

**С. В. Логиш,**

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

### **О СТРУКТУРЕ И ФУНКЦИИ ПЕЙЗАЖА В СБОРНИКЕ Г.Д'АННУНЦИО «АЛКИОНА»**

**Аннотация.** В статье рассматриваются художественные особенности поэтического пейзажа в сборнике Г.Д'Аннунцио «Алкиона», в частности, некоторые варианты его структуры и роли в поэтическом тексте. На примере анализа стихотворения «*La pioggia nel pineto*» предпринимается попытка сопоставления даннунцианского пейзажа и «пейзажа души» во французской импрессионистической поэзии конца XIX века.

**Ключевые слова:** итальянская поэзия; Габриэле Д'Аннунцио; поэтический пейзаж; импрессионизм.

**S. V. Loguich,**

PhD, Ass. Professor (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

### **ON THE STRUCTURE AND FUNCTION OF LANDSCAPE IN THE COLLECTION OF G. D'ANNUNZIO «ALCYONE»**

**Abstract.** The article discusses the artistic features of the poetic landscape in the collection of G. D'Annunzio «Alcyone», in particular, some variants of its structure and role in the poetic text. Using the analysis of the poem «*La pioggia nel pineto*» as an example, an attempt is made to compare the Dannuncian landscape and the "landscape of the soul" in French impressionistic poetry of the late 19th century.

**Key words:** Italian poetry; Gabriele D'Annunzio; poetic landscape; impressionism.

Поэтический сборник Габриэле Д'Аннунцио (*Gabriele D'Annunzio, 1863 – 1938*) «Алкиона» (*Alcyone*) создавался на протяжении четырех лет, с 1899 до 1903 гг., и стал третьей частью цикла «Лауды» (*Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi, 1903–1912*). Само название сборника (как и весь цикл «Лауд») отсылает к древнегреческой античности («Лауды небу, морю, земле и героям», включавший, согласно замыслу, семь книг, названных именами нимф-сестер Плеяд: Майя, Электра, Алкиона, Меропа, Астеропа, Тайгета и Келено).

В условно-временном (поэтическом) плане он охватывает одно время года, один сезон, – лето, имеет конкретную локализацию – западную часть Тосканы, у побережья Тирренского моря. С этими двумя факторами связано и содержательно-формальное построение сборника, отражая хронологический генезис перехода событий и объектов реальности в поэтический текст уже с момента творческого замысла. В письме к Дж.Тревесу Д'Аннунцио говорит о своем эмоциональном состоянии: «Я провел эти дни в глубоком покое... <...> Тебе не знакомы эти места: они божественны. <...> Я хотел бы остаться здесь и петь. Это желание у меня настолько неистово, что стихи непроизвольно рождаются в моей душе, как пена на волнах. В эти дни я написал несколько “лауд”, которые и вправду кажутся дочерьми вод и солнечных лучей, целиком пропитанные воздухом и солью. Чувствую, что за месяц-другой смогу на одном дыхании сочинить всю книгу» [3, p.704-705].

Пейзаж является важнейшим структурным элементом сборника, доминирует в ряду используемых художественно-изобразительных средств в различных вариантах (как деталь, фон, либо как полноценное поэтическое измерение, *универсум*). При его анализе необходимо учитывать, что для такого автора, как Д'Аннунцио, реальность собственного бытия, мировосприятие, художественный поиск и психо-эмоциональное состояние были тесно, иногда неразрывно переплетены и выражены формулой «жизнь как произведение искусства», природа и, соответственно, пейзаж становятся инструментами самоанализа и самовыражения. Пейзаж ценен прежде всего потому, что в нем существуют автор и его персонажи. Можно сказать, что весь сборник представляет собой в той или иной степени развернутый пейзаж, на фоне которого разворачивается

история любви, проникнутая предельной чувственностью, причем эта история «локализована» в пространстве (морское побережье, истоки и течения рек, горы, абрисы городов), иногда во времени (рассвет, полдень, вечер, ночь – новолуние). Однако подобная локализация эфемерна, обманчива, поскольку каждое поэтическое изображение погружено в сферу чувственного, в которой от конкретных локаций остаются только имена, а время часто существует только лишь как мгновение, породившее то или иное впечатление от увиденного, с тем чтобы стать частью общей картины, многообразной и всеохватывающей (по замыслу автора).

Поэт оценивает увиденное (пейзажи Тосканы) глазами художника и одновременно «препарирует» его, используя самые разнообразные культурологические инструменты: туристические путеводители, книги по искусству, литературные тексты. Все эти составляющие отражают его личное видение мира и обогащают его. В разнообразии «культурных пластов» и уровней Д'Аннунцио постоянно обращается к образам древнегреческой мифологии, так как культура и идеалы той эпохи всегда остаются для него образцами красоты и совершенства.

Структура сборника включает пять частей, в каждой из которых пейзаж используется очень широко. В целом, «Алкиона» представляет собой широкое поэтическое полотно, в котором стремление к «панизму», т.е. к слиянию героя с природой, эмоционального состояния с пейзажем, достигает своего апогея во всем цикле «Лауд».

Для понимания роли функции и структуры пейзажа очень важным представляется стихотворение «Ребенок» (*Il fanciullo*). В нем Д'Аннунцио в художественной форме реализует идею о том, что только ребенок, не отягощенный знанием об окружающем мире, благодаря своей непосредственности и непредвзятости может по-настоящему этот мир воспринять. В этом образе пересекаются несколько авторских интенций: ребенок-поэт, способный «истинно» воспринять окружающее; ребенок как существо чувственное, естественный элемент природного мира; ребенок – сам автор, выражающий скрытую ностальгию по безвозвратному детству [2, с.198-208]. Называя ребенка «сыном цикады и масличного дерева» (*figlio della Cicala e dell'Olivio*), автор помещает своего героя в мифологическое измерение, в историческое прошлое, вспоминая имена итальянских художников и скульпторов, которые его изображали; затем выстраивает картину природы, с которой поэт-ребенок сливается, становится ее неотделимым элементом, повелевая ей мелодией своей флейты: «*Or la tua melodia / tutta la valle come un bel pensiero / di pace crea, le due canne leggiere / versando una la luce ed una l'ombra*» (*менерь твоя мелодия / всю долину в прекрасную мысль / превращает о мире, из двух / тростниковых трубок / одна проливает свет, а другая тень*). Природа сливается с искусством («*Natura ed Arte sono un dio bifronte*» - *Природа и Искусство – это двуликий бог*). Образ ребенка-поэта балансирует на грани реального и мифологического; мифологизируется пространство и время; почти каждая деталь искусно сотканного пейзажа представляет собой аллюзию на мифологию, историю, произведения искусства, литературные тексты античных авторов.

В сборнике «Алкиона» есть и другие примеры пейзажа, в котором картина природы, ее элементы одушевляются и становятся очень близки эмоциональному состоянию лирического героя, т.е. вариант слияния объекта и субъекта поэтического текста, получивший определение «пейзаж души» [1, с.76-103].

Так, в стихотворении «Фьезоланский вечер» (*La sera fiesolana*) герой обращается к персонифицированному вечеру (в итальянском языке слово женского рода), выстраивая пространство пейзажа из элементов природы «*le foglie / del gelso*» – *листья шелковицы*; «*alta scala che sembra più scura / appoggiata al fusto dell'albero che si fa color argento / con i suoi rami spogli*» – *высокая лестница, кажущаяся более темной, прислоненная к стволу дерева, голые ветви которого покрываются серебром*), восходящей луны («*la luna sta per spuntare nel cielo*» – *луна сейчас выйдет на небо*), звуков («*fruscio che fanno le foglie*» – *шепестение листьев*; «*la campagna si senta già*» – *уже слышен колокол*; «*il rumore leggero della pioggia*» – *легкий шум дождя*; «*il vento che passa e se ne va*» – *ветер, что налетает и улетает*). Вечер персонифицируется, и в конце каждой строфы герой к нему обращается с молитвенным пожеланием «*Будь благословенна*» (*Laudata sii*), недвусмысленно отсылающим к «*Песне о брате Солнце*» (*Cantico di frate Sole*) Франциска Ассизского, первому известному тексту в жанре *лауды* (хвалебной песни).

- 1) *Laudata sii pel tuo viso di perla, / o Sera...* – *Благословенна будь за свое жемчужное лицо;*
- 2) *Laudata sii per le tue vesti aulenti, / o Sera...* – *Благословенна будь за свой благоухающий наряд;*
- 3) *Laudata sii per la tua pura morte, / o Sera...* – *Благословенна будь за свою чистую смерть.*

В образе Вечера воплощается образ Возлюбленной, окруженной чувственным, даже мистико-религиозным пейзажем.

Еще одним ярким примером слияния пейзажа и эмоционального состояния героя является стихотворение «*La pioggia nel pineto*» (*Дождь в сосновом лесу*). По образному строю, технике стиха, степени суггестивности его можно считать одной из ключевых пейзажных композиций во всем сборнике. Оно вплетается в общую картину сборника и перекликается с другими текстами, связано с ними множеством реминисценций. Кроме того, многочисленны и отсылки к сборнику «*Poema paradisiaco*» (*Поэма садов*, 1893).

Текст стихотворения включает 4 строфы из 32 стихов со сложной метрической структурой. Последний стих каждой строфы заканчивается именем возлюбленной, к которой обращается лирический герой: Гермiona (в древнегреческой мифологии дочь царя Спарты Менелая и Елены; вместе с Альционой, дочерью Эола, давшей название всему сборнику, они воплощают образ Элеоноры Дузе, которой была посвящена книга). Сложная метрическая схема стихотворения, богатое использование анжамбеманов, анафор, аллитераций, ассонансов и консонансов, повторов, ономапопеи создает столь же сложную мелодику текста.

«*La pioggia nel pineto*» представляет собой по сути импрессионистический пейзаж, «осложненный» греческой античностью в целом и мифологией в частности (мифологические образы Альционы и Гермiony, героини стихотворения, имели реальный прототип возлюбленной поэта). В тексте можно выделить три начала, «измерения», которые сливаются в единое целое: 1. картина тосканской природы (в это объективное обрамление помещены практически все композиции сборника); 2. античное (мифологическое, языческое) измерение, элементы которого непосредственно влияют на превращение реального в воображаемое посредством многочисленных реминисценций, аллюзий и прямых заимствований героев и мифологических сюжетов (*il panismo*). 3. слияние объективного и субъективного начал в «пейзаже души», в котором элементы природы обретают голос через поэтический текст, одновременно выражая и эмоциональное состояние лирического героя.

Поэтическая композиция открывается противопоставлением «человеческих слов» (*parole che dici umane*) и «новых», которые произносят «далекие капли и листья» (*parole ... / che parlano gocciole e foglie / lontane*), т.е., в более общем плане, мира объективного, «человеческого», и уже одушевленного мира природы. Герой слышит «новые слова» (*parole nuove*) и готов погрузиться в новое пространство, которое перед ним открывается. «*Первый признак неизбежного превращения проявляется в достижении необычайной чувствительности, которая исключает человека из человеческого и позволяет ему воспринять новый язык*» [5, p. 319].

Автор создает некую «хоральность», которая детализирует воображаемое пространство, делает его более насыщенным, заполненным, и его составляющими вначале являются «*gocciole e foglie*» (*капли и листья*), а затем целый ряд растений и деревьев, с тем чтобы включить в это пространство и самих героев, и их мысли, в «прекрасную сказку» (*favola bella*), которая их «обольщает» (*che ieri / t'illuse, che oggi m'illude – вчера / обольстила тебя, а сегодня меня обольщает*). Звучание этого хора воспринимается лирическим героем (*odo - я слышу*), и он призывает к этому возлюбленную (*ascolta - послушай*).

Круг замыкается: происходит переход от «объективного» пространства – через природу – через героев – через мысли (новые, рождающиеся) и душу – к «сказке» (как синониму возможного рая), которая оказывается иллюзией, обманом. Первую строфу стихотворения можно трактовать как экспозицию некой сюжетной линии всего стихотворения, получающей развитие в следующих строфах.

Во второй строфе капли дождя падают на «одинокую зелень» с «протяжным потрескиванием» (*con un crepitio che dura*), и звук дождя меняется в ветвях (*varia nell'aria secondo le fronde*), а на «*pianto*» (плач, слезы, т.е. дождь) отвечает лесной «оркестр», в котором слышны отдельные голоса и арии (*il canto / delle cicale / ... – плач цикад; il pino / ha un suono, e il mirto / altro suono, e il ginepro / altro ancora / ... – у пинии / свой звук, у мирта / звук*

другой, и у можжевельника / тоже другой), образуя вместе многоголосый хор / оркестр (*stromenti / diversi*) под бесчисленными «пальцами» дождя (*sotto innumerevoli dita*). Компоненты пейзажа становятся единым целым (*il pino – il mirto – il ginepro = stromenti*), отражая эмоциональное состояние героев.

Герои погружаются в «лесной дух» (*nello spirto / silvestre*) и «живут древесной жизнью» (*d'arborea vita viventi*): происходит уподобление, слияние объективного и субъективного планов, облик героини сливается с элементами природы: «*il tuo volto ebro / è ... / come una foglia, / e le tue chiome / auliscono come / le chiare ginestre*» (твое упоенное лицо / будто лист, / а твои волосы / благоухают как / светлый дрок). Элементы реальности приобретают новую эмоционально-символическую окраску в «пейзаже души».

Образ «оркестра» дополняется в третьей строфе: его мелодия то угасает, то усиливается: с «плачем» (*il pianto*) чередуется «песнь» (*il canto*), – происходит развитие музыкальной «темы», которая то усиливается, то ослабевает: «*un canto vi si mesce / ... / Più sordo e più fioco / s'allenta, si spegne*» - «еще одно пение слышно / глуше и слабее / слабеет, гаснет». Усиливается шум дождя, хотя и остается на втором плане (*Or s'ode su tutta la fronda / crosciare / l'argentea pioggia... - теперь слышно по всей листве / как шумит / серебряный дождь*). Примечательно употребление глагола «*crosciare*» (бурлить, хлопотать) взамен нейтрального «*piovare*» (идти, лить (о дожде)), который усиливает суггестию даже на фоническом уровне. Но на первом плане «солирует» лягушка, «кила далекая дочь» (*la figlia / del limo lontana, / la rana*). Ее пение, доносящееся из неопределенного далека (*chi sa dove, chi sa dove – кто знает, где?*) расширяет границы пейзажа и пространства в целом, придавая ему, тем не менее, некий вневременной и внепространственный оттенок.

В четвертой строфе происходит полное слияние пейзажа с чувствами лирического героя и его возлюбленной: дождь на ее ресницах – это будто слезы, но слезы радости (*Piove su le tue ciglia nere / sì che par tu pianga / ma di piacere – Дождит на твои черные брови / так, что кажется, будто ты плачешь / но от радости*), ее черты проявляются в элементах лесного пейзажа (*par da scorza tu esca / ... il cuor nel petto è come pesca / intatta... / ... / gli occhi / son come polle tra l'erbe, / i denti negli alveoli / son come mandorle acerbe – как будто из коры ты древесной возникла / ... сердце в груди будто нетронутый персик... / ... / глаза / как родники в траве, / и зубы в альвеолах / будто неспелый миндаль*). Начинается совместное движение героев (*andiam di fratta in fratta, / or congiunti or disciolti – мы идем сквозь колючие ветви, / то вместе, то порознь*), которое раньше отсутствовало (глаголы со значением движения в предыдущих строфах не употреблялись). Герои направляются в некую даль, откуда ранее была слышна «песнь» лягушки (*chi sa dove, chi sa dove! – кто знает, где?*). Дождь продолжает властвовать над ними, а впереди их ждет «прекрасная сказка, что вчера / обольстила меня, / а сегодня тебя обольщает» (*la favola bella / che ieri m'illuse, / che oggi t'illude...*). В плане музыкальной композиции эту строфу можно назвать развязкой и кодой, которая выводит пространство за рамки даннунцианского пейзажа и создает проекцию «пейзажа души» в бесконечность.

Пространство в стихотворении изначально отмечено границей (*su le soglie / del bosco*) и включает ряд природных объектов – элементов пейзажа, омываемых дождем (*tamerici – pini – mirti – ginestre - ginepri*); затем внимание поэта переносится на самих героев, тоже омываемых дождем («*piove su i nostril volti silvani / ... su le nostre mani / ignude, / su i nostri vestimenti / leggeri*» ... – «дождит на наши лица лесные / ... на наши обнаженные руки / на наши одежды / легкие»); далее действие переходит в субъективную плоскость: «*piove / ... / su i freschi pensieri / ... / su la favola bella...*» - «дождит / ... / на свежие мысли / ... / на прекрасную сказку». Объективная картина трансформируется в субъективное пространство, в котором «внешнее» (природа) и «внутреннее» (пространство чувств) перетекают друг в друга.

Время действия в тексте стихотворения не определено. Единственный элемент, косвенно указывающий на время, – «*le nuvole sparse*» (1 строфа). Кроме того, есть противопоставление временных планов «вчера» и «сегодня»: «*la favola bella / che ieri / t'illuse, che oggi m'illude*» (1 строфа) и «*la favola bella / che ieri m'illuse, che oggi t'illude*» (4 строфа). Происходит некое смешение временных планов, отчего само время теряет направленность. Как отмечает П. Джигеллини, «прекрасная сказка, которая вчера обольщала Гермению, а

сегодня обольщает поэта, возвращается в финале с заменой глагольных времен <...>; она, образ из прошлого, стала настоящим, в то время как поэт ушел в глубину прошлого: чудеса мифа (и поэзии) смогли разрушить логику времени» [5, р. 33]. Само присутствие Гермियोны как мифологического персонажа уже предполагает соотносительность изображаемого (в нашем случае – пейзажа) с мифологическим пространственно-временным хронотопом.

Интересно, что герой (поэт) никогда напрямую не обращается к Гермione со словами любви, никогда открыто не говорит о своих чувствах, – все это происходит опосредованно, через элементы пейзажа, в который оба погружены. Есть только три слова (глагола), с которыми он к ней обращается: *taci* (молчи) – *ascolta* (послушай) – *odi?* (слышишь?).

Эти образцы слияния пейзажа и душевного состояния лирического героя, взаимопроникновения природы и человека определяются термином «*panismo dannunziano*» («даннунцианский панизм»), принятым в итальянском литературоведении. Он очевидно близок определению «пейзаж души» (*paysage d'ame*), которым характеризуется французская импрессионистическая поэзия (в частности, тексты Поля Верлена (*Paul Verlaine, 1844 – 1896*) и некоторых младосимволистов).

Однако, на наш взгляд, было бы преувеличением говорить о полном «непроизвольном» слиянии героя с пейзажем, то есть о той форме «пейзажа души», которой добился Верлен в своих ранних сборниках («Сатурнические стихотворения» (*Poèmes saturniens, 1866*), «Добрая песня» (*La Bonne chanson, 1870*), «Романсы без слов» (*Romances sans paroles, 1874*)). В текстах Д'Аннунцио нет отчетливого доминирования «впечатления», которое бы передавало непосредственность чувственного восприятия: картина природы насыщена реминисценциями и символами, имеет мифологический подтекст, обогащающий восприятие увиденного, но лишаящий это восприятие сиюминутности воздействия. Иными словами, нельзя ставить знак равенства между панизмом Д'Аннунцио и «пейзажем души» французского импрессионизма.

#### Список использованной литературы

1. Андреев, Л. Г. Импрессионизм / Л. Г. Андреев. – М.: изд-во МГУ, 1980. – 250 с.
2. Giannantonio, V. L'universo dei sensi. Letteratura e artificio in D'Annunzio / V. Giannantonio. – Roma: Bulzoni editore, 2001. – 346 p.
3. D'Annunzio, G. Lettera a Giuseppe Treves del 7 luglio 1899, / G. D'Annunzio. Altre lettere inedite di Gabriele d'Annunzio, a cura di E. Maccagnolo, in «Convivium», XXVII (1959), 6, Pp. 704-705.
4. Gibellini, P. Introduzione ad “Alcyone” // D'Annunzio G. Alcyone. Edizione critica a cura di Pietro Gibellini. – Milano: Mondadori, 1988. – CLXV + 428 p.
5. Mariano, E. Suoni e significati ermetici in Alcione // AA.VV. D'Annunzio e il simbolismo europeo. Atti del convegno di studio, 1973. - Milano: Il saggatore, 1976. – P. 319.

**Т. Л. Селитрина,**

докт. филол. наук, профессор (Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, Уфа, Россия)

#### ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА VS ЛИТЕРАТУРНОГО ремесленничества (РАССКАЗ А. БАЙЕТТ «В ДЕНЬ СМЕРТИ Э.М. ФОРСТЕРА»)

**Аннотация.** В статье показано, что тема так называемого «писательского дела» относится к актуальному аспекту литературной биографии любого автора, его художественного мастерства и эстетических взглядов. Каждая эпоха вырабатывает свои понятия о том, какой должна быть литература. В