пс 35:10: «*во свете Твоем узрим свет*» (Пс 35:10б)<sup>22</sup>. Но видение Пьетро, которое он не успел воплотить в красках, ушло: «Мне его не хватает — и будет вечно не хватать» (р. 51). Видение остается идеалом грядущего мироустройства (и в смысле возможного в будущем улучшения земного бытия, и в смысле эсхатологическом). Подобно граду Китежу в русской легенде, оно служит маяком, ведущим нас в ночи.

Но у его исчезновения есть и положительная сторона: его не смогут скопировать другие художники (тут надлежит вспомнить, какая конкуренция спокон веку сопровождает труды собратьев по художественному цеху!): «Они даже не узнают, от какого преступления им суждено было удержаться (*di quanta mancanza dovrebbero ritenersi privati*)» (р. 52). Поэтому нет худа без добра: никто не соблазнится, ибо (и тут логика Пьетро Лоренцетти следует логике евангельских слов Спасителя) «горе тому человеку, через которого соблазн приходит» (Мф 18:7; ср.: Мк 9:42; Лк 17:1). Умирая в этом мире, братья Лоренцетти могут — и вправе — рассчитывать на жизнь вечную (тут предполагается постановка вопроса об искуплении творчеством, но его в отчетливом виде автор ставить избегает: вопрос слишком обширен для тесных рамок рассказа). Отзвуком надежды — и мысли об искупительной силе творчества — звучит реплика Амброджо, брата Пьетро: «Разумеется, вокруг нас не так уж мало святых (*I santi non mancano certo intorno a noi*)...» (р. 52). Имеется в виду — на написанных братьями картинах и фресках. Однако этим картинам мало что соответствует в реальной действительности, обрисовываемой в рассказе.

А тем временем вместо явления небесного Света наступает реальность земная, выгоревшая и похожая на непробудную ночь. Символическим и образным раскрытием этой реальности служат как уже рассмотренные нами сцены битвы козы и алчного купца, поспрапия козой змеи, так и приближающий трагическое завершение рассказа — эпизод противостояния друг другу птиц (непосредственным образом вызывающий в памяти тревожные картины из рассказа Дафны Дюморье «Птицы» (1952) и одноименного фильма Хичкока (1963)).

Поэтому колоритно и с несомненным мастерством изображенная Вольпони вечерняя битва ворон и воробьев — как, соответственно, субститутов евангельских козлиц и овнов (Мф 25:31–46) — приобретает в «Источнике» близкое к эсхатологическому значение. Начинается все вроде бы невинно, но с ноткой тревоги:

Пока коза отходила от изгороди, несметная стая воробьев, исполненных ярости, ворвалась в самый центр контролируемой ею территории (р. 58).

С героями происходит то же, что и (по наблюдениям Р. Луперини) в вышедшем после «Источника» романе «Столичные мухи» (1989) — они «дезобъективированы, у них больше нет внутреннего мира» [Luperini, 2001, 242], да и внешнее существование прерывается смертью. На протяжении второй половины рассказа действуют почти исключительно представители мира животного (коза), пресмыкающихся (змея)

<sup>22</sup> Даже если Вольпони при написании соответствующих страниц не держал в голове именно этот стих или родственные ему, последовательная реконструкция его идей, как нам кажется, должна идти примерно таким путем, какого мы придерживаемся в настоящем очерке.



и пернатого (воробьи и вороны) — не считая разбойников, убивающих козу в самом конце. Зато страсти, не уступающие по накалу страстям людей, предсцируются (как сказал бы логик) в художественном высказывании автора именно представителям фауны. Это тоже прием, причем, помимо средневековых басен о животных и «Романа о Лисе», недалеко уходящий от аллегорических поучений Ветхого Завета относительно чистых и нечистых животных (напр., Лев 11; Втор 14:3–21).

Все покрывается пылью; подобно птицам в рассказе Дюморье, влетевшим сквозь окна в детскую комнату в доме Ната Хокена, часть воробьев впархивает в конюшню (р. 58). После этого сверху подлетает «стая черных ворон» (р. 58), готовясь броситься на воробьев; те, визжа, сплочают свои ряды — и начинается бой (р. 58–59), в ходе которого обе стороны проявляют напористость и мужество. Сам бой в воздухе — под открытым небом и в конюшне — описан невероятно зрелищно и эмоционально, что лишний раз дает повод говорить об «эмоциональном мышлении» автора, вслед за И. М. Бланко, Дж. Рабони и Э. Дзинато [Zinato, 2001, 164].

В пророческом сне писателя Давида Мартина о смерти его друга и покровителя Педро Видаля из романа Карлоса Руиса Сафона «Игра ангела» (2008) стая черных птиц (вероятно, галок или ворон) упоминается в характерном контексте литературы нуара:

Взлетела стая черных птиц, и я бросился бежать, петляя по дорожкам необъятного города мертвых. Только отдаленные рыдания служили мне ориентиром в поисках выхода, и я сумел ускользнуть от темных фигур, то и дело засгупавших путь: со стенаниями они умоляли забрать их с собой и спасти из царства вечной тьмы (курсив наш. — Д. М.) [Сафон, 2016, 224–225].

В отличие от героя Сафона, в рассказе Вольпони просить и умолять уже некому — да и Бог после видения, бывшего Пьетро Лоренцетти, более не спешит открыться грешному люду, предоставляя действовать «братьям нашим меньшим». В целом войско ворон рассеяло более половины стаи воробьев, после чего отдельные вороны начали преследовать индивидуальные цели, атаковав все деревья в саду. Коза же, как и в случае со змеей, бодала рогами падавших с неба птиц и старалась затоптать, т. е. буквально сжить со света усопших (собственно — павших, *quelli caduti*; р. 59). Длилась эта баталия (*il combattimento*) до тех пор, пока с наступлением ночи не угас последний лучик света (р. 59–60). Тогда «тьма удержала каждого сражающегося с той и другой стороны на том месте и даже в том действии, в каком застала» (р. 60). Эти слова заставляют вспомнить речение Господа, сохраненное сщмч. Иустином Философом († ок. 166): «В чем вас застану, в том и буду судить» (*S. Iustinus Philosophus et Martyr. Dialogus cum Tryphone Judaeo, 47 // PG. 6. Paris, 1857. Col. 575C–580A, col. 580A*).

Надо полагать, что дух и смысл речения Господня был Вольпони достаточно хорошо известен через посредство устных и письменных традиций христианской культуры второй половины XX в. Опять же, место Бога как Судии в антиутопической концепции рассказа занимает тьма как атрибут антигероя (или *контрсферы*) — Фауста, Волаанда... Завершение повествования выступает отрицанием видения Пьетро Лоренцетти, показывающим, что (на взгляд автора) в условиях земной действительности подобного рода явления Бога и святых не суждено осуществиться.

Итак, битва пернатых принимает поистине исполинские — в масштабах рассказа — масштабы. Описанное напоминает иллюстрацию к целому ряду сюжетов из Писания, начиная от падения Денницы (как известно, «сына зари»; Ис 14:12) до поучения св. ап. Павла: «наша брань... против начальств, против властей, против мироправителей тьмы века сего, против духов злобы поднебесных» (Еф 6:12).

Не подлежит сомнению ни аллегоричность создаваемой автором картины, ни амбивалентность образа козы — «владельца сада» покойных Лоренцетти. Именно после битвы пернатых проявляются ее негативные черты: она в ярости высекает копытами искры из камней, когда в утреннем свете становится явным тот урон, что птицы

нанесли саду, в котором она проживала, — «вплоть до его полного изничтожения (*fino a snaturarla*), искажившего до невыносимости многие его черты» (р. 60). Те коннотации если не Рая, то места отдохновения и уюта, которые этому саду хоть в какой-то степени еще были присущи на фоне чумы, канули в Лету. А для козы начался последний — мученический — путь. А ведь первым людям, встретившим ее по пути в город, неторопливо вышагивавшую в лучах небесного светила, она показалась «символом того чуда, что спасло их от чумы» (р. 61)! Это сопоставление также оправдывает те богословские аналогии к образу козы, которые мы приводили. А о непостоянстве людской природы нет нужды особо вспоминать.

Чтобы привести несколько, быть может, неожиданную аналогию, отметим, что на сходном мироощущении и на близком использовании поэтических средств строятся такие фильмы Феллини, хронологически предворяющие «Источник» Вольпони, как «Казанова» (1976) и «Город женщин» (1980) с их поэтикой, так сказать, отмирания души как у художника-индивидуума (Казанова), так и у общества в целом («Город женщин») (см.: [Долговы, 1995, 81–95]). И здесь Вольпони во многом наследовал и развивал мотивы великого режиссера. Вообще же дух антиутопичности, стремительно преодолевая границы между мирами авангарда и постмодерна, охватывает собой весь XX в., и итальянские классики новейшей литературы и искусства — не исключение. В этом смысле о. Антонио Сабетта говорит как об одной из характерных черт сознания постмодерна об «опустошении будущего» [Sabetta, 2018, 2]<sup>23</sup>, связанном с крушением рационалистических надежд.

В отличие от козы, воробьи и воробьи под лучами солнца разлетались радостными и довольными. Так, воробьи «больше не смотрели ни на воробьев, ни даже на землю, устремляясь ввысь — в небо — и совершенно забыв как о войне (*della guerra*), занявшей весь прошедший день, так и о ночи ожидания» (р. 60). С этим симпатизирующим воробьям описанием так и хочется сопоставить наблюдение Милорада Павича все из того же «Хазарского словаря»: в отличие от животных и пернатых, «человек дольше помнит не добро, а зло» [Павич, 2001, 47]. И об этом тоже написан мудрый рассказ Паоло Вольпони.

И все-таки... Дает ли он надежду читателю — и героям? На воскресение, например, братьев Лоренцетти в Царствии Небесном? Ввиду общей амбивалентности фабулы и сюжета нам представляется единственно возможным ответ: а почему бы и нет? Учитывая же явно выраженные у Вольпони христианские коннотации, позитивный ответ следует признать по меньшей мере допустимым. Во всяком случае, это упование у Вольпони хотя стилистически и звучит в приглушенном регистре (на фоне той же трагедии козы), все-таки не менее различимо, чем чаемое лирическим героем воскресение Лючия в «Осенней истории» Томмазо Ландольфи (1946)<sup>24</sup> — романе, своим общим настроением и «самим лаконичным построением фраз, как кажется, оказавшем воздействие на автора.

<sup>23</sup> А вот внимание к детали, несомненное у Вольпони, не означает у писателя отсутствия внимания к целому (надо просто увидеть заложенные в произведении ключи), и в этом смысле римский классик стоит «по ту сторону идеологии постмодерна» [Sabetta, 2018, 1; Luperini, 2001, 244].

<sup>24</sup> Роман Ландольфи был написан во Флоренции в сентябре-октябре 1946 г. (см.: [Mesárova, 2018, 33]) и вышел в свет в 1947 г. Как кажется, в мировоззрении, стилистике и образно-концептуальных системах Ландольфи и Вольпони вообще немало общего; соответствующий поиск обещает быть перспективным.

Вспомним заключительные слова «Осенней истории», в которых отразилось чаяние героим-рассказчиком грядущей встречи с любимой:

«Io guardo queste cose e mi dico: qui è sepolto il mio cuore.

Ma non risorgerà, col suo? Non si compirà la promessa, quella che m'ha fatta nel punto della sua morte?» [Landolfi, 1991, t. I, 515]. В русском переводе Г. П. Киселёва: «Смотрю вокруг и говорю себе: здесь похоронена моя душа.

Воскреснет ли она вместе с ее душой? Исполнится ли обещание, которое Лючия дала мне в свой предсмертный час?» [Ландольфи, 1999, 128].

## Источники и литература

1. Алыпина, Бочкарева (2009) — *Алыпина А. О., Бочкарева Н. С.* Библейские мотивы в романе А. Трокки «Молодой Адам» // Пограничные процессы в литературе и культуре. Сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского (17–19 апреля 2009 г.) / Общ. ред. Н. С. Бочкаревой, И. А. Пикуневой. Пермь: Пермский гос. ун-т, 2009. (Мировая литература в контексте культуры). С. 48–50.
2. Бальтазар (2006) — *Бальтазар Г. У. фон.* Пасхальная тайна. Богословие трех дней / Пер. с нем. В. Хулапа. М.: ББИ св. апостола Андрея, 2006. (Современное богословие).
3. Долговы (1995) — *Долгов К. К., Долгов К. М.* Ф. Феллини, И. Бергман: Фильмы. Философия творчества. М.: Искусство, 1995. (Гении мирового кино).
4. Жолковский (2011) — *Жолковский А. К.* Блистающие одежды // *Жолковский А. К.* Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе. М.: Изд-во РГГУ, 2011. С. 43–52, 472–478.
5. Ландольфи (1999) — *Ландольфи Т.* Осенняя история / Пер. с ит. Г. Киселева // *Ландольфи Т.* Жена Гоголя и другие истории. Избранное / Пер. с ит.; сост. Г. Киселев. М.: Аграф, 1999. С. 26–128.
6. Макаров (2019) — *Макаров Д. И.* Сад расходящихся судеб. Средневековая традиция в современной литературе: Кржижановский, Вольпони, Барикко, Мочиа. М.: Аграф, 2019.
7. Моравиа (2010) — *Моравиа А.* Скука / Пер. с ит. С. К. Бушуевой. М.: АСТ: Астрель, 2010. (Книга на все времена).
8. Павич (2001) — *Павич М.* Хазарский словарь: Роман-лексикон. Женская версия / Пер. с серб. Л. Савельевой. СПб.: Азбука-классика, 2001.
9. Сафон (2016) — *Сафон К. Р.* Игра ангела / Пер. с исп. Е. Антроповой. М.: АСТ, 2016. (Эксклюзивная классика).
10. Хаксли (2021) — *Хаксли О.* И после многих весен [1939] / Пер. с англ. А. Зверева. М.: АСТ, 2021. (Эксклюзивная классика).
11. Эко (2016) — *Эко У.* Между Ла-Манчей и Вавилоном [1997] / Пер. с ит. С. Сидневой // *Эко У.* О литературе: эссе / Пер. с ит. С. Сидневой. М.: АСТ: CORPUS, 2016. С. 135–150.
12. La Sacra Bibbia — La Sacra Bibbia. URL: [https://www.vatican.va/archive/ITA0001/\\_\\_\\_P10F.HTM](https://www.vatican.va/archive/ITA0001/___P10F.HTM) (дата обращения: 30.01.2023).
13. Caesar (2008) — *Caesar M.* Contemporary Italy (since 1956). Morselli, Volponi and others // The Cambridge History of Italian Literature / Ed. by P. Brand, L. Pertile. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 561–606.
14. Carneiro (2012) — *Carneiro L.* Dispositivos e Subjectivação. Para uma ontologia crítica do contemporâneo. Dissertação. Porto: Universidade do Porto, 2012.
15. Guillaume de Saint-Thierry (2011) — *Guillaume de Saint-Thierry.* Exposé sur l'épître aux Romains. T. I (livres I–III) / Texte latin (CCM 86/ A) par P. Verdeyen, s. j.; intr., trad. et notes par Y.-A. Baudalet, o. s. b. Paris: Les Éditions du Cerf, 2011. (Sources Chrésiennes, 544).
16. *S. Justinus Philosophus et Martyr.* Dialogus cum Tryphone Judaeo, 47 // PG. 6. Paris: Apud J.-P. Migne editorem, 1857. Col. 575C-580A.
17. Landolfi (1991) — *Landolfi T.* Racconto d'autunno // *Landolfi Tommaso.* Opere / A cura di I. Landolfi. Milano: Rizzoli, 1991. T. I (1937–1959). P. 437–515.
18. Luperini (1990) — *Luperini R.* L'allegoria del moderno. Roma: Editori riuniti, 1990.
19. Luperini (2001) — *Luperini R.* L'allegoria e la rappresentazione del postmoderno // *Zinato E.* Volponi. Palermo: Palumbo, 2001. (La scrittura e l'interpretazione, 15). P. 242–244.
20. Mediae latinitatis lexicon (1976) — *Mediae latinitatis lexicon minus* / Comp. J. F. Niermeyer; A Medieval Latin–French/ English Dictionary; Abbreviationes et index fontium / Comp. C. van de Kieft, G. S. M. M. Lake-Schoonebeek. Leiden: Brill, 1976.
21. Mesárová (2018) — *Mesárová E.* Tra letteratura e verità: immaginario landolfiano nel “Racconto d'autunno” // *Studia Polensia.* 2018. Vol. 7. P. 31–44.
22. Moravia (2017) — *Moravia A.* La noia / Nota critica di A. Grandelis. Milano; Firenze: Giunti Editore, 2017. (Classici contemporanei) [edizione digitale].

23. *Origenis Homiliae in Leviticum. Homilia II* // PG. 12. Paris: Apud J.-P. Migne editorem, 1857. Col. 411D-422D.

24. Sabetta (2018) — *Sabetta A.* Beyond the reductivism of postmodern reason. From meaningless truth to truth as meaning. Speech given at the Symposium “Fides et ratio. Twenty years later” (Zagreb, 14.09.2018). URL: [https://www.academia.edu/37554954/Beyond\\_the\\_reductivism\\_of\\_postmodern\\_reason\\_From\\_meaningless\\_truth\\_to\\_truth\\_as\\_meaning](https://www.academia.edu/37554954/Beyond_the_reductivism_of_postmodern_reason_From_meaningless_truth_to_truth_as_meaning) (дата обращения: 25.01.2023).

25. Treccani — *Vocabolario Treccani*. URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/monacchia/> (дата обращения: 30.01.2023).

26. Volponi (2017) — *Volponi P.* La fonte // *Volponi P.* I racconti / Ed. E. Zinato. Torino: Einaudi, 2017. (Lecture Einaudi, 71). P. 49–62.

27. Zinato (2001) — *Zinato E.* Volponi. Palermo: Palumbo, 2001. (La scrittura e l'interpretazione, 15).