

**ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(СПбГУ)**

Выпускная квалификационная работа аспиранта на тему:

Поэтика метаморфозы и «русские мотивы» в творчестве Г.Д'Аннунцио

Образовательная программа «Литература народов зарубежных стран Европы и Америки»
(специальность научных работников 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья»)

Автор: С.Л.Лурье
Научный руководитель: к.ф.н, доц., А.А. Аствацатуров
Рецензент: к.ф.н., доц., Е.В. Смагина

Санкт-Петербург

2016

Введение

Данная выпускная квалификационная работа представляет собой обобщенные результаты докладов, посвященных отдельным аспектам поэтики творчества Габриэле Д'Аннунцио и прочитанных автором на международных конференциях: «Una grande anima alata. Cento anni di Fedra» 22-23 апреля 2009 года, (Пескара, Италия); «Культура Италии. Взгляд из XXI века» 21-22 октября 2010 года, (РГГУ, Москва), «Percorsi russi al Vittoriale: archivi, testimonianze, prospettive di studio», 14-15 октября 2011 года (Гарньяно суль Гарда, Италия); «XLI Международная филологическая конференция» 29 марта 2012 года (СПБГУ, Санкт-Петербург). В основу этих сообщений, в частности, легли неопубликованные или мало известные в русскоязычном научном поле материалы из итальянского архива Габриэле Д'Аннунцио «Vittoriale degli italiani» в г. Гардоне, с которыми автор имел возможность ознакомиться во время аспирантской научной стажировки. Прежде всего, речь идет о рукописном тексте последнего датированного стихотворения Д'Аннунцио, посвященного кладбищу собак на его вилле Витториале. Это произведение было опубликовано лишь в 1979 году исследователем П.Джибеллини и не вошло в прижизненные издания поэзии Д'Аннунцио. Это произведение привлекло наше внимание благодаря своему стилю, резко выделяющемуся на фоне канонических текстов писателя, и заставило обратиться к анализу эволюции образа борзой собаки и связанного с ним мотива метаморфозы в творчестве Д'Аннунцио. Кроме того, в архиве Витториале большой исследовательский интерес представляет большой корпус писем, автографов, русских переводов произведений Д'Аннунцио. Краткая характеристика этого корпуса приведена во второй части работы, однако основное внимание в ней уделяется неопубликованному письму русского почитателя творчества Д'Аннунцио, которое, на наш взгляд является ярким свидетельством рецепции творчества Д'Аннунцио в России и представляет определенную ценность для воссоздания историко-

литературного контекста создания повести «Леда без лебедя». Результаты данного исследования в виде статьи были опубликованы в сборнике докладов на итальянском языке, посвященном культурным и литературным связям Д'Аннунцио и России¹.

Целями данных двух исследований стало рассмотрение постоянных мотивов поэтики Д'Аннунцио, в частности, мотива метаморфозы, прослеживаемого в диахронии, а также изучение контактных и типологических связей творчества Габриэле Д'Аннунцио и русской культуры рубежа веков.

В первом случае **задачи** заключались в исследовании и анализе корпуса текстов Д'Аннунцио, в которых прослеживается мотив метаморфозы в связи с образом борзой собаки (публицистический текст «Похвала борзым собакам», поэтические сборники «Изоттео» и «Химера», романы «Наслаждение» и «Пламя», повесть «Леда без лебедя», стихотворение «Qui giacciono i miei cani»); в работе над вторым докладом мы видели свою **задачу** в том, чтобы с помощью анализа публицистических и художественных текстов, связанных с историей судебного процесса над М.Тарновской, обеспечить филологический и историко-культурный комментарий к находящемуся в архиве Д'Аннунцио письму его русского корреспондента.

Для достижения поставленных целей применялись различные **методы** филологического анализа, включающие сравнительно-исторический и семиотический подход. Практическая **значимость** работы заключается в том, что она вводит в русский научный обиход новые сведения, связанные с насыщенным культурным обменом между Италией и Россией в начале XX века, а также уточняет генезис понятия метаморфозы в поэтике Д'Аннунцио, что может быть использовано для расширения и обогащения лекционных

¹Lurye S. Un'impronta russa nell'opera di d'Annunzio: "La Leda senza cigno" e "l'affare dei russi". // Percorsi russi al Vittoriale: archivi, testimonianze, prospettive di studio, Roma, Silvana Editori, 2012.

курсов по истории европейского символизма и итальянской литературы начала XX века.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка и приложения, в котором приводится итальянский текст стихотворения «Qui giacciono i miei cani».

Образ борзой собаки как иллюстрация принципа метаморфозы в творчестве Г.Д'Аннунцио.

Поэтика метаморфозы как акта художественного преобразования действительности в слове, как особый способ артистического видения – одна из констант творчества Д'Аннунцио², однако ее наполнение меняется по мере смены литературных масок, которые примеряет на себя этот многоликий автор. Несмотря на то, что творческие поиски Д'Аннунцио не всегда лежали в русле эстетики символизма, в центре его поэтической системы находится наделенная особой чувствительностью творческая личность, погруженная в «интроспективную игру поиска соответствий, эмоционального контакта между субъектом и объектом»³. Риторический прием уподобления, аналогии, развивается им как иллюстрация творческого процесса поиска «скрытых соответствий», поэтому, как указывают многие исследователи Д'Аннунцио, его романы и лирика могут быть прочитаны как описание процесса творчества, становясь выражением иррационалистической по сути идеи о самоценности поэзии⁴.

Структура романов Д'Аннунцио всегда моносубъектна, в их центре находится одаренный особой чувствительностью и склонностью к самоанализу тип «современного художника». Главное занятие героя первого романа Д'Аннунцио «Наслаждение» Андреа Сперелли составляют упражнения в «фантастическом созерцании». Он наделяет окружающие предметы душой, исследует мир скрытых символов «в очертаниях, красках, звуках угадывая психическое состояние, какое-то нравственное значение и доводя свои чувства до пароксизма», «почти задыхаясь от полноты

²См. Anceschi L. D'Annunzio e il sistema della analogia // Atti del convegno «D'Annunzio e il simbolismo europeo», a cura di Emilio Mariano, Milano, Il Saggiatore, 1976. P. 65 e passim.

³Raimondi E. D'Annunzio ritrovato. Dal simbolo al segno // I sentieri del lettore. V.III. Novecento: storia e teoria della letteratura. Bologna, Il Mulino, 1994. P.221.

⁴См., например, Anceschi L. Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche. Marsilio editore, Venezia 1990. P.95; Jacomuzzi A. una poetica strumentale. Gabriele d'Annunzio. Giulio Einaudi editore, 1974. Pp. 19-20.

открывшейся жизни» и «ужасаясь своей собственной выдумке»⁵. Каждый объект, который попадает в поле зрения героя, стимулирует особую чувствительность артиста, вызывает в его душе и сознании игру соответствий. Случай Андреа Сперелли – это попытка вернуть фантазию в мир, получить чувственный опыт от пересозданного воображением мира. Сперелли пытается в момент любовного свидания мысленно совместить два женских образа, предавшую его Елену и принадлежащую ему Марию, чтобы обладать «воображаемой любовницей, более сложной, более истинной, потому что идеальной...». Огромную роль в этом романе играет «анимистический код» – предметы наделены скрытой душой, которая открывается внутреннему зрению художника. Не случайно на первых страницах романа встречается отсылка к сценам из Овидия, украшающим майоликовые чашки – поэтика метаморфозы, перевоплощения, пронизывает весь роман, а предметы, окружающие Сперелли, способствуют его фантазии о взаимозаменяемости героинь⁶.

Объектом изображения в романе становится мир, преображенный фантазией художника и воссозданный в слове. С этим связан стилистический поворот, который лингвист Д.Беккария⁷ определяет как «автономию означающего»: эстетизация, превращение наблюдаемого художественным сознанием мира в застывшие формы искусства⁸, проявляет себя, прежде всего, на уровне языка, лексической, ритмической и акустической организации текста. Местами прозаические пассажи организованы как замкнутые лирические строфы, музыкальная каденция каждого фрагмента представляется самоценной, отодвигая на второй план нарративную перспективу, замедляя рассказывание. В «синтаксической бедности» стиля, предпочитающего простое согласование

⁵Д' Аннунцио Г. Наслаждение, М., Книжный клуб «Книгобек», 2010. С. 46. Перев. под ред. Ю. Балтрушайтиса.

⁶Eskelinen H., *L'ekphrasis nei Romanzi della Rosa di Gabriele D'Annunzio*, Helsinki, 2013. P. 116. URL: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/38687/eskelinen_thesis.pdf?sequence=1

⁷Beccaria G.L. *Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana \ L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi*. Dante, Pascoli, D'Annunzio. Torino, Einaudi, 1975. P. 298.

⁸Praz M. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milano, Sansoni, 2003. P.396.

сложносочиненным предложениям, видится стремление уклониться от логики объективного повествования⁹, вывести на первый план самостоятельную значимость поэтической аналогии. Появление в тексте определенного предмета влечет за собой вереницу, образов, *подобных* первоначальному, среди которых первичный объект нередко теряется, становясь элементом декоративного словесного панно.

В «Наслаждении» аналогия, уподобление персонажей, предметов, архитектурных и природных пейзажей объектам, принадлежащим к сфере искусства, используется как постоянный прием эстетизации. Как указывает в своем исследовании Х. Эскелинен¹⁰, экфразис – универсальный инструмент для создания образной системы романа. Предметы обстановки, главные и второстепенные персонажи, включая главного героя, римская архитектура, природа, цвета и формы на гравюрах Сперелли, море и облака – все имеет своего живописного двойника. Референты из мира живописи позволяют автору задать рамки восприятия и интерпретации создаваемых образов, а иногда сигнализируют об их амбивалентности и взаимозаменяемости.

В то же время, метаморфоза, происходящая с городом Римом, с его барочными дворцами и фонтанами, имеет обратное направление: от культуры к природе. Так, снег, укрывающий город, превращает его в мифическое пространство, «воображаемый лес», в видение, в призрачный цветущий сад. Только Сперелли, наделенному особой художественной чувствительностью, дано увидеть и запечатлеть эти метаморфозы городского ландшафта, почти всегда связанные со световыми эффектами.

По мере того, как интерес Д'Аннунцио смещается от эстетических тенденций в сторону символизма, «аполлоническое» начало уступает «дионисийскому»¹¹.

В лирической системе Д'Аннунцио одну из ключевых ролей занимает не

⁹Guglielminetti M. Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento. Mercurio, Roma, 1964. P.21.

¹⁰Eskelinen H., op.cit., p. 33 e passim. URL:

https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/38687/eskelinen_thesis.pdf?sequence=1

культура, созданная человеком, но природа как бесконечный источник суггестии и соответствий, открытых поэтическому сознанию. Поэтика аналогии, трансформации и метаморфозы становится ключевым подходом в поэтическом познании мира. В стихотворениях сборника «Алкион» и в поздней прозе Д'Аннунцио метаморфоза предстает как переход от человеческого к животному или растительному состоянию, как мифическое преобразование, освобождающее от груза телесности и приводящее к полному растворению в природе¹².

Поэтика метаморфозы как постоянного обновления своего творческого «я» является не только элементом художественного мира, создаваемого писателем, но и частью его литературной программы. В 1890-е годы под влиянием викторианских философов и теоретиков искусства, в частности, Т.Карлейля и У. Пейтера,¹³ Д'Аннунцио формулирует идею «нового итальянского Ренессанса»: героем нового времени должен стать не ученый, а художник и воин (причем второе станет следствием первого), сочетающий анализ и синестетическое «чувство жизни». Именно абсолютное владение словом и понимание красоты обеспечивает аристократизм духа и право подчинять себе. Язык – высший инструмент художника, и воссоздание, а точнее, создание в слове преображенного материального мира, есть высший акт творения. В интервью литератору и журналисту Уго Ойетти писатель провозглашает: *«Fervidissimo adoratore della parola e credente nella sua assoluta superiorita' su tutti gli altri mezzi di espressione, io son certo che la prima luce verra' da un libro»*¹⁴.

11 Marabini Moevs M.T. Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo. L'Aquila, Japadre editore, 1976. P. 288-289.

12 Raimondi E. Op.cit. P.224.

13 Raimondi E. D'Annunzio and international symbolism // The symbolist movement in the literature of European languages. Budapest, Akademiai Klado, 1984. Pp. 324-325.

14 Ojetti U. Alla scoperta dei letterati. Milano, Fratelli Bocca Editori Librai di S. M., 1899. P.330. «Страстный поклонник слова, я верю в его абсолютное превосходство над всеми прочими выразительными средствами, я убежден, что новый рассвет явится из книги». Здесь и далее при отсутствии других примечаний перевод наш.

Последние слова, «свет из книги», допускают толкование, согласно которому поэтическому слову придается жизнестроительный смысл, жизнь должна стать продолжением искусства, а не наоборот. Более буквальная интерпретация подразумевает «антиромантическую»¹⁵ концепцию работы со словом, исключая живое наблюдение и спонтанное *inventio*, требующую поиска «чужого слова», уже освященного литературной традицией, «книжного» слова. Не случайно Ойетти в своем очерке изображает писателя в кабинете, окруженного словарями, тезаурусами, трактатами Леонардо и Микеланджело. Именно безупречное владение «ремеслом», связь с традицией, по мнению Д'Аннунцио, обеспечивает оригинальность, именно оно позволило ему стать «Неподражаемым» поэтом: «*Lo studio, lo studio lo studio mi ha reso tal maestro ch'io so esprimere e che supero nel mio stile di scrittore tutti gli uomini che scrissero in tutti i secoli*»¹⁶.

В связи с этим неслучайным представляется тот факт, что определенные образы и мотивы многократно повторяются в различных произведениях писателя. К подобным «кочующим» элементам художественного мира писателя можно отнести, например, цветущую ветвь миндаля, описание которой фигурирует в романах «Наслаждение», «Невинный» и «Девы скал», или образ пересохшего фонтана, вскользь упомянутый в романе «Наслаждение», и затем ставший одним из ключевых топосов романа «Девы скал». Полюбившийся мотив трансформируется, приспосабливается к новой нарративной перспективе, в согласии с поэтической программой автора «обновляться или погибнуть» и демонстрируя его способность не повторяться, даже используя знакомый материал.

15 Barberi-Squarotti G. Una vicenda di pregiudizi // La scrittura verso il nulla: D'Annunzio. Torino, Genesi Editrice, 1992. Pp. 9-10.

16 D'Annunzio G. Licenza alla Leda senza cigno // Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio. Milano, Mondadori, 1935. P.1245. «Занятия, занятия, занятия сделали меня таким мастером, что я могу выразить и превосхожу своим литературным стилем всех, кто когда-либо писал на Земле».

Примером подобного рода может служить образ борзой собаки, который писатель многократно использует в поэтических и прозаических произведениях на протяжении своего творческого пути¹⁷. Образ борзой собаки впервые появляется в газетных колонках Д'Аннунцио 1880-х годов¹⁸. В этот период проникнутые легким снобизмом и иронией заметки денди, который со знанием дела критикует дамские туалеты и ритуалы римской аристократии, создают Д'Аннунцио репутацию подлинного ценителя и знатока великосветского образа жизни¹⁹. В одной из колонок он создает панегирик породе борзых, в котором собака одновременно предстает как идеальный аксессуар современной римской патрицианки и как ее двойник в животном мире: «Борзые – самая благородная порода собак. Им не свойственна вульгарная преданность хозяину, низкая привычка, которую недалекие люди почитают за достоинство. Они независимые, сильные, выносливые, отважные, шумные, в них есть грациозность змей и роскошь кошачьих. <...> О прекрасные римлянки, оберегайте борзых! Невозможно умолчать о шелковистой шерсти этих великолепных собак, об их стройности, их чутких лапах, их бархатных мордах, их розовых подбрюшьях, их трепещущих боках, – как вы они полны страсти, как вы они смелы, как вы они неверны!»

Как известно, период сотрудничества с римскими газетами и журналами стал для писателя литературной мастерской и обеспечил его материалом для первого романа²⁰. Вскоре и образ этой собаки переносится в художественный мир Д'Аннунцио. М.Кантельмо, замечает, что в художественном тексте уже

¹⁷Эта тема подробно анализируется нами в докладе «Гончие Г. Д'Аннунцио: от салонной игрушки к метафоре поэзии», подготовленном и прочитанном в рамках «**XLI Международной филологической конференции**» 29 марта 2012 года (СПбГУ, Санкт-Петербург)

¹⁸ D'Annunzio G. Elogio dei levrieri // *Pagine disperse; cronache mondane, letteratura, arte*. Bernardo Lux, Roma, 1913. P. 112.

¹⁹ А. Андреоли обращает внимание на то, «взгляд изнутри» или «включенное наблюдение», которое использует Д'Аннунцио-хроникер, задает определенную планку читательских ожиданий от Д'Аннунцио-романиста. В том числе и поэтому читателям и критикам первого романа Д'Аннунцио легко было обманываться, идентифицируя римского князя Сперелли как альтер эго автора. См. Andreoli A. D'Annunzio. Bologna, Il Mulino, 2004.

²⁰ Andreoli A. Prefazione agli scritti giornalistici // D'Annunzio G. *Scritti giornalistici 1988-1938*. Milano, Mondadori, 2003. P. XII.

готовые публицистические фрагменты приспособляются к иному нарративному модусу²¹, информативная функция уступает место развлекательной. Включение переработанных фрагментов газетной хроники в текст позволяет читателю ощутить себя в знакомом контексте, но в то же время литературный модус острояет и отдаляет изображаемый мир²², превращая свежий «жизненный факт» в застывшие формы искусства.

В небольшой поэме «Донна Клара» из сборника «Изоттео» конца 1880-х годов главная героиня предстает в будуаре в момент пробуждения, в то время как борзая лижет ее ступню. Описание собаки создает впечатление изысканной живой материи, оттеняющей красоту и плавные движения хозяйки: черные хрупкие лапы отливают блеском на белоснежном белье, хвост свивается змеей, вибрируют поджарые бока и длинная спина «*esili zampe lucide e nere*», «*di serpe anella torcesi la coda*», «*corròn su 'l nitore\ de 'l dorso lunghe onde leggere, e i fianchi scarni pulsano*»²³. Далее следует описание целой своры борзых с тонкими мордами щук, белоснежных, элегантных, стройных, они спускаются с Донной Klarой по мраморной лестнице дворца, чтобы утолить жажду в фонтане и с нетерпением ждут сигнала к охоте. Женским образам римского периода свойственна статичность²⁴, подчеркнутая их частым соотношением с прерафаэлитским типом красоты, и появление собаки, живого и драгоценного аксессуара оживляет сцену, сообщая ей определенный эротизм. Беспокойные, («*ansiosi*») с тяжелым дыханием («*anelanti*») борзые «*veltri*» олицетворяют желание²⁵. Образная система сборника «Isotteo» получает параллельное развитие в романе «Наслаждение». Андреа Сперелли создает две гравюры, «Зодиак» и «Кубок Александра», которые призваны отразить разные проявления красоты его возлюбленной

21 Cantelmo M. *Il Piacere dei lettori: D'Annunzio e la comunicazione letteraria*. Ravenna, Longo, 1996. P. 59

22 *Ibid.*, pp.198-199.

23 D'Annunzio G. *Isaotta Guttadauro e altre poesie*. Roma, Tribuna, 1886. URL:

https://archive.org/stream/isaottaguttadu00dannuoft/isaottaguttadu00dannuoft_djvu.txt

24 Pieri G. *The effect of the Pre-Raphaelites on the cultural consciousness of D'Annunzio // Textual intersections. Literature, History and the arts in Nineteenth century Europe*. Amsterdam-New York, Rodopi, 2009. P. 185.

25 Lorenzini N. *Note di commento // D'Annunzio G. La Chimera*. Milano, Mondadori, 2013. P. 138.

Елены Мути. Первая гравюра изображает Елену, спящую под шелковым покрывалом. *«Высокая белая собака, Фамулюс, двойник той, что положила голову на колени графини д'Арундель на картине Рубенса, - смотрела на господжу, протянув к ней шею, стоя на четырех лапах»*²⁶. На второй гравюре Елена принимает ванну в «чаше Александра». *«Это был исторический сосуд, Цезарь Борджиа подарил ее княгине Бизенти, рисунок фигур приписывался Рафаэлю»*²⁷. Сперелли, «восхищенный тремя по-своему изящными формами», женщиной, чашей и собакой, подыскал сочетание прекраснейших линий. Женщина, свешиваясь из вазы, дразнит собаку, *«последняя же выгнулась дугою на вытянутых передних лапах и задних прямых, как готовый к прыжку хищник, и с хитрым видом, вытянула к ней свою длинную и тонкую, как у щуки, морду»*²⁸.

Отметим, как в лирике «Донна Клара» и в прозаической форме «Наслаждения» развивается, обогащаясь, аналогия борзая-щука, найденная Д'Аннунцио в «Похвале борзым собакам», подчеркивается рыба или змеиная пластика собаки. При этом «изящная форма» собаки дополняет собой главный предмет изображения – женский образ. Кроме того, в романе усложняется оптика восприятия: описание гравюры Сперелли представляет собой пример мнимого экфразиса²⁹, словесного образа вымышленного живописного произведения, «обогащенного» отсылками к именам подлинных художников (рисунки Рафаэля на чаше Борджиа, «Портрет графини д'Арундель» Рубенса). Творческая манера Сперелли предполагает стилизацию, это искусство, вдохновленное благородным образцом, вырастающее из искусства и пропущенное сквозь фильтр безупречного авторского стиля.

Борзые допущены в этот утонченный мир по праву происхождения и в силу богатой художественной родословной. Одна из древнейших пород домашних

26 Д'Аннунцио Г. Наслаждение. М., Книжный клуб «Книговек», 2010. Перев. Е.Р под ред.

Ю.Балтрушайтиса. С.125.

27 Там же.

28 Там же.

29 Eskelinen H., op.cit., p.64.

собак, принадлежность царской псовой охоты цивилизаций Месопотамии, борзая в Италии приобрела особенную популярность в ренессансной придворной культуре³⁰. Изображения этой собаки встречаются на полотнах Паоло Веронезе, о чем Д'Аннунцио упоминает в посвящении художнику П.Микетти, предпосланном роману «Наслаждение», а также в стихотворении «Донна Клара».³¹ Литературная традиция играет в данном случае не меньшую роль, чем живописная. Борзые собаки, «veltri» или «levrieri» фигурируют в средневековой и ренессансной литературе, в «Рождении рыцаря с лебедем» и в «Повести о Граале» Кретьена де Труа, «Морганте» Луиджи Пульчи, в произведениях Д.Боккаччо и Ф.Петрарки, чаще всего – как синоним быстроты и стремительности³² (ср. русское «борзый» в значении «быстрый»). «Veltro», архаичный термин, используемый Д'Аннунцио как синоним к слову «levriero», прочитывается и как дань уважения авторитету автора «Божественной Комедии», аллюзия на широко известный пассаж в первой песне «Ада», где речь идет о загадочном «veltro», который избавит Италию от волчицы³³. Вместе с тем, во всех произведениях Д'Аннунцио римского периода, где встречается этот образ, подчеркивается элегантность формы животного, напоминающей ожившие изгибы стиля модерн, а ситуация использования борзых, созданных для жестокой охоты, в качестве экзотического украшения будуара, своего рода мехового аксессуара, делает его подчеркнуто амбивалентным, в полном согласии с эстетикой декаданса. Отметим, что не в последнюю очередь благодаря культурному вкладу Д'Аннунцио, борзая действительно превращается в модный дамский аксессуар – достаточно упомянуть портрет подруги Д'Аннунцио Маркизы Казати с борзой³⁴.

³⁰ Branca V. La sapienza civile. Firenze, Leo S.Olscki, 1998. P.150.

³¹ D'Annunzio G. Op.cit. «I veltri da 'l sottile muso di luccio, candidi, eleganti, snelli, che Paol Veronese amava»

³² См. Austin H.D. Dante's veltri, «Italice», vol.24, № 1 (Mar. 1947). P. 15.

³³ Ibid., p. 14.

³⁴ Giacomo Balla, «Marchesa Casati con levriere e pappagallo», 1916.

Образ борзой собаки эволюционирует по мере того, как в творчестве Д'Аннунцио проявляется увлечение ницшеанскими идеями. В романе «Пламя» благородная родословная собаки сопрягается с идеями витализма, чистоты породы. Борзая теперь не изящное салонное украшение, это шедевр природы, чей организм идеально приспособлен для выполнения определенных задач, для убийства. *«Морда острая, чтобы челюсти могли раздробить добычу сразу, череп между ушей широкий, скулы сухие и мускулистые, губы такие короткие, что еле прикрывают зубы»*³⁵. В одном из ярких эпизодов романа, разыгрываемом между главными героями, наделенным чертами сверхчеловека художником Стелио Эфферена и его возлюбленной, увядающей актрисой Фоскариной, прототипом которой стала Элеонора Дузе, словно в музыкальной симфонии сплетается несколько мотивов. Один из них – контраст между стоячей водой венецианских каналов, осенним увяданием жизни, физически отталкивающей, жалкой старостью хозяйки своры борзых, леди Мирты (вставные челюсти, складки кожи, иссохшие руки, дремота в четырех стенах над водами мертвого канала) и витальностью, жаждой жизни, восхищением здоровьем живой молодой матери, явленной во всем великолепии стаей борзых и самим главным героем. Собаки встречают Стелио *«поджарые и лоснящиеся, как клубки нервов в шелковых чехлах»*. *«При каждом движении их блестящая шерсть переливалась, и длинные хвосты, загнутые на концах крючками – слегка ударяли по мускулистым ногам»*³⁶.

Мотив сравнения женщины и собаки, в зачаточном состоянии появившийся еще в «Похвале борзым», выходит здесь на уровень метаморфозы, превращения из человека в животное. Как актриса и женщина, Фоскарина больше мужчины наделена интуицией, чуткостью, свойственной животным (Д'Аннунцио говорил об этой породе собак, что его поражает их

³⁵ Д'Аннунцио Г. Огонь. М., Книжный клуб «Книгобек», 2010. С. 387. Перев. Е. Барсовой.

³⁶ Там же. С. 385.

сверхъестественная чуткость, дар предвидения³⁷). Талант актрисы уподоблен природной стихии, которая волнует толпу, как вид неба и моря, как заря, как бури. Ее платье такого же цвета, что и шерсть собаки и актриса, одаренная глубоким инстинктом подражания, миметическим дионисийским началом, ассимилируется с животным. *«Она ощущала в своем организме странное первобытно-животное чувство, она ощущала в себе силу, ясную напряженную и дикую энергию и эта сила, точно иллюзия медленной метаморфозы, превращала ее из сознательного человека в дитя природы³⁸»*. Познание первоначального начала, паническое слияние с природой ведет к обогащению человеческого опыта. Однако при появлении Стелио – олицетворения живой мысли, титанического индивидуализма и воли к власти, возникает тема покорения животного начала человеку.

В 1913 году Д'Аннунцио, вынужденный покинуть Италию из-за осаждавших его кредиторов, обосновывается в Аркашоне на Вилле Сен-Доминик, и, несмотря на по-прежнему стесненные материальные обстоятельства, заводит питомник шотландских и русских борзых³⁹. Аркашонский период нашел отражение в повести «Леда без Лебеда», в которой белоснежная борзая снова выступает как элемент метаморфозы, возрождая мотив парнасского восхищения совершенством формы, «момент замороженного созерцания красоты»⁴⁰. На сей раз, однако, в поэтическом сознании узкая морда собаки навеивает ассоциации не с рыбой, а с птичьим клювом, а ее белоснежная шерсть становится лебединым пухом. Вставшая на задние лапы собака, лапаясь к женщине, предстает как совершенный образ Леды с лебедем, скульптуры Бартоломео Амманати. Во второй части данной работы мы более подробно останавливаемся на анализе данного произведения и историко-литературном контексте его появления.

37 Antongini T. Vita segreta di Gabriele d'Annunzio. Paris, Éditions de France, 1932. P. 313.

38 Д'Аннунцио, «Огонь», цит. соч., стр. 389.

39 Antongini T. Quarant'anni con D'Annunzio. Milano, Mondadori, 1957. P. 104.

40 De Michelis E. Ariele o la bellezza // D'Annunzio a contraggenio. Roma senza lupa. Roma, Istituto nazionale di studi romani editore, 1964. P.250

Наконец, совершенно иная, и вместе с тем подводящая итог как эволюции образа борзых, так и идеи метаморфозы-обновления трактовка этих мотивов обнаруживается в последнем, согласно датировке, поэтическом тексте Д'Аннунцио. 31 октября 1935 года поэт сочинил эпитафию, которая должна была украсить надгробную плиту на кладбище борзых, устроенном на вилле Витториале, где Д'Аннунцио провел последние годы жизни. Черновик был обнаружен исследователем Пьетро Джибеллини и впервые обнародован лишь в 1979 году⁴¹. Элегическая интонация этого стихотворения, местами неясного, разительно отличает его от барочно-чрезмерного стиля, мастером которого был писатель. Усталый поэт, теряющий витальность, столь значимую для его жизни и поэтики, переживший свою славу и идеалы, словно снимает маску ритора и задается вопросом о смысле пройденного пути. Это эпитафия не только собакам, но и самому поэтическому слову, растворяющемуся в небытии:

Здесь покоятся мои псы, \ Мои бесполезные псы,\ Глупые и бесстыдные,\ Всегда новые и древние,\ Верные и неверные\ Праздности, их хозяйке, \ а не мне, ничтожному человеку. \ \ Они грызут под землей\ в темноте без конца\ вгрызаются в кости, в свои кости\ все грызут и грызут свои кости\ полые внутри.\ И я мог бы сделать из них\ флейту Пана\ как из семи тростинок\ Я мог бы без воска и льна\ сделать из них флейту Пана.\ \ Если Пан – это все \ и смерть – это все. \ \ Всякий человек в колыбели слюнявит и сосет свой палец, всякий человек в могиле – пес своего ничто⁴².

Собаки здесь – напоминание о живой и великолепной материи, распад которой Д'Аннунцио вынужден был наблюдать в последние годы жизни. Сближение животного и человеческого начала не раз становилось предметом творческого созерцания писателя, и в этом стихотворении оно получает свое финальное разрешение. Как отмечает секретарь и биограф поэта Том Антонджини, в трепете, «сверхъестественной чуткости» борзых Д'Аннунцио узнавал себя: «Я так долго жил с ними, что почти понимаю их мысли, и они словно говорят со мной»⁴³. В связи с этим можно интерпретировать данное

41 Gibellini P. Logos e Mythos, Studi su Gabriele D'Annunzio. Firenze, Olscki editore, 1985. См также: Siti W. La furia annientatrice. «Repubblica.it» URL: <http://temi.repubblica.it/repubblicaspesiale-poesia-del-mondo/2014/08/29/la-furia-annientatrice/?h=0>

42 Полный текст итальянский стихотворения приведен в приложении к данной работе.

43 Antongini T. Quarant'anni con D'Annunzio. Op.cit. P. 106.

стихотворение как автоэпитафию, прощание со способностью к вечному обновлению поэтической и жизненной стратегии. Собаки названы здесь «вечно новыми и древними», в согласии с идеей поэтического творчества, освященного традицией и подверженного постоянным метаморфозам. В стихотворении выстраивается семантический ряд поляя собачья кость – палец младенца – флейта Пана – и, можно добавить, перо писателя, – связанный с пустотой, механическим усилием, бесплодной попыткой добраться до «сердцевины», смысла. Строки «*se Pan è il tutto e se la morte è il tutto*», с одной стороны, ставят в один ряд «Все» и «ничто», бытие и небытие, с другой -- отсылают к знаменитым строкам Д'Аннунцио из сборника «Изогтео», ставшим его поэтическим кредо «*O Poeta, divina è la Parola; / ne la pura Bellezza il ciel ripose / ogni nostra letizia , il Verso è tutto*»⁴⁴. В универсальности поэтического слова, ключа к познанию и претворению действительности, сотворению мира, оказывается заложена разрушающая, умертвляющая саму жизнь сила. Поэт, всю жизнь стремившийся показать тотальную природу слова, его всемогущество, наблюдает как образы, зафиксированные в слове, умирают, истлевают, обращаются в ничто.

Такова вкратце эволюция образа борзой собаки в поэтике Д'Аннунцио: от элемента драгоценной картины, связанного, главным образом, с живописной традицией в рамках ренессансного «revival» в ранних произведениях, к олицетворению витальности, инстинкта животной красоты и аристократизма породы в период «суперомизма», и затем к символике «vanitas», бесплодной погони за пустотой в его последнем поэтическом тексте. Кроме того, эти животные, к которым поэт, судя по многочисленным воспоминаниям современников, испытывал искреннюю любовь и привязанность, кажется, даже более глубокую, чем к людям, в его творческом наследии не раз фигурируют как элемент, пробуждающий фантазию художника, запускающий механизм поэтической трансформации, благодаря которой женский образ переносится в художественное или мифическое измерение.

⁴⁴ «О, поэт, божественно Слово / В чистой красоте небеса хранят / Все наши радости. Стих – все».

Русский след в творчестве Габриеле д'Аннунцио: «Леда без лебедя» и дело Марии Тарновской.

«O immaginazione, onnipotenza del desiderio, pupilla della poesia! (...) Addossata al tronco, ella aveva contro di sé l'animale palpitante; e gli parlava con quelle parole che la dolcezza scioglie in suoni vani. Il lungo muso le era contro la gota ; e la bocca ferina e l'umana avevano la medesima freschezza giovanile. Le dita nude s'insinuavano nel bel manto come nella piuma molle che è sotto l'ala⁴⁵» – эти поэтические, медитативные строки завершают кульминационную сцену повести Д'Аннунцио «Леда без лебедя». Рассказчик только что узнал, что главная героиня, таинственная незнакомка, поразившая его при мимолетной встрече, ведет жизнь содержанки и является соучастницей убийства. Однако взгляд художника обращен за пределы вульгарной повседневности и наделен преображающей силой: перед собой он видит не обреченную преступницу, ласкающую белоснежную борзую, а ожившую скульптуру Бартоломео Амманати, Леду в объятиях лебедя.

«Леда без лебедя» – позднее произведение Д'Аннунцио, проза малой формы, (повесть была написана во Франции в 1913 году, который Д'Аннунцио, с присущей ему суеверностью, всегда обозначал на письме как 1912+1). Здесь писатель еще меньше, чем прежде, в романах, стремится выстроить стройную сюжетную линию. Это так называемая «prosa d'arte», «артистическая проза». Повествование распадается на ряд картин, мимолетных впечатлений и состояний. В тексте «Леды» почти нет «знаков века», которыми писатель любил украшать свое повествование – ни имен знаменитых современников, ни таких технических новшеств, как телефон или самолет. Тем не менее, история, отчасти вдохновившая Д'Аннунцио на

45 D'Annunzio G. Aspetti dell'ignoto. La Leda senza cigno. Milano, Fratelli Treves, 1916. P. 140. «О воображение, дающее желанию всевластие, глаза поэзии! Меня охватывало наслаждение, прежде незнакомое. Прикинув к дереву, она удерживала трепетного зверя и разговаривала с ним словами, обращаемыми нежностью в пустые звуки. Длинной мордой тот прильнул к ее щеке; звериный рот и человеческий равно блистали юной свежестью. Нагие пальцы погружались в изумительную шерсть, как в нежный пух, растущий под крылом». Перев. Н. Ставровской в кн. Д'Аннунцио Г. Леда без лебедя. М., Книжный клуб «Книговек», 2010. С. 454.

создание повести, дело Марии Тарновской, принадлежала к разряду громких судебных дел начала XX века, что дает повод обратиться к интересной и многогранной теме контактных и типологических связей творчества Д'Аннунцио и русской культуры начала XX века.

Вероятно, не будет преувеличением сказать, что ни один итальянский писатель не имел в России такого широкого прижизненного успеха, какого удалось за два предшествующих Первой Мировой войне десятилетия добиться будущему покорителю Фьюме⁴⁶. Материальным результатом русской «даннунциомании» стали многочисленные переводы его романов и пьес, два 12-томных собрания сочинений, напечатанные в издательстве Саблина и в «Шиповнике» в переводах таких влиятельных фигур русского модернизма, как В. Брюсов, Вяч.Иванов, Ю.Балтрушайтис, З.Венгерова. Взаимодействие итальянского декаданса в лице Д'Аннунцио и русского нового искусства достигло своей вершины в 1913 году, когда в Париже на сцене театра «Шатле» В.Мейерхольдом, И.Рубинштейн, Л.Бакстом, и М.Фокиным был поставлен спектакль по пьесе Д'Аннунцио «Пизанелла, или душистая смерть».

Успех Д'Аннунцио в России, совпавший с периодом расцвета русского модернизма, был закономерным: с первых шагов в литературе писатель стремился создавать продукт, который был бы интересен не только итальянской, но и европейской публике⁴⁷. Следуя девизу «*rinnovarsi o perire*», он чутко улавливал смену конъюнктуры и без колебаний видоизменял свои литературные позиции, нарративную технику и публичный образ согласно требованиям момента. В результате восприимчивости итальянского мастера к различным идейно-художественным воздействиям и способности адаптировать чужое, многие тенденции культуры рубежа веков проявились в его литературе и биографии настолько рельефно, что дали основание

46 [□]Ср.: Де Микелис Ч. Д'Аннунцио в русской культуре // Начало века. Из истории международных связей русской литературы. Спб., 2000.

47 [□]Cfr.: Annamaria A. D'Annunzio. Bologna, Il Mulino, 2004. P. 16 e passim.

знаменитому исследователю романтизма Марио Працу назвать Д'Аннунцио «самой монументальной фигурой европейского декаданса»⁴⁸. Вероятно, увлеченным жизнестроительными идеями русским символистам импонировал и его доведенный до крайности эстетизм, то, с какой последовательной смелостью он, пользуясь выражением Владислава Ходасевича, «создавал поэму из своей личности»⁴⁹.

В архиве писателя «Витториале» на озере Гарда сохранилось множество практически не известных в России материалов, которые свидетельствуют как о русских интересах Д'Аннунцио, так и о живом интересе русских к нему. В личной библиотеке хозяина Витториале хранятся во французских переводах не только романы Тургенева, Достоевского и Толстого с многочисленными пометками, но и трилогия Д.Мережковского «Христос и Антихрист» с дарственной надписью от автора «*A mon Frere en Esprit Gabriel d'Annunzio, hommage d'admiration fervente D.Merezkovsky, 1926, Paris*». Есть здесь и русские экземпляры «Франчески да Римини» и «Мертвого города» с посвящениями переводчиков, Валерия Брюсова и Ирины Гриневской. Кроме того, в архиве имеется 20 писем от различных литературных посредников, включая Зинаиду Венгерову и Валерия Брюсова: они касаются переводов, издания и театральных постановок драматургии Д'Аннунцио в России. Несомненный искусствоведческий и биографический интерес представляет переписка с русскими друзьями и коллегами по парижским постановкам – Львом Бакстом (в архиве хранятся 10 его писем и 5 телеграмм) и Идой Рубинштейн (67 писем и 112 телеграмм).

В то же время, совокупный обзор этих материалов подтверждает мнение Чезаре Де Микелиса⁵⁰ о том, что популярности итальянского поэта в России способствовали не только такие выдающиеся представители русского символизма, как Ю.Балтрушайтис и В.Брюсов, но, главным образом, мало

48 Praz M. Op.cit. P. 353.

49 Ходасевич В. Конец Ренаты // Брюсов В. Огненный ангел. М., Эксмо, 2007. С. 411.

50 De Michelis C.G. D'Annunzio nella cultura russa // D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi, a cura di G. Dell'Agata, C.G. De Michelis, P. Marchesani. Venezia, Marsilio, 1979. Pp. 23-25.

известные ныне переводчики и журналисты, публиковавшие в русских газетах последние сведения о любовных победах «Депутата Красоты», анонсы его новых сочинений и отчеты о скандалах, связанных с обвинениями Д'Аннунцио в плагиате⁵¹. Таким образом, в российской печати возникал именно тот образ поэта, драматурга и одновременно художника собственной жизни, который Д'Аннунцио сознательно создавал и культивировал.

С начала 1900-х годов поэт регулярно получал письма, подтверждавшие значительный успех его произведений в Российской Империи. Большая часть этой корреспонденции, хранящейся в Главном архиве Витториале, посвящена вопросам перевода, публикации и постановки произведений Маэстро в России. Помимо упомянутых выше выдающихся представителей русского художественного мира, среди корреспондентов фигурируют и мало известные сегодня лица – например, госпожа Мария Рысс, журналистка и супруга заметного деятеля первой волны русской эмиграции, Петра Рысса⁵². В 1909 году она обратилась к поэту с предложением перевести на русский язык его следующий роман. Другим примером может служить письмо Лидии Лебедевой⁵³, родственницы К.Бальмонта, приславшей Д'Аннунцио перевод нескольких его стихотворений и просьбу оказать материальную помощь Бальмонту, которого она характеризует как «русского Даннунцио».

Одно из подобных писем, относящихся к категории посланий от малоизвестных ныне агентов культурного обмена между Италией и Россией, позволяет составить впечатление о русских поклонниках Даннунцио, а также дает интересный материал к воссозданию истории повести «Леда без лебедя»⁵⁴ и ее связи с получившим широкую огласку в русской и европейской прессе «русским делом в Венеции».

⁵¹ См. Обличение д'Аннунцио в плагиате и его ответ, “Книжки недели”, 5, 1896, р. 294; Г.д'Аннунцио в Париже, “Вестник иностранной литературы”, 2, 1898, р. 308; Новый роман д'Аннунцио, “Вестник иностранной литературы”, 6, 1900, р. 352.

⁵² Ryss Maria, Archivio Generale, XLIX, 2.

⁵³ Lebedev, Archivio Generale, XLIX, 2.

⁵⁴ Opere del Comandante in russo, Archivio Generale XLIX, 2.

Отправитель данного письма не установлен, подпись состоит из имени «Алассио». Выдвигались предположения, что его автором может быть журналист и в будущем пресс-атташе советского посольства в Риме Григорий Кирдецов (Дворжецкий), однако хронология других писем этого корреспондента Д'Аннунцио, как и некоторые подробности письма, не позволяют подтвердить эту гипотезу⁵⁵. Письмо не датировано, однако судя по его содержанию, оно относится к 1910 году.

Как и многие другие русские корреспонденты Д'Аннунцио, в письме он, прежде всего, предлагает свои услуги литературного агента и переводчика, и сетует на плачевное качество русских переводов «пламенного мастера»:

«La si traduce in russo sempre. Ma in che modo, ahime'. Lei, "Imagnifico", lei, "Maestro del fuoco", è tradotto in russo o dal francese – quel che è meglio, perche forse il traduttore francese seppe l'italiano – ed in Russia il francese, generalmente, lo si sa, o, quel'che' è ancora peggio, - La si traduce dall'italiano dalla gente, che la lingua non la sa ed accorre ai dizionari. E pensi, dove vanno a finire le sue imagini, il fuoco della sua favella!»⁵⁶

Отметим, что стиль письма подражает лексической изысканности адресата: употребив прилагательное “lo stesso”, автор письма поправляется: *«Ella, Maestro, preferisce la parola 'medesimo'; l'adopererò in avanti pure io»* («Вы, Маэтро, предпочитаете термин «тот же самый», его буду впредь использовать и я»). Он отмечает плачевное качество русских переводов и сообщает, что единственный способ улучшить положение произведений итальянского мастера на русском рынке состоит в том, чтобы публиковать переводы его будущих произведений одновременно с выходом оригиналов в Италии, и таким образом сохранять за собой авторские права. Далее Алассио осведомляется, как продвигается работа над новым шедевром, основанным на процессе Тарновской, и интересуется, достаточно ли хорошо писатель

55

56 «Вас постоянно переводят на русский. Но каким образом, Боже мой! Вас, «Творца образов», «Пламенного Мастера» переводят либо с русского, что лучше, потому что французский переводчик, возможно, владел итальянским, а французский в России обычно знают, либо, и это гораздо хуже, Вас переводят с итальянского люди, которые совершенно не знают языка и прибегают к помощи словарей. Представьте, что они творят с вашими образами, с пламенным языком ваших книг!»

знает русскую жизнь и в особенности ту среду, которая порождает таких, как эта особа. Выражая готовность рассказать романисту о детских годах его новой героини и о других подобных случаях, автор письма заключает: «*vorrei che si presentasse nel suo futuro libro la vita russa con la maestria di Tolstoi nell' "Anna Karenina"*»⁵⁷!

Кто же такая М.Тарновская и почему она могла заинтересовать Д'Аннунцио? «*La causa russa*», процесс над Марией Тарновской и ее сообщниками, московским адвокатом Донатом Прилуковым и сыном пермского губернатора Д.Наумовым, проходил в 1910 году в Венеции и стал международной сенсацией. Тремя годами ранее, в сентябре 1907 года, в своей квартире на Campo Santa Maria был застрелен богатый вдовец, граф В.Комаровский. В ходе расследования выяснилось, что фактический убийца, Дмитрий Наумов, был лишь исполнителем хитроумной комбинации, задуманной 33-летней замужней особой Марией Тарновской и ее любовником Донатом Прилуковым. Обольстив графа Комаровского, Тарновская вынудила его составить в ее пользу завещание и одновременно застраховать свою жизнь на крупную сумму. Затем Тарновская обольстила и юного Наумова, после чего, разжигая в нем ревность по отношению к Комаровскому, подтолкнула его к убийству графа. Если бы преступление не было раскрыто, Наумов отправился бы в тюрьму за убийство Комаровского, а Мария Тарновская с Прилуковым планировали получить крупную страховую сумму.

В ходе суда богатая драматическими событиями биография Тарновской стала достоянием европейской публики. По мере того, как выяснялись подробности судебных других жертв главной героини процесса, в прессе ее стали называть «новой Лукрецией Борджиа» и «графиней-вампиром»⁵⁸.

⁵⁷ «Я бы хотел, чтобы в вашей следующей книге Вы представили русскую жизнь с мастерством Толстого в «Анне Карениной!»»

⁵⁸ *La comtesse fatale*, “Le Matin”, 1° marzo 1910.

⁵⁹ *Vampire countess and two lovers get light sentences for murder*, “The Tacoma Times”, 25 maggio 1910.

Процесс привлек множество знаменитостей; в зале суда побывал Эдгар Дега, актриса Эмма Грамматика, часто исполнявшая роли героинь Д'Аннунцио, вызвалась вести репортажи с заседаний для газеты «Le Matin»⁵⁹, а Сара Бернар сожалела, что один из ее критиков не попался на глаза Тарновской: «он сейчас был бы мертв, и я была бы избавлена от его рецензий»⁶⁰. Вскоре в русской газете «Руль» появилось сообщение: *«Габриэль д'Аннунцио больше месяца провел в Венеции и с большим интересом следил за пресловутым венецианским процессом. Итальянские газеты сообщают, что знаменитый драматург пишет пьесу, героиней которой явится Тарновская. Несколько крупных европейских театров уже обратились к д'Аннунцио с выгодным предложением постановки предполагаемого произведения»*⁶¹.

По-видимому, именно эти газетные сообщения побудили корреспондента Д'Аннунцио предложить ему поделиться знаниями о русской действительности. Известно, однако, что к моменту начала венецианского процесса Д'Аннунцио готовился к отъезду во Францию, и не смог бы присутствовать на заседаниях⁶².

Тем не менее, упоминание имен Тарновской и Д'Аннунцио в прессе неслучайны. Итальянские и французские газеты, писавшие о процессе, именовали Тарновскую «*avida cortigiana*» (алчной куртизанкой), «*femme-vampire*» (женщиной-вампиром), превращая ее в живое воплощение распространенного в литературе «*fin de siècle*» типа демонической женщины, привлекающей и губящей мужчин, как пламя мотыльков⁶³. В итальянскую литературу этот тип китсовской «*belle dame sans merci*», как и тип мужчины,

⁵⁹ Le procès de Venise. Avocat, médecins et sœurs font l'éloge de la comtesse, in "Le Matin", 25 marzo 1910; Madame Réjane chroniqueur judiciaire, in "Le Matin", 27 marzo 1910.

⁶⁰ L'envouteuse italienne jugée par des femmes françaises, in "Le Matin", 07 marzo 1910.

⁶¹ «Руль», 1910, 6 июня (24 мая) 1910 г.

⁶² Andreoli A. Il vivere inimitabile. Milano, Mondadori. P. 453.

⁶³ См: Praz M. Op.cit., p. 239.

наделенного особого рода болезненной чувственностью, ввел именно Д'Аннунцио. Его «*superfemmine*» -- Иполита Санцио в «Триумфе смерти», Изабелла Ингирами в «Быть может да, быть может нет», Базилиола в драме «Корабль», как и мужчина стремятся к власти, желают повелевать миром, но не имея иных возможностей самореализации, достигают своих целей исключительно подчиняя мужчин своей воле и превращая их в инструмент для исполнения своих прихотей⁶⁴.

В прессе сходство героини процесса и женских персонажей Д'Аннунцио также не прошло незамеченным. Газета «*Le Petit Parisien*» сообщала, что подсудимая в ожидании вердикта проводит время в одиночной камере, убранной цветами, за чтением романов, среди которых отдает предпочтение Д'Аннунцио⁶⁵.

Автор письма к Д'Аннунцио отмечает, что Тарновская представляет распространенный в России тип женщин, подверженных «моральной болезни». Тем самым Алассио затрагивает тоpos «загадочной славянской души» и будит в памяти читателя образы русских революционерок, которые вошли в европейский литературный обиход в связи с покушением на императора Александра II 1 марта 1881 года:

«Forse mi sbaglio, ma mi pare, che c'è qualche affinità fra una principessina russa – ce ne sono tali! – che gitta una bomba, – qualche rivoluzionaria, ed il tipo di Tarnovski: c'è pure la crudeltà, forse inconsapevole, ma in fondo, la medesima⁶⁶».

Как отмечает Ч.де Микелис, на юного Д'Аннунцио это событие произвело столь сильное впечатление, что он планировал сочинить канцону, посвященную казни Софьи Перовской⁶⁷.

⁶⁴Praz M., Ibid.,P. 239.

⁶⁵*La Tarnowska dans sa prison*, in «*Le Petit Parisien*», 31 ottobre 1910.

⁶⁶«Возможно, я ошибаюсь, но есть некая связь между юной русской княгиней – ведь такие бывают – которая швыряет бомбу, какой-нибудь революционеркой, и типом Тарновской: и в ней присутствует жестокость, возможно, неосознанная, но в сущности, та же самая».

⁶⁷Cfr. De Michelis C.G., D'Annunzio, la Russia, i paesi slavi // D'Annunzio europeo. Roma, Lucarini, 1991. P. 319.

История процесса должна была вскоре найти отражение в художественной литературе, однако первым ее использовал не Д'Аннунцио. Одна из причин, вероятно, состояла в том, что его опередила романистка Анни Виванти: в 1912 году она посетила Тарновскую в тюрьме Джудекки, чтобы услышать ее историю из первых уст, и вскоре принялась за написание ее биографии под названием «Circe, Il romanzo di Maria Tarnowska»⁶⁸. В романе Виванти предложена протофеминистическая трактовка истории женщины, которая становится жертвой мужчин, в том числе отца-тирана, и вынуждена носить маску роковой красавицы, которая нравится ее поклонникам. Вслед за романом Виванти в 1913 году в России был опубликован сонет Игоря Северянина «Мария Тарновская», в то время как Валерий Брюсов вынужден был отрицать связь между «Последними страницами из дневника женщины» и венецианским процессом.⁶⁹ Кроме того, в России вышло несколько брошюр,⁷⁰ в которых излагались детали процесса и основные версии, объясняющие поведение обвиняемой. Большинство авторов представляло характер героини как результат губительной среды, дурных наклонностей мужа и отсутствия «сильного мужчины». Северянин писал: «По подвигам, по рыцарским сердцам, \ Змея, голубка, кошечка, романтик, \ – Она томилась с детства. \ (...) Поработитель медлил. И змея \ В романтика и в кошечку с голубкой \ Вонзала жало. Расцвела преступкой, \ От электрических ядов, – не моя! – Тарновская»⁷¹.

Тем не менее, как отмечают Чезаре и Эуриало де Микелисы⁷², «русское дело» все же отозвалось эхом три года спустя после процесса в повести «Леда без лебеда». В работе над ней Д'Аннунцио ознакомился с романом Виванти и перечитал материалы процесса. Немногие события, на которых держится

⁶⁸ Vivanti A. Circe, il romanzo di Maria Tarnowska. Milano, Quintieri, 1912.

⁶⁹ Гречишкин С.С., Лавров А.В. Примечания // В. Брюсов, Повести и рассказы. М., Правда, 1988. С. 437.

⁷⁰ Евлев Л., Микс Е. Дело Тарновской. Одесса, Типография газеты «Одесские новости», 1910.

⁷¹ Северянин И. Тарновская. Сонет с кодою // Тост безответный. Москва, Республика, 1999. С. 139.

⁷² De Michelis E. Tutto d'Annunzio. Milano, Feltrinelli, 1960. P. 437; Cesare G. De Michelis, D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi. Op.cit. P. 35.

сюжетная нить этого произведения, таковы: главный герой, Деидерио Мориар, встречает в концертном зале незнакомку, ее облик и загадочный взгляд будят в нем смутное беспокойство. Вскоре он узнает подробности ее жизни: «историю из тех, какими изобилует судебная хроника и бульварные криминальные романы» – отец-тиран, ранний брак, скорый развод, череда любовников, наконец, встреча с авантюристом, который привлекает ее в качестве сообщницы преступления (этот мотив, вероятно, возник под влиянием романа «Цирцея», в котором Прилуков уподоблен скорпиону). Она обольщает богатого юношу, вместе с сообщником прививает ему пристрастие к морфию, затем заставляет его застраховать свою жизнь на полтора миллиона, после чего жених гибнет в подстроенной ими автокатастрофе. Вульгарные подробности жизни героини вложены в уста другого рассказчика, больного туберкулезом музыканта, влюбленного в эту женщину, «не способную отличить добро от зла». Впрочем, и на главного героя темное и уродливое прошлое героини, чужеродное ее таинственной красоте, не производит никакого впечатления: *«ascoltando tante vane ignominie, non credevo se non a ciò che mi significava la bellezza levigata dall'acqua dell'Eurota»*⁷³. Наконец, на вокзале, куда главный герой приходит проводить своего приятеля-музыканта, их настигает новость о самоубийстве Леды.

Д'Аннуцио не уделяет внимания психофизиологическим мотивировкам, объясняющим преступные наклонности героини, и не пытается представить ее как одну из «роковых женщин». Леда в его истории покоряется воле сообщника так же, как принимает ласку борзых: она скорее жертва, чем преступница, также, как и Мария в романе А.Виванти. Леда имеет мало общего с его прежними героинями – истеричными, но волевыми «*femmes fatales*» – она покорно исполняет задуманное зловещим авантюристом.

Однако главная трансформация, которую претерпевает история Тарновской в «Леде без лебедя» – это ее сопоставление с высокой поэзией

⁷³ «<...> слушая напрасные слова бесчестья, верил лишь тому, что выражала красота, отполированная водами Эвроты». Пер. Н.Ставровской.

мифа. К подобному приему прибегла и Анни Виванти. Романистка, следуя логике истории, сравнила свою героиню с Цирцеей, колдуньей, своими чарами обращавшей мужчин в свиней. Но, в противоположность Виванти, Д'Аннунцио не накладывает мифологический сюжет поверх истории героини, а напротив, доверяет ее биографию другому рассказчику, как бы выносит за рамки основного нарратива, подчеркивая принципиальную несовместимость этой грубой материи с лирически-интроспективной тональностью основного повествования и с ее самой высокой нотой, сценой преобразования героини в Леду, принимающую объятия лебедя. Эпизод с белоснежными борзыми освобождает героиню из плена традиционного бульварно-криминального сюжета; дает времени мифологическому возобладать над временем повседневности – правда, лишь на мгновение, как показывает трагический финал повести.

Трактовка истории Тарновской у Д'Аннунцио оказывается сходной со строками Северянина: в жизни героини нет того, что могло бы освободить ее от убожества повседневности, и лишь воображение художника может перенести ее в объятия лебедя. Заключительная сцена на вокзале, в которой Дезидерио и мать музыканта обсуждают самоубийство героини, как отмечает Э. Де Микелис⁷⁴, напоминает аналогичную сцену из романа «Анна Каренина», хорошо знакомого Д'Аннунцио. Таким образом, в определенной степени писатель все же откликнулся на пожелание своего русского почитателя представить «свой будущий роман с мастерством Льва Толстого в “Анне Карениной”».

Тем не менее, Д'Аннунцио в очередной раз удалось обмануть ожидания читателей: вместо уже ставших достоянием массовой литературы «судебных случаев» и образа роковой женщины, он возрождает в «Леде без лебедя» парнасское восхищение перед идеальным образом, идеальной формой. История Марии Тарновской, характерного «даннунцианского» типажа, получила в произведении Д'Аннунцио новую, возвышенно-поэтическую и

⁷⁴De Michelis E. Tutto d'Annunzio. Op. cit., p. 438.

лестную по отношению к героине трактовку и в очередной раз подтвердила способность итальянского мастера к обновлению.

Заключение

Проведенные нами исследования позволяют сделать несколько обобщающих выводов. На примере анализа эволюции одного мотива, привлекшего внимание Д'Аннунцио в самом начале его творческого пути, мы видим, что в поэтике его творчества парадоксальным образом сочетается стремление к постоянному обновлению выразительных средств, философских и эстетических концепций и настойчивое использование как в прозе, так и в поэзии определенных многократно повторяющихся образов. Ключевым элементом его поэтики является метаморфоза, понимаемая и как специфическая характеристика художественного видения, связанного с символистской концепцией «тайного зрения», и как личная программа постоянного творческого обновления. Рассмотренные нами примеры использования образа борзой собаки демонстрируют богатый спектр коннотаций, возникающих в связи с этим существом в различные периоды творчества писателя: декоративность, аристократизм, эротическое желание, дионисийское начало, тщету земного существования.

Вторая часть нашей работы посвящена многогранной теме русско-итальянского культурного обмена начала XX века. Изучение русских документов в архиве Витториале и восстановление контекста, связанного с письмом о венецианском процессе Марии Тарновской, демонстрирует, сколь значительным было влияние творчества Д'Аннунцио на формирование определенных социо-культурных типажей в массовом европейском и русском сознании, а также показывает, что писатель был хорошо осведомлен об этом влиянии. Вместе с тем, сопоставление повести «Леда без лебедя» с современными ей русскими и итальянскими произведениями, вдохновленными тем же судебным процессом, демонстрирует способность Д'Аннунцио находить новые творческие стратегии, отказываться от разработанных им образов, в тот момент, когда они превращаются в литературные клише. На наш взгляд, типологические и контактные связи

Д'Аннунцио с русской культурой, как и богатый документальный материал его личного архива, представляют большой научный интерес и заслуживают дальнейшего изучения.

Список использованной литературы:

Литературные источники:

1. Д'Аннунцио Г. Собрание сочинений в шести томах. М., Книжный клуб «Книговек», 2010.
2. D'Annunzio G. *Aspetti dell'ignoto. La Leda senza cigno*. Milano, Fratelli Treves, 1916.
3. D'Annunzio G. *Isotta Guttadauro e altre poesie*. Roma, Tribuna, 1886.
4. D'Annunzio G. *Licenza alla Leda senza cigno // Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio*. Milano, Mondadori, 1935.
5. D'Annunzio G. *Pagine disperse; cronache mondane, letteratura, arte*. Roma, Bernardo Lux, 1913.
6. Vivanti A. *Circe, il romanzo di Maria Tarnowska*. Milano, Quintieri, 1912.
7. Северянин И. *Тарновская. Сонет с кодою // Тост безответный*. М., Республика, 1999.

Публицистические источники:

8. Обличение д'Аннунцио в плагиате и его ответ, “Книжки недели”, 5, 1896.
9. Г.д'Аннунцио в Париже, “Вестник иностранной литературы”, 2, 1898.
10. Новый роман д'Аннунцио, “Вестник иностранной литературы”, 6, 1900.
11. «Руль», 1910, 6 июня (24 мая) 1910 г.
12. *La comtesse fatale*, “Le Matin”, 1° marzo 1910.
13. *Le procès de Venise. Avocat, médecins et sœurs font l'éloge de la comtesse*, in “Le Matin”, 25 marzo 1910.
14. *L'envouteuse italienne jugée par des femmes françaises*, in “Le Matin”, 07 marzo 1910.
15. *La Tarnowska dans sa prison*, i “Le Petit Parisien”, 31 ottobre 1910.
16. *Madame Réjane chroniqueur judiciaire*, in “Le Matin”, 27 marzo 1910.
17. *Vampire countess and two lovers get light sentences for murder*, “The Tacoma Times”, 25 maggio 1910.

Научные источники:

1. Гречишкин С.С., Лавров А.В. *Примечания // Брюсов В.Я. Повести и рассказы*. М., Правда, 1988.
2. Евлев Л., Микс Е. *Дело Тарновской*. Одесса, Типография газеты “Одесские новости”, 1910.
3. Де Микелис Ч. *Д'Аннунцио в русской культуре // Начало века. Из истории международных связей русской литературы*. Спб., Наука, 2000.

4. Ходасевич В.Ф. Конец Ренаты // Брюсов В.Я. Огненный ангел. М., Эксмо, 2007.
5. Anceschi L. D'Annunzio e il sistema della analogia // Atti del convegno «D'Annunzio e il simbolismo europeo», a cura di Emilio Mariano, Milano, Il Saggiatore, 1976.
6. Anceschi L. Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche. Venezia, Marsilio editore, 1990.
7. Andreoli A. D'Annunzio, Bologna, Il Mulino, 2004.
8. Andreoli A. Il vivere inimitabile, Milano, Mondadori, 2000.
9. Andreoli A. Prefazione agli scritti giornalistici // D'Annunzio G. Scritti giornalistici 1988-1938. Milano, Mondadori, 2003.
10. Antongini T. Vita segreta di Gabriele d'Annunzio. Paris, Éditions de France, 1932.
11. Antongini T. Quarant'anni con D'Annunzio. Milano, Mondadori, 1957.
12. Austin H.D. Dante's veltri, «Italica», vol.24,1, Mar. 1947.
13. Barberi-Squarotti G. Una vicenda di pregiudizi // La scrittura verso il nulla: D'Annunzio. Torino, Genesi Editrice, 1992.
14. Beccaria G.L. Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana // L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio. Torino, Einaudi, 1975.
15. Branca V. La sapienza civile. Firenze, Leo S.Olscki, 1998.
16. Cantelmo M. Il Piacere dei lettori: D'Annunzio e la comunicazione letteraria. Ravenna, Longo, 1996.
17. De Michelis C.G. D'Annunzio, la Russia, i paesi slavi // D'Annunzio europeo. Roma, Lucarini, 1991.
18. De Michelis C.G. D'Annunzio nella cultura russa // D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi, a cura di G. Dell'Agata, C.G. De Michelis, P. Marchesani, Marsilio, Venezia 1979.
19. De Michelis E. Ariele o la bellezza // D'Annunzio a contraggenio. Roma senza lupa. Roma, Istituto nazionale di studi romani editore, 1964.
20. De Michelis E. Tutto d'Annunzio. Milano, Feltrinelli, 1960.
21. Eskelinen H. L'ekphrasis nei Romanzi della Rosa di Gabriele D'Annunzio, Helsinki, 2013.
[URL:https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/38687/eskelinen_thesis.pdf?sequence=1](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/38687/eskelinen_thesis.pdf?sequence=1) (дата обращения 30.05.2016)
22. Gibellini P. Logos e Mythos, Studi su Gabriele D'Annunzio. Firenze, Olscki editore, 1985.
23. Guglielminetti M. Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento. Mercurio, Roma, 1964.

24. Jacomuzzi A. Una poetica strumentale. Gabriele d'Annunzio. Giulio Einaudi editore, 1974.
25. Lorenzini N. Note di commento // D'Annunzio G. La Chimera. Milano, Mondadori, 2013.
26. Marabini Moevs M.T. Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo. L'Aquila, Japadre editore, 1976.
27. Ojetti U. Alla scoperta dei letterati. Milano, Fratelli Bocca Editori Librai di S. M, 1899.
28. Pieri G. The effect of the Pre-Raphaelites on the cultural consciousness of D'Annunzio // Textual intersections. Literature, History and the arts in Nineteenth century Europe. Amsterdam-New York, Rodopi, 2009.
29. Praz M. La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica. Milano, Sansoni, 2003.
30. Raimondi E. D'Annunzio ritrovato. Dal simbolo al segno // I sentieri del lettore. V.III. Novecento: storia e teoria della letteratura. Bologna, Il Mulino, 1994.
31. Raimondi E. D'Annunzio and international symbolism // The symbolist movement in the literature of European languages. Budapest, Akademiai Klado, 1984.
32. Siti W. La furia annientatrice. La poesia del modo.«Repubblica.it»
[URL:http://temi.repubblica.it/repubblicaspeciale-poesia-del-mondo/2014/08/29/la-furia-annientatrice/?h=0](http://temi.repubblica.it/repubblicaspeciale-poesia-del-mondo/2014/08/29/la-furia-annientatrice/?h=0) (дата обращения 30.05.2016)

Gabriele D'Annunzio

*Qui giacciono i miei cani
gli inutili miei cani,
stupidi ed impudichi,
novi sempre et antichi,
fedeli et infedeli
all'Ozio lor signore,
non a me uom da nulla.
Rosicchiano sotterra
nel buio senza fine
rodon gli ossi i lor ossi,
non cessano di rodere i lor ossi
vuotati di medulla
et io potrei farne
la fistola di Pan
come di sette canne
i' potrei senza cera e senza lino
farne il flauto di Pan
se Pan è il tutto e
se la morte è il tutto.
Ogni uomo nella culla
succia e sbava il suo dito
ogni uomo seppellito
è il cane del suo nulla.*

(Ottobre 1935)