

МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

УДК 82-2(450)"712.9"

Миленка Галина Дмитрівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи Київського
національного університету театру, кіно
і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
milgal@ukr.net

ДРАМАТУРГІЧНІ ПАРАДОКСИ ГАБРІЕЛЄ Д'АННУНЦІО

Вперше в українському мистецтвознавстві розглянуто особливості драматургії італійського поета, письменника і драматурга Габріеле Д'Аннунціо – однієї з найбільш одіозних постатей в історії європейського театру. Окрім специфічних особливостей його драматургічного доробку, увага приділена огляду світоглядних орієнтирів Д'Аннунціо, зокрема, щодо особливої місії італійської аристократії. Виявлено причини захоплення драматурга філософією Ф. Ніцше, яка надихнула його до створення образу надлюдини, а відтак – до втілення теми сили і свободи героя, імморалізм якого дозволяє нехтувати будь-якими моральними законами і нормами.

Ключові слова: Г. Д'Аннунціо, італійська драматургія, декаданс, аристократія, надлюдина, імморалізм.

Миленка Галина Дмитриевна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого.

Драматургические парадоксы Габриеле Д'Аннунцио.

Впервые в украинском искусствоведении рассмотрены особенности драматургии итальянского поэта, писателя и драматурга Габриеле Д'Аннунцио – одной из наиболее одиозных фигур в истории европейского театра. Кроме специфических особенностей его драматургического наследия, внимание уделено рассмотрению мировоззренческих ориентиров Д'Аннунцио, в частности, относительно особой миссии итальянской аристократии. Выявлены причины увлечения драматурга философией Ф. Ницше, вдохновившей его на создание образа сверхчеловека, а вследствие этого – обращение к теме силы и свободы героя, имморализм которого позволяет пренебрегать любыми моральными законами и нормами.

Ключевые слова: Г. Д'Аннунцио, итальянская драматургия, декаданс, аристократия, сверхчеловек, имморализм.

Mylenka Halyna, Doctor of Sciences of art, professor, Vice-rector on scientific work of Kyiv Karpenko-Karyi National University of Theatre, Cinema and Television.

Dramatic paradoxes of Gabriele D'Annunzio.

For the first time in Ukrainian art studies examined the features of dramaturgy of Italian poet, writer and dramaturge Gabriele D'Annunzio, one of the most controversial figures in the history of European theater. In addition to specific features of his dramaturgic legacy, the attention is paid to review of D'Annunzio philosophical orientations, including the specific mission of the Italian aristocracy. Paper defines reasons of dramaturge's delight in philosophy of Friedrich Nietzsche that inspired him to create an image of overman, and therefore – to embody the theme of power and freedom of hero, whose immoralism allows ignoring any moral laws and regulations.

Key words: D'Annunzio, Italian dramaturgy, decadence, aristocracy, overman, immoralism.

Італійський театр кінця XIX – початку XX століть, у порівнянні з театральним мистецтвом інших країн Західної Європи, залишається найменш дослідженим в українському мистецтвознавстві. Почасти це пов'язано з історичними умовами, у яких опинилася Італія, що і визначило особливості її духовного життя, літературної та мистецької творчості. У 1871 році, після об'єднання Італії, завершилася героїчна доба національного руху. Романтичний протест і патетика, що відповідали викликам славетних часів виборювання незалежності країни, втрачають свою актуальність; в умовах буденного життя буржуазної Італії романтичний бунт і пафос здавалися вже фальшивими – "італійська буржуазія швидко забула про славу визвольну війну та її героїв" [4, 5]. Виникає потреба у відтворенні правдивих картин життя і невлаштованості долі "маленьких" людей; цю місію взяла на себе веристська драма (Л. Капуано, Дж. Верга), а у провінціях – діалектальний театр. Але на початку XX століття вони втратили свою актуальність, поступившись місцем італійському декадансу, найбільш масштабною фігурою якого стає поет, прозаїк, драматург Габріеле Д'Аннунціо (1863–1938).

Леся Українка – чи не єдина серед українських дослідників, хто звернувся до аналізу спадщини італійського поета, – відзначала, що "після великого підйому в Італії наступив великий занепад сил. Великий підйом залишив після себе багато розчарованих і багато обманутих <...>, загальний настрій у країні став похмурим, грозивим" [6, 40-41]. Розглядаючи причини розгубленості у стані літераторів, українська поетеса підкреслювала, що італійська витончена література у своїй більшості "просто "пішла від зла", натуралісти і психологи намагалися критично ставитися до оточуючої дійсності, але не зуміли встановити ані міцного критерію, ані певного ідеалу. Нові пісні належать не їм, а декаденту Д'Аннунціо" [6, 41]. Відносячи поета "до епігонів великої епохи звільнення Італії (Risorgimento)", оскільки до нього дійшла "лише слабка луна цього вибуху суспільного ентузіазму", Леся Українка констатувала, що саме йому "випало на долю починати новий час і нові пісні" [6, 40].

Зазвичай драматургію Г. Д'Аннунціо відносять до символізму та неоромантизму, відзначаючи при цьому і певні впливи на його творчість мелодрами та естетики веризму. І хоча спеціальних розвідок щодо драматургії Д'Аннунціо в українському (як і в російському) мистецтвознавстві практично не існує, проте у радянських дослідженнях інших проблем італійської літератури і драми він був затаврований як "жалюгідний декадент", "предтеча фашизму", автор трагедій "крові та хтивості", "співець інстинктів" і т. ін. У драматургічній творчості Г. Д'Аннунціо дійсно відсутній зв'язок із великою гуманістичною традицією італійської драматургії – так само, як і з загальноєвропейськими мистецькими пошуками. Навіть співвітчизник Д'Аннунціо Антоніо Грамші, окреслюючи стан літератури Італії на межі XIX–XX століть, відзначав: "У нас досвід минулого не відображається у сьогоденні, не складає невід'ємної його частини. В історії нашої національної культури немає ані єдності, ані безперервності <...>. Д'Аннунціо та його наслідувачі рішуче розправилися з будь-якою спадкоємністю" [3, 264]. Італійський філософ пояснює це тим, що у італійців "національне почуття <...> ще тільки формується. Внаслідок цього, література Італії ніколи не була націо-

нальним явищем. Наша література носила і поки що носить позанаціональний, космополітичний характер" [там само].

Наразі виникає необхідність розглянути особливості драматургічної спадщини Г. Д'Аннунціо і, можливо, надати поштовх для аналізу його творчості на сучасному етапі, адже той розголос, який він мав за життя (і не лише в Італії), принаймні, до цього спонукає.

Інтерес Г. Д'Аннунціо до театру виник після знайомства з Елеонорою Дузе, всесвітня слава якої на момент зустрічі з майбутнім драматургом була надзвичайною. Разом вони мріяли про створення нового театру, який би, на відміну від театру побутової правдоподібності, підносили уяву глядача у височину поетичної мрії. Новаторський проект поетичного театру передбачав побудову театру під відкритим небом на березі озера Альбано для постановки античної драматургії і п'єс самого Г. Д'Аннунціо.

Прагнення до створення театру високої поезії так і залишилося проектом, не зважаючи на значний драматургічний доробок Г. Д'Аннунціо та ентузіазм великої актриси у просуванні його драматургії на сцену. З п'ятнадцяти п'єс, які, на кшталт античних авторів, актриса не лише виходила на сцену у головних ролях, але брала на себе і Д'Аннунціо називав трагедіями, такі як "Сон весняного ранку", "Джоконда", "Слава", "Франческо да Ріміні", "Сон осіннього вечора" були написані спеціально для Е. Дузе функції імпресарію. Проте успіху у публіки більшість вистав не мали, навіть майстерність "божественної" Е. Дузе не завжди могла "перекрити" нескенічність п'єс Г. Д'Аннунціо (хоча вони були перекладені на більшість європейських мов і мали певний успіх). Попри те, що актриса спонсорувала постановку більшості вистав, згодом її любов-самопожертва до автора стала обтяжливою для нього. Імморалізм Д'Аннунціо-людини позначився на трагічному для Е. Дузе розриві їх відносин. Останнім приниженням, яке остаточно відштовхнуло актрису від її кумира, став факт кричущого людського і творчого віроломства: обіцяну їй роль у трагедії "Мертве місто" він віддав Сарі Бернар, а роль у "Доньці Йоріо" – Ірмі Грамматці. І це при тому, що Е. Дузе була вже занурена у репетиційний процес.

Вже в одній із перших п'єс – "Сон весняного ранку" (1898) – Д'Аннунціо намагається втілити завдання "поетичного театру", ознакою якого вбачав відсутність сюжету та абстрактно позначені умови місця і часу існування героїв. Подібно до специфіки поетичної творчості, драматург концентрує увагу на внутрішніх переживаннях персонажів, зміна яких і забезпечує драматичну дію. Проте відсутність сюжетної розробки та "прив'язки" героїв до конкретних часових і просторових орієнтирів позбавляло щирості їх почуття, а привнесення фантастичного елемента – мотиваційної виправданості вчинків. Характерно, що вже у першій п'єсі з'являється образ героїні "із хворою душею", які час від часу будуть з'являтися у його "трагедіях" [6, 52].

Стилістику душевних терзань головної героїні спостерігаємо і у драмі "Сон осіннього вечора" (1905), де фабульною підставою для прояву "хворобливих" переживань персонажів стає любовний трикутник, а інтрига розкривається навколо нещасної любові та ревнощів старіючої героїні до молодого суперниці. І

якщо страждання героїні у "Весняному сні" драматург відтворював на тлі весняного буяння природи, то в "Осінньому сні" – на тлі осіннього пейзажу. Взагалі опис природи, яким наповнені його п'єси (як прозові, так і віршовані) є однією з сильніших сторін творчості Г. Д'Аннунціо. Йому притаманно, так би мовити, язичницьке почуття природи, що разом із багатослівними монологами – виливами душі героїв – і повинне було знаменувати поетичний театр.

Невипадково найкращою п'єсою Г. Д'Аннунціо загально визнана "пасторальна трагедія" на фольклорному матеріалі "Донька Йоріо" (1904), яка "випадає" із загальної стилістики драматурга. З одного боку, в основі п'єси характерна для нього тематика – любов, пристрасть, жадібна сексуальність, але з іншого – віршована поетична мова автора позбавлена тут притаманної йому риторики і звучить чисто і просто. Через майстерно стилізованих персонажів наче звучав голос самого автора, який передавав своє почуття схиляння перед красою природи та "любові до цього матеріалу, що був наданий йому його рідним краєм" [2, 68]. Потрібно відзначити, що "Донька Йоріо" саме з цієї причини мала найбільш щасливу сценічну долю.

Однак, за компетентною думкою англійського теоретика драми Е. Бентлі, "драми, які перенасичені лірикою", є "невдалими" [1, 118] (у якості прикладу при цьому наводиться творчість італійця Г. Д'Аннунціо).

Любовний трикутник та надмірні страждання через нерозділене кохання стають основою конфлікту більшості п'єс Д'Аннунціо, як і тема пристрасті та влади інстинктів над людиною. Справжня любов у італійського драматурга – це "пристрасть-лють" [7, 91], що надає їй фатальності, а відтак є проявом божественного у людині. За Г. Д'Аннунціо, шлях непротивлення пристрасті є єдиним способом піднятися до рівня творця, поета, генія. Зокрема, у драмі "Джоконда" (1899) драматург відтворює неможливість героя (скульптора) протистояти фатальній пристрасті, що й дозволяє йому пережити стан повнокровного пристрасного життя-екстазу і не лише як чоловікові, а насамперед, як митцю.

"Еротична тема" Г. Д'Аннунціо побудована на мотиві свободи від будь-якої моральної відповідальності; разом зі своїми героями у протистоянні статей він шукає вищої насолоди, переможного почуття сили і могутності, яке, у свою чергу, веде до справжньої свободи. Через тему еротики стверджується індивідуальна сила д'аннунцієвського героя, імморалізм якого стає запорукою його власної свободи. Такому герою світ страждання та людської слабкості є чужим, а думка натовпу щодо його екстравагантних епатажів його не цікавить.

На самому початку ХХ століття, коли Італія познайомилася з філософією ідеалізму А. Шопенгауера та Ф. Ніцше, Г. Д'Аннунціо виявилася близькою ідея імморалізму та "етики сили". У цій площині вимальовується і "тема надлюдини" у творчості драматурга. Намагаючись вигнати з італійського театру "звичайного сірого героя – просту людину" [4, 7], Г. Д'Аннунціо, захоплений філософією Ф. Ніцше, моделює образ героя-"надлюдини", якому притаманна воля до влади. Саме під впливом ідей Ф. Ніцше він відкидає віру у мораль та співстраждання і оспівує прагнення до панування над натовпом, біль як виховання сильних, справедливості нерівності і т. ін. Позиція драматурга щодо імморалізму вільної люди-

ни носила програмний характер, оскільки він був переконаний, що завданням нового мистецтва є саме підготовка приходу "надлюдини".

Особливо наочно ця тема звучить у п'єсі "Мертве місто", де Д'Аннунціо, знов у межах сюжетної схеми любовного трикутника, створює образ, який наділяє рисами надлюдини. Відкидаючи моральні норми, керуючись інстинктами, герой прагне до розкріпачення своїх творчих потенцій; його намір ошчасливити людство "знімає" всі моральні перешкоди на цьому шляху, а переживання "пристрасті-люті" розкриває сили до самоствердження. Ще далі у реалізації права надлюдини Г. Д'Аннунціо заводить свого супер-персонажа у трагедії "Більше, ніж любов". "Етика сили" без докорів сумління підводить такого героя до вбивства, яке виявляється лише необхідністю на шляху до його великих діянь.

Тема героя-надлюдини у творчості Г. Д'Аннунціо має і більш глибокі коріння. Ще з ранньої юності він був захоплений історією Античності. Його ностальгія за славним минулим Давнього Риму, захоплення римською аристократією, стійкістю полководців і легіонерів, могутністю цезарів Леся Українка пояснює тим, що "робоче середовище Д'Аннунціо знає мало", буржуазію "він ненавидить від всієї душі <...>. Велич душі і стійкість він знаходить лише серед тих аристократів, котрі, вважаючи себе обманутими великим Risorgimento, віддалилися у свої напіврозорені маєтки і там ведуть суворе, усамітнене життя, охороняючи станові традиції і віддаючись мріям про пришествя месії, котрий позбавить Італію від псевдовизволителів" [6, 41-42].

Ідея Г. Д'Аннунціо про створення світу Прекрасного була свого роду тугою за славетним минулим Італії, її потужною філософією, літературою і мистецтвом, а головне – славетними мужніми героями Давнього Риму. Він мріє про відродження величі Риму, "нового римського цезаря", вірить у те, що "італійський месіанізм перетвориться у світовий месіанізм" [6, 56]. На його думку, лише обранці спадкової сили можуть наблизити світле майбутнє, а ідеалом є "абсолютизм, що спирається на родову аристократію" [6, 48]. Леся Українка вважає, що симпатії Д'Аннунціо – на боці аристократів, оскільки "вони природні і зрозумілі" для нього, адже "за характером, вихованням і походженням він цілком належить цьому класу" [6, 42]. Д'Аннунціо впевнений в "особливому сполученні крові" аристократії, тому протиставляє успадковану нею від римських цезарів енергію лідерства "рабам <...>, народженим для праці [там само, 44].

Отже, сформована ще у молоді роки думка про особливу місію італійської аристократії, її силу, могутність, накопичену у генах волю до панування над натовпом максимально повно співпала з ідеєю надлюдини Ф. Ніцше. Після знайомства з ідеями німецького філософа Г. Д'Аннунціо були написані п'єси "Мертве місто", "Корабель" (тема сильної Італії як морської держави, її панування над всією Адріатикою), "Більше, ніж любов" (де у драматургічній формі втілена тема сили і свободи людини – тобто, надлюдини, її здатність переступити межу банального гуманізму). Натомість варто зауважити, що особливо акцентовано це прозвучало у його романах "Насолода", "Тріумф смерті", "Полум'я", "Діви скель".

Практично для всіх драматургічних опусів Г. Д'Аннунціо характерними є відсутність драматичної напруги, в'ялий розвиток дії, штучність окремих си-

туацій та образів, натужна надуманість драматургічного конфлікту, нежиттєвість матеріалу, абстрактність місця і часу дії, відсутність гуманістичного звучання, оспівування екстатичних почуттів, пишномовний стиль, багатослівність героїв, риторичність їх висловлювань і т. ін.

Натомість М. Молодцова – автор найбільш докладної монографії з історії італійського театру початку ХХ століття – вважає, що п'єси Г. Д'Аннунціо "мали привабливість вірша, що заворожував. І незважаючи на те, що були населені "надлюдськими" персонажами, які вступили на кшталт героям античної трагедії в коло фатальних сил, мали чисельні поетичні красоти і низку справжніх достоїнств" [7, 78].

І хоча за життя Д'Аннунціо всі його "трагедії" були поставлені, і не лише в Італії, але той розголос і буквально слава, що його переслідувала, незважаючи на те, що більшість вистав за його п'єсами не мали успіху, потребує пояснень.

Одне з них чітко сформульовано С. Бушуєвою, котра зауважує, що на межі ХІХ – ХХ століть вже відчувалося, що позитивістська філософія і веристська естетика вичерпали себе. "Можливо саме з цієї причини, – відзначає дослідниця, – драматургія Д'Аннунціо викликала інтерес сучасників як така, що об'єктивно виявилася на боці антипозитивізму" [2, 43].

Інше пов'язане з одіозною постаттю самого Габріеле Д'Аннунціо, скандальний образ життя якого багато в чому підтримував його популярність. Енергію життя митця живило бажання бути в центрі уваги, на видноті; він жадав поклоніння і визнання, буквально міфологізуючи своє існування і перетворюючи його на публічну виставу. З'являється навіть таке поняття як "д'аннунціанський стиль", що означало життя у пишних екзотичних інтер'єрах, численне оточення почетом слуг і прихильниць – так би мовити, публічні дивацтва генія. Один із сучасників стверджував, що поет "п'є вино з черепа цнотливої дівчини і носить черевики з людської шкіри", а "Марінетті розповідав, що кожного ранку Д'Аннунціо купається у морському прибої оголеним, верхи на коні, а на березі його очікує Дузе з пурпурною мантією в руках, щоб накинути на плечі Габріеле після купання" [5, 140].

Колосальна енергія і марнославство Г. Д'Аннунціо приводять його у політику. Так, він балотувався у парламент (1897), виступивши з програмою-епатажем "політики краси". Захопившись авіацією, здійснив разом з італійськими авіаторами низку польотів, неодноразово – з воєнними завданнями, зокрема, бомбардуванням. На одному з виступів (з балкону перед чисельним натовпом співгромадян) він використав привітальний жест римських легіонерів Давнього Риму, який пізніше буде запозичений нацистами як офіційний для привітання. Гіпноізуючий вплив Г. Д'Аннунціо на публіку викликав до нього стійкий інтерес з боку політиків. Певний період на політичній ниві він був популярнішим за Б. Муссоліні, котрий вбачав у ньому реального суперника в боротьбі за лідерство. Більше того, оскільки Г. Д'Аннунціо грав вагомую роль у політичних і аристократичних колах, майбутній дуче Муссоліні, спритно використавши його популярність, прийшов до влади (1922), а разом з ним в Італії остаточно ствердився фашизм.

Не можна не відзначити і певний внесок Г. Д'Аннунціо у новомодне захоплення європейських митців – кінематограф. У Парижі він заключає контракт на написання сценарію (1910) і стає одним із перших кінодраматургів. За його

сценаріями була поставлена низка фільмів, зокрема, шестигодинна кіноепопея "Кабірія", в основу якої покладена улюблена тема драматурга – історія з життя Давнього Риму. Популярність Г. Д'Аннунціо відкриває йому шлях і у паризький мистецький світ, де він зближується з Клодом Дебюссі, Леоном (Львом) Бакстом, Ідою Рубінштейн. Результатом творчого союзу стає його нова драма "Мучеництво Святого Себастьяна", яка була поставлена з І. Рубінштейн у головній ролі, з музикою К. Дебюссі і у декораціях Л. Бакста (1911).

Таким чином, прижиттєва популярність Д'Аннунціо-драматурга багато в чому підігрівалася надзвичайним інтересом публіки до його особистості. В силу означених вище особливостей, його драматургія не приваблює дослідників як об'єкт окремого поглибленого вивчення. Разом з тим, не можна не зважити на те, що у годину розпуття і мовчання в італійському театрі він не стояв осторонь і прагнув заповнити цей вакуум та долучити італійську драму до загальноєвропейського процесу пошуків нового героя, нових тем і форм. Вважаючи вульгарну правдоподібність ганьбою італійської сцени, Г. Д'Аннунціо прагнув створити театр високої поезії. Натомість надмірність недомовок і багатозначних натяків не змогли підняти його символізм до рівня філософської поезії драм М. Метерлінка, під впливом якого були написані деякі його п'єси.

Але потрібно і віддати належне італійському драматургові, адже його декаданс по суті був спробою кинути виклик буржуазній вульгарності та грубості, а також намаганням подолати провінційність італійського театру, підняти його до рівня європейської сцени. "Несценічність" його п'єс, за нечисленним винятком, позбавила їх сценічної історії, але як феномен, "драматургія Д'Аннунціо" все ж таки вписана окремою сторінкою в історію світового театру.

Література

1. Бентли Э. Жизнь драмы / Эрик Бентли; [пер. с англ. В. Воронина ; предисл. И. Минакова]. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 416 с. – (Библиотека истории и культуры).
2. Бушуева С. Полвека итальянского театра (1880-1930) / Светлана Бушуева. – Л. : Искусство, 1978. – 191 с.
3. Грамши А. Искусство и политика. В 2 т. / Антонио Грамши ; Т.1 [пер. с итал., вступ. ст. К Долгов]. – М. : Искусство, 1991. – 431 с.
4. Елина Н. Итальянский театр XX века и драматургия Луиджи Пиранделло / Н. Елина // Луиджи Пиранделло. Пьесы [пер. с итал.]. – М. : Искусство, 1960. – 488 с.
5. Кормильцев И. Три жизни Габриеле Даннунцио / И. Кормильцев // Иностранная литература. – 1999. – № 11. – С. 138–153.
6. Леся Українка. Два направления в новейшей итальянской литературе (Ада Негри и д'Аннунцио) // Леся Українка. Собр. соч. в 12 т. — Т. 8 : Литературно-критические и публицистические статьи. – К. : Наукова думка, 1977. – С. 26–61.
7. Молодцова М. Луиджи Пиранделло / Майя Молодцова. – Л. : Искусство, 1982. – 215 с.

References

1. Bentli E. (2004). Life drama. Moskow: Airis-press [in Russian].
2. Bushueva S. K. (1978). A half-century Italian theater (1880–1930). Leningrad: Art [in Russian].