

УДК 821.161.1+821.131.1

**РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПРИРОДЕ И ОБ АВТОРСКОЙ НАТУРЕ:
И. С. ТУРГЕНЕВ И Г. Д'АННУНЦИО**

У. Перси

Университет Бергамо, Италия
кафедра славистики

В статье проведено сравнение принципов изображения героя в произведениях И. С. Тургенева и Г. Д'Аннунцио. Автор проанализировал художественный тип «лишнего человека», созданный русским писателем, и итальянский вариант «сверхчеловека» и показал исключительную роль пейзажа в раскрытии мировосприятия персонажа.

Ключевые слова: *И. С. Тургенев, Г. Д'Аннунцио, русская литература, итальянская литература, «лишний человек», «сверхчеловек».*

Мысль о произвольности сравнения И. С. Тургенева и Г. Д'Аннунцио вполне закономерна. Предположить некое влияние прозы русского писателя на итальянского «поэта-пророка» было бы преувеличением, несмотря на то, что к концу XIX – началу XX вв. Тургенев был одним из самых популярных и переведенных в Италии русских писателей. Известно, что в центре интереса Д'Аннунцио была проза Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, а не И. С. Тургенева, что объясняется целым рядом причин культурного и умственного порядка. Какое родство, в самом деле, может существовать между благородным миролюбивым Тургеневым и «поэтом-солдатом», возбужденным последователем сверхчеловека, каким был Д'Аннунцио? Какое родство, наконец, может существовать между человеком в своей основе нравственным, каким был Тургенев, несмотря на необычность его любовных отношений, и воскресшим Казановой Д'Аннунцио? Но, несмотря ни на что, сравнение русского и итальянского классиков оправданно и продуктивно. Это мы и докажем в данном исследовании.

Побуждение к сравнительному исследованию поэтического мира двух великих писателей имеет не столько компаративистский, сколько композиционно-структурный характер. В самом деле, из последующего изложения можно будет убедиться, что в создании некоторых образов героев оба писателя воплощали четко обрисованный литературный тип – «лишнего человека» (Тургенев) и «сверхчеловека» (Д'Аннунцио), и этот тип становился своеобразной эмблемой эпохи. При этом русский и итальянский художники основывались то на опыте родной социальной ситуации, то на современных философских и политических течениях.

Однако после констатации существования типов «лишнего человека» и «сверхчеловека» в творчестве данных писателей возникает вопрос о том, на какой методологической основе можно их сравнивать, помня при этом об их непохожести друг на друга.

Если удовольствоваться только синхроническим подходом к рассмотрению типов «лишнего человека» и «сверхчеловека», то, конечно, невозможно добиться никакого результата, кроме констатации их исторического существования. Если же мы обратимся к диахроническому подходу, примененному к периоду с середины

XVIII до начала XX вв., то мы заметим, что некоторые черты сверхчеловека можно обнаружить уже в немецком *Kraftkerl* эпохи Бури и натиска. Неудивительно, что самый яркий образец этого типа, гетевский Вертер, потерпел крах. А такие черты, как мечтательность, непрактичность и бесплодный идеализм, были присущи и «лишнему человеку» в том числе.

С другой стороны, известно, что *Kraftkerl* – близкий родственник прометейских титанов. Стоит обратить внимание, что, цитируя гетевское стихотворение «Прометей», Ф. Ницше писал в «Рождении трагедии из духа музыки»: «Человек, поднявшийся до титанического, сам завоёвывает себе свою культуру и принуждает богов вступить с ним в союз» [3]. Не только Гёте воодушевился греческим мифом о Прометее, но и Шефтсбери, Шелли, Байрон и другие английские романтики. Вирус сплина, носителем которого был байроновский титан, после того, как попал в Россию, претерпел мутацию социального порядка: получив название «хандра», он сначала заразил русских титанов Онегина и Печорина, а потом, уменьшив свою монологическую вирулентность, – Базарова и Рудина. В России, однако, из пепла «лишнего человека» так и не родился никакой русский «сверхчеловек», а только бледные и порой смешные варианты ницшеанского *Übermensch*, каковы, например, Санин М.П. Арцыбашева, художник Модест из рассказа В.Я. Брюсова «Последние страницы из дневника женщины» и псевдогерои рассказов А.П. Каменского [4, с. 122–141; 13, с. 64–72]. Все эти персонажи подходят скорее «маленьким сверхлюдям», чем настоящим *Übermensch*, а в некоторых случаях они сужаются до статуса простых «сверхмужиков».

В этом плане они приближаются (хотя только типологически) к «сверхчеловеку» Д'Аннунцио, который тоже носит в себе черты незаурядного человека, стремящегося к первенству как в художественной, так и в политической и сексуальной деятельности. Это стремление имеет свою причину не только в натуре и складе ума самого Д'Аннунцио, но и в его желании представлять собой квинтэссенцию сына новой объединенной Италии, которая, по его мнению, сможет вновь стать великой державой, только обратив свой взгляд на прославленное прошлое, созданное великими мужами, рыцарями, первооткрывателями новых земель и художниками [14, с. 29–105].

У «лишнего человека» не было стремления ни к художественному, ни к сексуальному первенству. Скорее всего, он стремился к воплощению красоты в повседневной жизни, но с течением времени и это стремление как будто растворилось, было поглощено политической и социальной косностью царской империи, отразившейся в неподвижности и повторности тургеневских пейзажей, казавшихся иногда сентиментальными олеографиями. «Лишний человек» становился персонажем таких олеографий и в них находил свое оправдание. Э. Ауэрбах по этому поводу писал, что любой литературный герой «был бы почти непонятным без весьма точного и подробного знания политических, социальных и экономических условий определенной исторической поры» [2, с. 221].

Думается, что из этих кратких размышлений можно сделать вывод о том, что русский «лишний человек» и итальянский вариант «сверхчеловека», пусть и с учетом разных исторических, социальных и политических реалий, являются отражением определенных объективных обстоятельств и выражают потребность их создателей зафиксировать в них требования своих стран и эпох. Эта причина нам позволяет считать корректным сопоставление Тургенева и Д'Аннунцио, несмотря на то, что эпоха Д'Аннунцио начинается тогда, когда эпоха Тургенева склоняется к закату: И.С. Тургенев умер в 1883 г., а в 1884 г. Г. Д'Аннунцио начал свой декадентский период публикацией «Интермеццо рифм».

Кроме всего прочего, герои Тургенева и Д'Аннунцио одинаково детерминированы в мир природы – и это тоже можно рассматривать как одну из самых

прочных основ, позволяющих сопоставить двух писателей. В их творчестве пейзаж и герой всегда взаимосвязаны: можно было бы даже говорить (хотя и с некоторым утрированием) о «лишней природе» и «сверхприроде» в их произведениях. В самом деле, их герои, сами того не осознавая, именно из природного мира черпают свою жизненную, слабую или сильную, энергию.

Но сразу же оговоримся, что это качество растворенности в природе реализуется в произведениях русского и итальянского классиков диаметрально противоположно друг другу. Как уже было подмечено, политическая и социальная косность царской империи отразилась в неподвижности пейзажа в прозе Тургенева. Поэтому, если считать «лишнего человека» плодом и жертвой той косности [1], то можно утверждать, что неподвижность природных картин у Тургенева идет «лишнему человеку», как костюм, сшитый по индивидуальному заказу, и в совершенстве подходит к его «излишеству».

С другой стороны, постоянное стремление некоторых героев Д'Аннунцио к реализации высших идеалов и бушующие в них страсти, порывы их душ и терзания нереализованных чувств отражаются в картинах жестких, диких пейзажей, и эти зеркальные образы, в свою очередь, возвращаются к герою в виде духовной пищи, утешения и стимула к завершению начатого подвига.

Оставляя в стороне «Записки охотника», в которых природа является сама собой предметом описания и имеет функцию параллельного героя, в последующих романах и рассказах Тургенева пейзаж выступает на первый план реже, но становится композиционно значительнее. Лирико-пейзажных отрывков в «Дворянском гнезде» не больше шести, но они, бесспорно, выражают настроение, можно сказать, самую суть души героя, становясь его зеркалом. Апатия Лаврецкого четко отражается в тексте: «...и вдруг находит тишина мертвая; ничто не стукнет, не шелхнет; ветер листком не шевельнет; ласточки несутся без крика одна за другой по земле, и печально становится на душе от их безмолвного полета» [5]. Пейзажно-природный фон почти не меняется и в «Отцах и детях»: необозримые поля, чуть заметные холмы, села, небольшие леса.

Благодаря повторяемости эти образы пластически представляют и свидетельствуют «о том великом спокойствии “равнодушной” природы» [6], в которую тургеневский герой полностью погружен, сущность которой он полностью разделяет и от тишины которой он находится в полной зависимости, неспособный действовать, встать на ноги и добиться поставленной перед собой цели. Можно сказать, что «лишний человек» лежит и довольствуется пролетом легких розовых тучек, предаваясь удобному агностицизму. Так, Михалевич ругает Лаврецкого: «...ты мог бы что-нибудь делать – и ничего не делаешь; лежишь сытым брюхом кверху и говоришь: так оно и следует, лежать-то, потому что все, что люди ни делают, – все вздор и ни к чему не ведущая чепуха» [5].

То, чего тургеневскому пейзажу не хватает, это жесткость, дикость, энергия. Там все нежно и мягко, все ласкательно, все поет в миноре. Вместе с Ш. Бодлером можно было бы сказать: «Nos paysagistes sont des animaux beaucoup trop herbivores» [9] («Наши пейзажисты – слишком травоядные животные»). Здесь и далее перевод наш. – У.П.). Вот еще одна иллюстрация: «Все кругом золотисто зеленело, все широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханием теплого ветерка. <...> Аркадий глядел, глядел, и, понемногу ослабевая, исчезали его размышления...» [6]. Эта цитата из романа «Отцы и дети» как нельзя лучше подтверждает мысль о слиянности «лишнего человека» и окружающей его природы, об их синтезе. По этому поводу М. Ледковская писала: «The landscape is not only used in a merely descriptive way. <...> The natural scene reflects the human emotion of the heroes in the foreground, sets in relief their hopes and their tragedies» [12, с. 116].

Поля – это своего рода мягкий матрас, на котором лежит «лишний человек». Теоретическое подтверждение мягкости, как выражения пассивности, и жесткости, как выражения человеческой деятельности, нам дает феноменологическая психология Г. Башляра: «...dans la connaissance dynamique de la matière – et corrélativement dans les connaissances des valeur dynamiques de notre être – rien n'est clair si nous ne posons pas d'abord les deux termes *dur* et *mou*. <...> Mais dans l'ordre de la matière, le *oui*, et le *non* se disent *mou* et *dur*. Ces images sont si vraiment élémentaires qu'on pourra toujours les retrouver malgré toutes les transpositions, en dépit de toute inversion, au fond de toutes les métaphores» [7, с. 17–18].

Взаимоотношения «сверхчеловека» Д'Аннунцио с природой имеют черты диаметрально противоположные по сравнению с «лишним человеком» Тургенева. Однако с точки зрения композиционного подхода автора к созданию персонажа обнаруживаются явные сходства. Речь больше не идет ни об уступчивости и пассивности, ни о покорности и «саморастворенности» в окружающем, но об утверждении самого себя как доминанты в природном мире. Если представить это графически, то на смену горизонтальности приходит подъем кверху, а мягкость и неопределенность очертаний сменяется каменной компактностью. Пейзаж Д'Аннунцио передает суть личности героя, его созерцающего. Пейзаж как бы внушает герою мысль о поощрении его стремления к сияющим судьбам, он побуждает к совершенству в искусстве, отражает драматическую борьбу любви и ненависти, надежд и разочарований, как, например, в романе «Триумф смерти», в котором смертельный конфликт между мужским и женским началами представлен вечной борьбой между скалами и морской водой. Г. Башляр, не имея, между прочим, в виду поэтику Д'Аннунцио, подтверждает: «Or, l'image dynamique la plus forte est ici la lutte de la mer et du rocher» [8, с. 199].

Структурно-композиционная функция камня и скалы явно выступает именно в этом романе не только посредством часто повторяющихся лейтмотивов, но и через конкретное изображение происходящего. Например, в эпизоде самоубийства неизвестного человека: в Риме кто-то бросился с парапета террасы на холме Пинчо и умер на находящейся внизу каменной мостовой. Сразу после этой сцены начинается история бурной чувственной любви Джорджо Ауриспы и Ипполиты, трагически завершающаяся физической борьбой двух героев на скалистом обрыве, в который они «упали, друг к другу прикинув в смертельном объятии» [10, с. 18].

Однако героя «Триумфа смерти» нельзя считать настоящим прототипом сверхчеловека: он несет в себе признаки личности, только стремящейся к подвигам нищезанятого незаурядного человека, а на самом деле он ничего не делает, он прикован к страстям, порожденным телом Ипполиты. В следующем романе «Дева скал» Д'Аннунцио обрисовал фигуру Клавдия Кантельмо, титана, которого женщина уже не может подчинить себе, потому что он сам становится творцом своей и чужой судьбы. Женщина для него перестает быть объектом страсти и превращается в орудие его миссии, в мать будущего короля нового, итальянского Рима, вождя нового итальянского народа, совершенного сверхчеловека. Такое орудие, такую женщину Кантельмо ищет в древнем аристократическом, но обедневшем семействе, живущем в горном скалистом крае южной Италии. Герой объясняет, почему он выбрал тот край: он «...убежище, благоприятное крепкой душе, страна с каменным позвоночником <...> которая в состоянии приютить и питать мою великую мечту» [Там же, с. 58].

Пейзаж в романе полон драматической энергии, в описаниях природы мы не найдем ни мягкости, ни стремления к созерцательности. В них воплощена энергия действия, храбрость и стремление к преодолению любого препятствия. Этот пейзаж – совершенный противовес тургеневскому природному миру: если у русского

классика каждый образ дан в горизонтали, то у итальянца представлена вертикаль. Эти две системы противопоставлены друг другу как мягкость и жесткость, вода и огонь. Поэтому в тургеневском пейзаже видно или ощущается присутствие воды, в пейзаже Д'Аннунцио под скалами кроется огонь: «рыжая земля, засеянная кремнями, возбудителями дремлющих искр» [Там же, с. 68]; «горный бассейн, рожденный жуткой волей древнего вулкана, его огненным искусством» [Там же, с. 69].

Обратимся еще раз к Г. Башляру, который в психоаналитической перспективе теоретически подтверждает правоту этих литературных образов: «Ce feu intime et mâle, objet de méditation de l'homme isolé, est naturellement le feu le plus puissant» [8, с. 90]. В «Девах скал» камень – символ мужественности, твердости, порыва вверх, но главная роль все же принадлежит не камню, а огню: он как бы оживляет и придает точность действиям и воле сверхчеловека. Он олицетворяет позитивный характер его действий, выражает творческий потенциал его личности. Ведь именно огонь сформировал камни, горные пики и острые гребни: «Le surfeu préfigure le surhomme» [Там же].

В романе Д'Аннунцио «Огонь» дан пейзаж, совмещающий разнородные начала – камень и воду, но они не противопоставлены друг другу, поскольку действие разворачивается в Венеции. Здесь вода и камень не борются друг с другом, здесь камень победил. И это не простой камень, а обработанный – мрамор, материал искусства. Вода же – больше не живая, буйная, а «болезненная». Мраморные дворцы вертикально воздвигаются над плоскостью лагуны, источающей «запах разложения». Дворцы Венеции, объекты тончайшего искусства, также символизируют титаническую волю Республики Святого Марка, слава которой вернется благодаря воле и действию очередного сверхчеловека, поэта Стеллиа Эффрены, первенство которого не столько основывается на аристократизме его крови, как у Кантельмо в «Девах скал», сколько на превосходстве в реализации произведений тотального искусства по примеру вагнеровских опер.

Вот как выражает Эффрена свои чувства и ожидания: «И посредством музыки, танца и лирического пения я создам вокруг моих героев идеальную атмосферу, в которой завибрирует вся жизнь Природы» [11, с. 193]; «Я бы хотел, чтобы моих персонажей воспринимали дрожащими в потоке диких сил, страдающими в соприкосновении с землей, совмещающимися с воздухом, водой, огнем, горами, тучами, в пафосной борьбе с фатумом, который надо победить. И еще я бы хотел, чтобы Природа их окружала в таком виде, в котором ее видели древнейшие отцы: страстной актрисой вечной драмы» [Там же, с. 193–194].

Ничего подобного у Тургенева нет: ни героического пафоса, ни торжественного трагизма и ни тени той риторической велеречивости, которая видна даже в кратких цитатах, приведенных нами. Не удивляет, между прочим, что Тургенев явно недолго любил Вагнера, а Д'Аннунцио его почитал. И все-таки русский и итальянский классики, несмотря на все различия созданных ими персонажей, нам доказывают, что взаимоотношение героев с природным миром, с материей проясняет их характеры, делает более зримыми их устремления, очерчивает тот круг проблем, которые и заставили автора взяться за перо.

Сопоставление этих непохожих друг на друга героев позволило доказать, что использование принципа *coincidentia oppositorum* (совпадение противоположностей) продуктивно и способствует более глубокому пониманию художественного текста.

Список литературы

1. Анненков П. В. Художник и простой человек. Из воспоминаний об А. Ф. Писемском [Электронный ресурс] // Литература и жизнь. URL: http://dugward.ru/library/pisemskiy/annenkov_pisemskiy.html. (Дата обращения: 05.01.2016.)

2. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М. ; СПб. : Университетская книга, 2000. 556 с. [Итальянское издание: Auerbach E. Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale. Torino, 1979].
3. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки [Электронный ресурс] // Сочинения. URL: <http://www.philosophy.ru/library/nietzsche/tragoedie.html>. (Дата обращения: 18.12.2015.)
4. Перси У. Модерн и слово. М.: АГРАФ, 2007. 224 с.
5. Тургенев И. С. Дворянское гнездо [Электронный ресурс] // Тургенев И. С. Сочинения. URL: http://az.lib.ru/t/turgenev_i_s/text_0020.shtml. (Дата обращения: 10.01.2016.)
6. Тургенев И. С. Отцы и дети [Электронный ресурс] // Тургенев И. С. Сочинения. URL: http://az.lib.ru/t/turgenev_i_s/text_0040.shtml. (Дата обращения: 12.01.2016.)
7. Bachelard G. La terre et les rêveries de la volonté. Paris: Librairie José Corti, 1948. 409 p.
8. Bachelard G. La psychanalyse du feu. Paris: Les Éditions Gallimard, 1992. 192 p.
9. Baudelaire C. Une collection d'œuvres [Электронный ресурс]. URL: <http://nmm-club.me/forum/viewtopic.php?t=894165>. (Дата обращения: 15.01.2016.)
10. D'Annunzio G. Le vergini delle rocce. Milano: Mondadori, 1978. 208 p.
11. D'Annunzio G. Il fuoco. Milano: Mondadori, 1978. 439 p.
12. Ledkovsky M. The other Turgenev: from Romanticism to Symbolism. Colloquium. Slavicum / Jal-Verlag. Würzburg, 1973. 170 p.
13. Persy U. Les récits érotiques d'Anatolij Kamenskij: Leda, Četyre, Ženščina. // Amour et érotisme dans la littérature russe du XX siècle. Peter Lang, Bern, 1992. P. 64–72.
14. Salinari C. Miti e coscienza del decadentismo italiano. Milano, 1960. P. 29–105.

**REFLECTIONS ON THE NATURE AND NATURE WRITING:
I. S. TURGENEV AND G. D'ANNUNZIO**

U. Persi

University of Bergamo, Italy
the Department of Slavonic Studies

The article compared the image of the hero of the principles in the works of I. S. Turgenev and G. D'Annunzio. The author analyzed the artistic type of the “superfluous man”, created by Russian writer and Italian version of the “superman” and showed exceptional role of the landscape in revealing the character's perception of the world.

Keywords: *I. S. Turgenev, G. D'Annunzio, Russian literature, Italian literature, “superfluous man”, “superman”.*

Об авторе:

ПЕРСИ Уго – доктор наук, профессор, директор Института славистики Бергамского государственного университета (24129, Italy, Bergamo, Via Salvecchio, 19), e-mail: u.persi@gmail.com.

About the author:

PERSI Ugo – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Slavonic Studies of the University of Bergamo, Italy (24129, Italy, Bergamo, Via Salvecchio, 19), e-mail: u.persi@gmail.com.