

Litera

Правильная ссылка на статью:

Похаленков О.Е., Симак Н.И. Особенности повествовательной структуры романа Г. д'Аннунцио "Невинный" в свете теории психоанализа З. Фрейда // Litera. 2024. № 12. DOI: 10.25136/2409-8698.2024.12.72543 EDN: PFJPDW URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=72543](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72543)

## Особенности повествовательной структуры романа Г. д'Аннунцио "Невинный" в свете теории психоанализа З. Фрейда

Похаленков Олег Евгеньевич

доктор филологических наук

профессор, кафедра литературы, Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского

248002, Россия, Калужская область, г. Калуга, ул. Николо-Козинская, 56, кв. 8

✉ olegpokhalenkov@rambler.ru

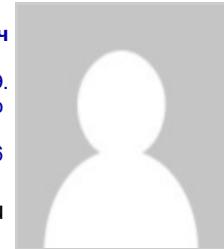


Симак Назарий Игоревич

бакалавр; институт филологии и массмедиа; Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского

248023, Россия, Калужская область, г. Калуга, ул. Степана Разина, 26

✉ p0plaw0k@yandex.ru



[Статья из рубрики "Литературоведение"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8698.2024.12.72543

### EDN:

PFJPDW

### Дата направления статьи в редакцию:

02-12-2024

**Аннотация:** В представленной работе рассматривается роман «Невинный» Габриэля д'Аннунцио (Gabriele D'Annunzio «L'Innocente», 1892 г.) – одного из самых знаменитых и скандальных итальянских авторов XX века. Основное внимание в исследовании уделяется анализу повествовательной структуры романа посредством использования концепции психоанализа Зигмунда Фрейда. Таким образом, в фокус внимания попадают мотив сна и сновидений, а также художественные детали, приобретающие особую важность в свете концепции Фрейда (например, образ свечи). Особое внимание

уделяется анализу художественного пространства романа – его деление на топосы и локусы (Венеция, Рим, имение героя и др.). Значимой категорией является также и инициация, которая позволила дать новую интерпретацию взаимоотношению героя и его супруги и убийству ребенка. Методологической основой исследования является диалектический метод научного познания, в рамках которого использованы общенаучные и частнонаучные методы. Биографический метод позволил установить связи между биографией авторов и особенностями их произведений. Метод психологического анализа позволил рассмотреть произведение сквозь призму концепции психоанализа Зигмунда Фрейда. А метод структурного анализа дал возможность проанализировать разные уровни текста. Основной вывод авторов заключается в том, что всё повествование "Невинного" Габриэля д'Аннуцио представляет собой своеобразную аллегорию пути взросления героя. Герой романа – граф Туллио Эрмиль – руководствовался принципом удовольствия, позволяя себе удовлетворять все возникающие у него желания, над сознательным в нём довлело бессознательное, минимален был процесс цензуры, что приводило к реализации вытесненных желаний. Научная новизна и основной вклад авторов заключается в том, что было выявлено, что убийство Раймондо ("невинного") – это ритуальное убийство, присущее обряду инициации, в результате которого происходит отречение от модуса ребенка и приобретение модуса взрослого. Специфическим в контексте романа является лишь то, что жертва метафорически является и убийцей.

#### **Ключевые слова:**

Габриэль д'Аннуцио, Невинный, повествовательная структура, психоанализ, Зигмунд Фрейд, образ, мотив, художественное пространство, художественная деталь, интерпретация

Творческое наследие Габриэля д'Аннуцио, несмотря на его популярность в начале XX в., не часто находилось в фокусе серьезных литературоведческих исследований (из значимых отметим: [\[4\]](#),[\[5\]](#),[\[6\]](#),[\[9\]](#),[\[10\]](#),[\[11\]](#),[\[12\]](#)). Роман «Невинный» (Gabriele D'Annunzio «L'Innocente», 1892 г.) явился важным этапом на творческом пути Габриэля д'Аннуцио, так как именно после его выхода «писатель заявит об изжитости натурализма, не отвечающего более, по его мнению, запросам и вкусам нового поколения» [\[2, с. 241\]](#). В произведении происходит переход от прежней идейной направленности автора к новой, неизбежно затрагивающий пафос и тематику произведений. В «Невинном» присутствуют элементы и мотивы веризма наряду с элементами и мотивами, присущими его следующим произведениям. Герой «Невинного» одновременно является и «маленьким человеком» в духе Ф.М. Достоевского, который подобно Раскольникову, в finale романа приходит к самоосуждению, и сверхчеловеком в духе Ф. Ницше, который преодолевает в себе человека. В этом контрастном образе, где автор «проповедует культ жалости, странным образом сочетающийся, однако, у этого певца страсти с неискоренимым тяготением к жестокости, доходящей почти до садизма» [\[2, с. 123\]](#), и проявляется переход в идейной ориентированности автора. Таким образом, целью статьи является анализ романа «Невинный» сквозь призму теории психоанализа З. Фрейда. Объект – текст романа, а предмет – поэтика романа. Теоретическая значимость заключается в выявлении заложенных подтекстов романа, а научная новизна состоит в том, что в представленной работе впервые в отечественном литературоведении проведен анализ романа д'Аннуцио «Невинный» с точки зрения теории психоанализа Фрейда.

Отметим, что «Невинный» даёт импульс к «воспеванию сильной личности» в дальнейшем творчестве д'Аннуцио. Корни мотива сверхчеловечности можно найти в биографии автора, причём как в биографии до написания «Невинного», так и после: приехав в Рим, – где фрагментарно развивается и ситуация романа, – д'Аннуцио, «благодаря своему таланту, необыкновенной красоте и обаятельности, сделался общим кумиром и провел несколько лет необычайно бурной жизни среди литературных и светских успехов» [2, с. 123]; позже же д'Аннуцио «стал проповедовать сверхчеловеческие права прекрасной личности» [там же], стал на позиции итальянского фашизма. Здесь прослеживаются автобиографизм и особый психологизм «Невинного», которые подразумевают интерес психоаналитической (теория психоанализа Зигмунда Фрейда) точки зрения к данному произведению, что является целью представленной работы.

Одной из значимых черт поэтики романа – это наличие художественных деталей, которые дают своеобразный «ключ» к интерпретации поведения героя. Таким примером может послужить смещение свечи, который напрямую связан с мотивом сна. Сновидения отражены достаточно прямолинейно. В них отсутствует такой процесс работы сновидения как смещения, когда происходит «переоценка психологических ценностей» [7, с. 290]: на первый план явного содержания выводится второстепенное в скрытом содержании, а первостепенное в скрытом содержании отводится на второй. Вытесненное желание никак не маскируется. Но смещение имеет место при описании действительности. Так, объектом смещения является свеча.

Как только герой романа – граф Туллио – входит в комнату к жене – Джулиане, чтобы обсудить с ней её неверность возникает описание такой детали – свечи: «на столе горела свеча, придавая реальность этой воображаемой сцене, и подвижный огонек колыхал вокруг себя тот смутный ужас, который драматические актеры создают в воздухе жестами отчаяния или угрозы» [3, с. 161]. Сразу следует отметить, что автор при упоминании свечи сразу же заявляет о «воображаемости» данной сцены, то есть о её сомнамбулической природе. Свеча здесь – это объект смещения. До этого она возникает во время описания обстановки комнаты, когда Туллио заподозрил Джулиану в употреблении яда и попытке самоубийства: «были вечерние сумерки, окно было раскрыто, занавески с шумом колыхались, на столе перед зеркалом горела свеча» [3, с. 11]. Значимость образа свечи в этой сцене была подчёркнута в возникшем после воспоминании об этом случае, так как там также упоминается свеча: «другое воспоминание, еще более далекое, вернулось, неся с собой яркие образы: окутанная мраком комната, настежь открытое окно, колеблющиеся портьеры, беспокойный огонек свечи перед бледным зеркалом, зловещие призраки, и она, Джулиана, на ногах, прислонившаяся к шкафу и судорожно извивающаяся, как будто проглотила яд» [3, с. 115].

Оканчивается глава тем, что Туллио, «отбросив всякое чувство обиды, всякую гордость» [3, с. 172], то есть отказавшись от своего эгоизма, цензурируя его; «чувствуя в этой простертой у моих ног женщине и в себе самом не только человеческое страдание, но и вечную человеческую ничтожность, расплату за неизбежные нарушения закона, тяжесть нашей животной плоти, ужас фатальной, неумолимой неизбежности, начертанной в самых корнях нашей сущности, всю плотскую скорбь нашей любви» [3, с. 172], то есть осознавая в себе аморальное бессознательное желание, входящее в противоречие со взрослой второй инстанцией, приклоняется перед рациональностью в лице своей жены, становится на путь взросления.

Содержание скрытой мысли этой сцены кроется в описании чувств Туллио перед этим разговором, когда он только узнал о беременности Джулианы, и сразу после разговора. Чувством до разговора было чувством ревности: «чувственная ревность охватила меня с таким бешенством, что я с трудом удержался, чтобы не броситься к Джулиане, не разбудить ее, не крикнуть ей безумных и жестоких слов, которые подсказывала мне внезапная ярость» [3, с. 130]. Чувство после – неприязнь. И именно в момент, когда «какая-то глухая неприязнь по отношению к Джулиане начала смутно шевелиться» [3, с. 173] в Туллио, при вклинившемся описании комнаты самым первым её элементом возникает свеча: «свеча горела на столе, и огонек время от времени колыхался, точно колеблемый дыханием» [3, с. 172-173].

Бессознательно Туллио воспринимает свою жену за свою собственность и возмущается, что на неё посягнул другой мужчина: «она принадлежала другому, принимала его ласки и носит теперь в своем чреве его семя» [3, с. 128] – говорит он. Из-за этого возникает неприязнь, отвращение к Джулиане и как высшая форма этого гнева, относящаяся к эгоистической и радикально собственнический бессознательной инстанции желание её смерти. Смещением этой скрытой мысли является свеча: она выводится на первый план в то время, как желание смерти Джулианы, – центральное и сокровенные желание Туллио, – отводится на второй, цензурируется.

О детском эгоизме Туллио читатель может судить как на протяжении всего романа, так и в начальной его исповеди: «я был убежден не только в особенном призвании моего ума, но и в его исключительности; и думал, что эта исключительность моих ощущений и моих переживаний облагораживала, выделяла всякий мой поступок. Гордясь и чванясь этой исключительностью, я не был способен понимать идею жертвенности или самоотречения, как не был способен отказывать себе в выражении или проявлении своих желаний» [3, с. 7]. Герой старается исполнить все свои желания, на первый план выводятся сексуальные потребности.

После отрезвления и освобождения от порыва человечности возникают уже прямые и откровенные рассуждения о эгоистической природе человека и человеческой любви: «несомненно, что в глубине каждого чувства, соединяющего два человеческих существа, то есть сближающего два эгоизма, таится известная доля ненависти. Несомненно, что эта доля неизбежной ненависти всегда приижает наши самые нежные побуждения, наши лучшие порывы. Все эти благородные душевые переживания носят в себе зародыш скрытого гниения и должны извратиться» [3, с. 173]. Бессознательное Туллио неприкрыто выводится автором на первый план прямо перед читателем.

Образ свечи возникает в произведении и в дальнейшем: во время крещения «Невинного» (сына Джулианы от любовника) и после его смерти.

В первом случае автор сам дает интерпретацию образа свечи: свеча является символом божественного огня. Важность свечи подчеркивается тем, что «невинный успокоился» [3, с. 250], а «глаза его уставились на огонек, трепетавший на кончике длинной раскрашенной свечи» [3, с. 250]. Крещение в данном случае – это осуществление компромисса между первой и второй инстанциями, отвратительной бессознательное природой человека и стремлением к божественному, к дисциплине. Джованни ди Скордио, осуществляющий крещение, таким образом, является совестью, цензурой, не дающей вытесненным мыслям реализоваться. По сюжету от него отвернулись все его многочисленные дети, что является высказыванием автора о падении нравов в его

время – люди отвернулись от Бога и поддались своим низменным желаниям. Христианство же выставляется автором как оплот человечности и антитеза животному началу.

Четыре поминальные свечи также окружают гроб с мертвым младенцем. В дальнейшем эти свечи, возникнув в сновидении Туллио, дадут ему повод для того, чтобы по пробуждению крикнуть Федерико: «свечу! Убери эту свечу!» [3, с. 290]. Здесь изначальное значение образа свечи как вытесненного желания смерти Джилианы перекликается с ее значением как триггера, напоминающего герою о содеянном. Он просит убрать её, так как окончательно стал на путь взросления, убил в себе ребенка и не хочет смерти Джилианы, то есть рационального своего начала.

Факт присутствия смещения не в сновидении, а в действительности не является поводом отказаться от данной интерпретации. В данном случае можно говорить о художественной, образной действительности, которая сходна с явным содержанием сновидения, так как скрытые мысли «являются нам не в рациональных словесных формах, которыми наше мышление обыкновенно пользуется, а скорее выражаются символически, посредством сравнений и метафор, как в образном поэтическом языке» [7, с. 292]. Этот «образный поэтический язык», сближающий сновидение и художественную реальность, и позволяет допущение смещения в пределах художественного произведения.

Нельзя не отметить и образ Катарины (умершей в детстве сестры героя), говоря о фрейдистской концепции. Погибшая сестра Туллио упоминается уже в самом начале романа во время его исповеди: «Моя единственная сестра, Костанца, умерла девяти лет от роду, оставив в моем сердце бесконечное сожаление. Часто с глубокой тоскою думал я об этом маленьком существе, которое не могло еще предложить мне сокровищ своей нежности, сокровищ, казавшихся моему воображению неисчерпаемыми. Среди всех человеческих чувств, среди всех земных привязанностей любовь сестры всегда казалась мне самой возвышенной и утешительной. Я часто думал о великом утраченном утешении с печалью, которую непреложность смерти делала почти мистической. Где найти на земле другую сестру?..» [3, с. 8].

Костанца редко упоминается на протяжении всего романа, но её именем также и завершается повествование: когда невинного хоронят в фамильном склепе, Туллио видит захоронение Костанцы: «На этом камне было вырезано имя Костанцы; буквы слабо блестели» [3, с. 291].

Образ Костанцы является символом детства, которое Туллио, в момент примата бессознательного над сознательным в нём, хочет вернуть. Поэтому он пытается заменить Джилиану Костанцией, то есть вытесняет сознательное, заменяя его бессознательным и обеспечивая выход энергии вытесненных мыслей. Замужество принуждает мужчину к определённой ответственности и дисциплине, к формированию принципа реальности. Туллио же, над которым сначала истории довлеет принцип удовольствия, пренебрегает этими атрибутами замужества и реализует свои инфантильные мысли. Это смещение принципом удовольствия принципом реальности, соответственно, сопровождается подменой образа жены в глазах Туллио образом сестры, заменой обязанностей мужа перед женой обязанностями брата перед сестрой. Данное соотношение иллюстрирует следующие события: Туллио не должен входить в половую связь с Джилианой по причине её болезни, то есть должен подавлять свои самые низменные желания, чтобы оставаться её мужем, то есть взрослым человеком. Именно временного, так как принцип

реальности «не оставляя конечной цели – достижения удовольствия, откладывает возможности удовлетворения и временно терпит неудовольствие на длинном окольном пути к удовольствию» [5, с. 342], а Джулиана выздоровела бы спустя время, и удовольствие было бы достигнуто.

Результат давления на вторую инстанцию – проявления под воздействием эгоизма мужа эгоизма жены, – рождениеbastarda, которого Туллио, осознавший, что надо становиться взрослым, убивает, то есть убивает ребёнка буквально в рамках художественного мира и метафорически в самом себе. Замужество, таким образом, как приобретаемый социальный институт, присущий более развитым, цивилизованным и дисциплинированным обществам, представляется атрибутом взрослой жизни, а родственные связи, врождённые и не требующие никакой дисциплины и высокого уровня цивилизации, представляются атрибутами детства.

Привязанность Туллио к Костанце, а Туллио за всё время её упоминаний в романе отзывается о ней исключительно положительно, детерминирована навязчивым повторением, тенденцией к консерватизму, так как «органические влечения консервативны, приобретены исторически и направлены к регрессу, к восстановлению прежних состояний» [5, с. 360]. Объектом повторения является инфантильная сексуальность, которая не может принести удовольствия, так как «ранний расцвет инфантильной сексуальности был вследствие несовместимости господствовавших в этот период желаний с реальностью и недостаточной степени развития ребенка обречен на гибель» [5, с. 348], то есть она не принесла удовольствия в детстве и не приносит его при перенесении. Именно поэтому, когда Туллио отдаляется от жены и всецело придаётся удовольствию и разврату, то есть реализует инфантильную сексуальность в повторении, он не получает удовлетворения: «я оставался там около месяца в состоянии какого-то непонятного недуга; в каком-то столбняке, усиливавшемся благодаря туманам и безмолвию лагун. Я сохранил лишь чувство своего одиночества среди неподвижных призраков окружающего меня мира. В течение долгих часов я не ощущал ничего, кроме тяжелой, давящей меня неподвижности жизни и легкого биения пульса в висках» [3, с. 54]. Так как Костанца символизирует детство, посредством метонимического переноса она символизирует ещё и инфантильную сексуальность.

Появление Костанцы в фамильном склепе при похоронах невинного является метафорой погибшего детства, тогда как труп Раймондо – это метафора детства, которое Туллио стремится вернуть посредством повторения. Костанца в склепе, таким образом, выступает напоминанием Туллио о тщетности его стремлений вернуть детство; детство как необходимый этап в становлении личности уже прошло и вернуть его не

В романе можно выделить следующие значимые для данного исследования топосы: Рим, Венеция, Флоренция, Бадиола. Первые три топоса можно определить в группу на основании общего для них качества – все они являются крупными городами, а Бадиола – это лишь имение.

Так как все города объединяются в романе в единое пространство, их можно условно определить как единый топос, подразделяющийся на локусы Рима, Венеции, Флоренции. Это обобщение уместно и потому, что топосы представляют собой «пространства, границы между которыми трудно проникаемы для персонажей» [1, с. 98], тогда как в романе персонажи перемещаются от города к городу без каких либо затруднений. Например, Тереза Раффо свободно перемещается между Римом и Флоренцией, а так как «для второстепенных персонажей топосы обычно вообще непроникаемы, для главных –

проницаемы со значительным трудом, с нравственными и душевными потерями» [\[1, с. 98\]](#), можно заключить, что Рим и Флоренция – это локусы единого топоса, в пределах которого может свободно перемещаться второстепенный персонаж Тереза Раффо.

Это же обобщение могло бы иметь место в случае с деревенским, негородским пространством, но оно представлено всего одним топосом – Бадиола, и такое обобщение, следовательно, излишне. Основные же локусы Бадиолы: пашни, на которых работают крестьяне; лес с угольщиками; Виллалилла.

«В отношениях к различным локусам проявляются характеры и даже идеология персонажей» [\[1, с. 99\]](#). Первые два локуса Бадиолы представляют собой метафору принципа реальности, отраженного в гармонии природы и человека. Хозяйство описано на протяжении всего цикла, оно является «окольным путем» к удовольствию, то есть урожаю. Центральный образ, возникающий у Туллио при контакте с локусом поля – «Иисус Земли» [\[3, с. 62\]](#), то есть синтез предельно высокого (божественного) и предельно низкого (земного), дисциплины, цензуры «я» и вытесненных желаний. Эта параллель будет возникать в романе и в дальнейшем, главным образом в момент крещения Раймондо.

Всё деревенское пространство представлено автором идиллически и пасторально, тогда как город либо описывается нейтрально, либо негативно: утверждаются ассоциации городского пространства с отрицательными человеческими качествами – «тлетворное дыхание городской жизни окутало меня, вновь пробудило во мне любопытство, жадность, зависть» [\[3, с. 24\]](#); подчёркиваются отрицательные качества города, приводятся его отрицательные субъективные оценки – «в городе было нестерпимо душно, он был пустым, и мне стало страшно. Дом был немой, как могила; все вещи, хорошо знакомые мне, имели совсем другой, какой-то странный вид. Я чувствовал себя одиноким в этой ужасной пустыне» [\[3, с. 196\]](#). Антиномия города и деревни усиливается, когда второстепенные персонажи деревенского пространства плохо отзываются о городе: «ах, этот Рим, этот Рим! Чтобы поправиться, вам нужно оставаться со мной в деревне очень долго... очень долго...» [\[3, с. 56\]](#).

Виллалилла же представляется символом взрослой семейной жизни. Вся вилла облеплена гнёздами ласточек – символ семейного счастья. Именно Виллалиллу упоминает Туллио когда утешает Джилиану: «а мы с Джилианой поедем как-нибудь и в Виллалиллу» [\[3, с. 20\]](#). Здесь Виллалилла воспринимает Джилианой как символ воссоединения с мужем, это её центральное стремление до отбытия Туллио во Флоренцию, и всё, что нравится и радует Джилиану в пределах этого временного отрезка, способствует реализации данного стремления, а радует её Виллалилла. В Виллалиллу также приводит Джилиану Туллио, когда его стремление снова воссоединиться с женой и раскаяться за прошлое пребывает на пике. Там же происходит и половой акт между Джилианой и Туллио, то есть акт исполнения супружеского долга; там их поведение наиболее всего за период времени, описываемый в романе, свойственно поведению полноценной и традиционной семейной пары.

Локусам городского пространства свойственны: неверность Туллио, исполнение всех его низменных желаний. Особо ярко выражено коннотативное значение города, когда оттуда уезжают второстепенные персонажи, связанные с пространством деревни, когда они уже не могут оказывать влияние на героя, и между противопоставленными топосами возникает дизъюнкция. Тогда герой находится «во власти того чувства, которое более

всякого другого подымает в человеке присущую ему грязь» [\[3, с. 42\]](#). «Никогда Тереза Раффо не казалась мне столь желанной, как теперь, когда я не мог отделить ее от похотливого, пошлого образа» [\[3, с. 42\]](#).

Из этого можно заключить, что топос Бадиолы – это пространство сознательного, которому присущи семейные ценности, религиозность (локус церкви), патриархальность, а городскому пространству, пространству бессознательного, присущи антиподы этих атрибутов сознательного. Если в городе Туллио отдаляется от Джулианы, то в Бадиоле сближается; а городе ведущую роль в отношениях между персонажами играет Тереза Раффо, что нарушает патриархальность, в деревне всем распоряжается Федерико и тд.

Топосы являются индикаторами внутреннего морального выбора Туллио; в зависимости от того стремится ли он к бессознательному или сознательному, он живёт в городском пространстве или Бадиоле. Но среда также оказывает влияние на его характер и выбор: мать Туллио приезжает в Рим, чтобы ухаживать за Джулианой, и это регулирует поведение Туллио в сторону дисциплины (он, например, не может говорить с Джулианой откровенно о своих изменениях, как делал это раньше, так как беспокоится за реакцию матери). Мать Туллио является второстепенным персонажем, которому не свойственно преодоление границ топосов, но она её всё-таки преодолевает. Таким образом происходит интеграция атрибутов деревенского пространства в пространство городское, так как носитель этих атрибутов преодолевает границу топосов, что вызывает характерные противоречия, отраженные, прежде всего, в моральном выборе Туллио: остаться ли с большой женой или ехать к любовнице, поддерживая старый образ жизни? Такое влияние топоса, – сначала только матери, а после и всего в целом, – на психический аппарат Туллио отражает позицию Фрейда касательно того, что «мы должны все последствия органического развития отнести за счет внешних, мешающих и отклоняющих влияний» [\[1, с. 360\]](#), то есть влияний среды, топоса. Но влияние оказывает не топос как география пространства, то есть денотат топоса, а его атрибуты, так как в рамках художественного произведения «коннотативные значения временных и пространственных знаков по меньшей мере равноправны с их денотативными значениями» [\[3, с. 98\]](#).

Символическое значение имеет и пейзаж, который выражается посредством психологического параллелизма, распространенного автором на всё произведение. Психологический параллелизм подчеркивает сообразность действий героя с животным, естественным побуждением: летом, когда сеют, Туллио ощущает себя наиболее взрослым, это пик его желания воссоединиться с Джулианой как с женой, так как он видит «взрослых» крестьян во главе со своим братом Федерико, живущих в гармонии с природой, руководствующихся принципом реальности (чтобы получить плоды, нужно дождаться осени, о чём говорит Туллио брат: «увидишь, увидишь плоды» [\[3, с. 60\]](#)); в ноябре Джулиана изменяет мужу, их отношения метафорически умирают, как и всё вокруг; весной супруги занимаются любовью в Виллалилле, прощают друг друга, их отношения воскресают; на Рождество умирает невинный, материальная природа человека, отождествления в нем, «приносится в жертву» человечности (параллель с жертвой Христа), то есть умирает, как природа зимой.

Таким образом, процесс преодоления бессознательного, процесс взросления, кульминацией которого является убийство ребенка, можно интерпретировать как процесс инициации героя. Отметим, что Туллио проходит «взрастное посвящение» [\[8, с. 25\]](#), предполагающее «переход от детства или юношества к взрослому возрасту» [там же]. Герой становится взрослым человеком, подавляя в себе ребёнка, то есть цензурируя

бессознательное. Изначально герой является безответственным, бездуховным, не исполняя свои обязанности как взрослого, посвященного человека, но далее в нём, как в результате инициации, «умирает детство и безответственность детского существования — непосвященного, невежественного, чтобы прийти к высшему существованию, делающему возможным прикосновение к священному» [8, с. 40]. Результат посвящения Туллио, как большинство обрядов инициации, характеризуется «передачей религиозных, моральных и социальных знаний» [8, с. 42].

Когда неофиты проходят инициацию, часто наставники «объясняют им их долг и обязанности по отношению к племени» [8, с. 36], в чём выражается акт социализации, которую проходит и Туллио, когда интегрируется в общество посредством создания полноценной ячейки общества — семьи. Об уровне социализированности Туллио до и после прохождения инициации можно судить по количеству людей, окружающих его до и после. Если в Венеции он прибывает в абсолютном одиночестве, то в самом конце романа, во время похорон, он находится в обществе крестьян и в кругу семьи; причём не только живых её представителей, но и мёртвых, так как заканчивается роман в фамильном склепе.

«Именно при посвящении в первобытных и древних обществах человек становился таким, каким он должен быть, — существом, открытым жизни духа, а следовательно, включенным в культуру» [8, с. 27]. Туллио открывается жизни духа и включается в культуру по окончании посвящения, так как в конце концов становится христианином, о чём можно судить из эпиграфа, цитирующего первый стих 118-ого псалма. Первый, самый обширный структурный элемент романа представляет собой исповедь. Герой говорит в его начале: «суд людской – не для меня. Никакой земной суд не мог бы судить меня» [3, с. 5], что является отвращением от профанного, мирского и обращением к сакральному, сверхъестественному, духовному. Это происходит, поскольку «при посвящении естественный модус ребенка заменяется модусом культурным, дающим доступ к духовным ценностям» [8, с. 28].

Туллио обретает духовность путём подавления в себе ребёнка, то есть желаний. Инициация предполагает разрыв «с миром детства» [8, с. 37], «с состоянием безответственности и наивности, невежества и детской асексуальности» [8, с. 38]. Асексуальность Туллио выражается в неудовлетворении как результате его сексуального опыта с любовницами до восстановления отношений с женой. В нём присутствует лишь желание, которое не получает удовлетворения, что характерно для инфантильной сексуальности. Поэтому термин асексуальность уместен, применительно к периоду, который мы условно обозначаем как ритуальное детство героя, при всей полноте его половой жизни в данный период.

Больше всех испытывает печаль и дискомфорт по смерти Раймондо именно мать Туллио, а не мать самого Раймондо — Джюлиана. Смерть своего ребёнка в процессе инициации воспринимается матерями как реальная смерть, и «матери оплакивают посвящаемых, как оплакивают мертвых» [8, с. 38]. В романе ребёнок умирает буквально, а более сильная эмпатия со стороны матери Туллио, нежели со стороны Джюлианы, указывает на символическую природу Раймондо.

Во время сна ослабевает цензура и усиливаются влечения к жизни. Сон Туллио после смерти Раймондо в полной мере воспроизводит реальность, так что желания в нём никаким образом не реализуются, нейтрализуется принцип удовольствия, в полной мере

побеждает цензура «я». Желаний во сне вовсе не возникает, так как они были уничтожены вместе с Раймондо. Полное воспроизведение реальности, без попытки реализовать желаний, можно идентифицировать и как отсутствие сна. Если сон – это момент времени, когда ослабевает цензура, то герой в данном случае не находится в состоянии сна, так как цензура работает и выполняет свои функции в полной мере, как в состоянии бодрствования. Такое видоизменение самой сущности сна после смерти Раймондо соотносится с запретом на сон, возникающим после ритуальной смерти [\[7, с. 49-50\]](#).

Если брать в расчет и то, что «влечения «я» непосредственно восходят к возникновению жизни в неживой материи и имеют тенденцию снова вернуться к неорганическому состоянию» [\[7, с. 364\]](#), то можно предположить, что Туллио сразу после смерти Раймондо еще отождествляет его с собой, с частью себя. На это указывает и сочувствие убийце к жертве, то есть Туллио к Раймондо, после смерти ребёнка, которое может быть интерпретировано как стремление к самосохранению, так как принцип реальности после прохождения инициации уже начал довлеть над принципом удовольствия, а принцип удовольствия «под влиянием стремления организма к самосохранению сменяется «принципом реальности»» [\[7, с. 342\]](#), что характеризует взросление героя. Сочувствие также можно интерпретировать как обретение морали, также характерное для посвящения.

Раймондо – это Туллио в его детской ипостаси; это его бессознательное, олицетворение принципа удовольствия, детской недисциплинированности и детского эгоизма, инфантильной сексуальности, то есть всех тех признаков, которые присущи модусу ребенка. «В некоторых обрядах взросления неофита воспринимают как младенца» [\[8, с. 51\]](#), так и Раймондо является «младенцем Туллио», Туллио до взросления. Метафорический перенос модуса ребенка Туллио на Раймондо возможен на основании соотношения: модус Раймондо как ребенка в действительности – модус Туллио до инициации как ребенка метафорически; а также на основании контекста появления Раймондо.

До рождения Раймондо Туллио сам является ребенком и имеет детский модус. Рождение Раймондо – это акт осознания необходимости становления взрослым в силу неприспособленности модуса ребенка в человеческом обществе. Толчок для этого осознания – измена Джилианы, то есть перенесение модуса ребенка Туллио на Джилиану; после измены герой смотрит со стороны на свою модель поведения и осознаёт её неправильность. В период с измены Джилианы по убийство Раймондо Туллио еще испытывает влияние модуса ребенка, который конкурирует со второй инстанцией «я». Убийство Раймондо – это акт убийства ребенка в процессе инициации и возрождения в качестве взрослого, смена модусов. И ребенком, которого убьют в процессе инициации, и взрослым является один и тот же человек. В контексте романа это – Туллио. После убийства Туллио приобретает модус взрослого, с присущими ему признаками, который представляют из себя антиподы признаков модуса ребенка.

Убийство ребенка в процессе инициации часто совершается Высшим Существом. В романе убийство совершает сам Туллио. В связи с универсальностью пройденного героем романа пути, характерного для каждого человека, можно отождествить Туллио если не с человечеством в целом, то с человеком своего времени. Ритуальное убийство, в таком случае, производится человеком как таковым из-за антропоцентричности христианства, в которое герой в конце концов и посвящается. Христианский Бог в

«Невинном» представлен в образе Джованни ди Скордио. «У него четырнадцать сыновей, и все, один за другим, отделились от него, как зрелые плоды отделяются от дерева. Жена его, в своем роде палач, умерла. Он остался один. Дети обшипали его и отреклись от него» [\[3, с. 159\]](#) так же, как люди отреклись от Бога. Число четырнадцать, надо полагать, является не случайным: двенадцать колен Израилевых с разделённым на два самостоятельных колена колено Иосифа (Манассия и Ефрем) даёт число тринадцать, а четырнадцатым коленом являются неиудеи, с которыми был подписан Богом Новый Завет. Джованни также производит крещение Раймондо, где происходит сопоставление двух природ (божественной и земной), над которыми возвышается Джованни. Этот же фрагмент даёт возможность интерпретировать Раймондо в качестве Бога-Сына, соединяющего в себе две природы и приносимого в жертву, что произойдет в дальнейшем. Джованни же в таком случае представляет собой Бога-Отца. Он же выступает в качестве совести в момент убийства ребенка: перед преступлением – «мелькнуло подозрение, не стоит ли там внизу, на площадке, Джованни ди Скордио» [\[3, с. 268\]](#) и после него – «посмотрев в окно, я снова подумал о Джованни ди Скордио и снова стал беспокоиться» [\[3, с. 269\]](#).

Христианский Бог не может сам совершить убийство из-за любви к человеку. Убийство совершается самим человеком и это в рамках христианской доктрины является испытанием для него, а испытание – это обязательная составляющая инициации [\[8, с. 49-56\]](#). В действительности, если отбросить мистическую интерпретацию обряда инициации, ритуальное убийство также производится людьми, а не Высшими Существами. Убийство легализуется и совершается человеком и потому, что культурный контекст времени, когда создавалось и публиковалось данное произведение, подразумевает абсолютное верховенство человека, ставит человека в самый высокий моральный статус, когда нет никаких инстанций выше него. В это время Бог не может принимать активного участия в жизни отдельного субъекта, так как к этому моменту он уже «умер».

Таким образом, всё произведение – аллегория пути взросления героя. Туллио Эрмиль руководствовался принципом удовольствия, позволяя себе удовлетворять все возникающие у него желания, над сознательным в нём довлело бессознательное, минимален был процесс цензуры, что приводило к реализации вытесненных желаний [\[5, с. 302-303\]](#). Такое поведение и неприкрытый эгоизм характерны для детского поведения. Основным толчком для взросления становится заболевание жены и вторжение взрослой жизни в инфантильную жизнь героя, а после самостоятельный рациональный выбор Туллио. Убийство Раймондо – это ритуальное убийство, присущее обряду инициации, в результате которого происходит отрешение от модуса ребенка и приобретение модуса взрослого. Специфическим в контексте романа является лишь то, что жертва метафорически является и убийцей.

Путь взросления героя осуществляется в психоаналитических понятиях; тенденция стремления от детского к взрослому отождествляется с стремлением от бессознательного к сознательному, от удовольствия к дисциплине. Процесс взросления, представленный в романе, соответствует представлениям Фрейда о взрослении, психической природе ребенка и психической природе взрослого.

## **Библиография**

1. Баевский В. С. Сквозь магический кристалл. М.: Прометей, 1990. 158 с.
2. Венгерова З. Д'Аннунціо // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефона. Доп. Т. I. Санкт-Петербург, 1905. С. 123-124.

3. Д'Аннунцио Г. Леда без лебедя. Невинный. М.; СПб. 2022. 352 с.
4. Нестерова Т. Культура в окружении политики. Габриэле Д'Аннунцио в Фиуме (1919–1920) // Annali d'Italia №16/2021. Florence: Global Science Center LP, 2021. Р. 19-24.
5. Сушков Д.Д. Габриэле Д'Аннунцио как «предтеча» итальянского фашизма // Локус: люди, общество, культуры, смыслы. Т. 12. № 4. М.: Московский педагогический государственный университет, 2021. С. 81-97.
6. Трыков В. Д'Аннунцио // Зарубежные писатели. Биобиблиогр. Слов. В 2 ч. Ч. 1. А – Л. М.: Просвещение: Учеб. Лит., 1997. С. 240-241.
7. Фрейд З. Психология бессознательного. СПб: Питер, 2010. 400 с.
8. Элиаде М. Тайные общества. Обряд инициации и посвящения. М.; СПб.: Университетская книга, 1993. 356 с.
9. Alosco A. Il percorso socialista di Gabriele D'Annunzio tra storia e letteratura // Forum Italicum: A Journal of Italian Studies, 2020. pp. 377-390.
10. Guerri, G. B. D'Annunzio. La vita come opera d'arte. Milano: Mondadori, 2023. 321 p.
11. Longhi E.S. The Triumph of the Noble People: Gabriele D'Annunzio and Populism between literature and politics // Qualestoria. 2020. № 2. pp. 201–212. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.academia.edu/44799990/The\\_Triumph\\_of\\_the\\_Noble\\_People\\_Gabriele\\_D\\_Annunzio\\_and\\_Populism\\_between\\_literature\\_and\\_politics](https://www.academia.edu/44799990/The_Triumph_of_the_Noble_People_Gabriele_D_Annunzio_and_Populism_between_literature_and_politics) (дата обращения: 04.12.2024).
12. Serra M. L'Imaginifico. Vita di Gabriele D'Annunzio / M. Serra. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2019. 719 p.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

На рецензирование представлена статья «Особенности повествовательной структуры романа Г. д'Аннунцио "Невинный" в свете теории психоанализа З. Фрейда».

Предмет исследования – художественная специфика романа Г. д'Аннунцио «Невинный» через призму психоанализа.

Методология исследования основана на комплексном применении лингвистических и психолингвистических методов.

Актуальность исследования обусловлена тем, что психоанализ художественной литературы позволяет выявить особенности творческой деятельности автора во взаимосвязи с его личностными переживаниями на различных этапах жизни. Исследование повествовательной структуры художественного произведения, вербальная характеристика героев и изучение их языковой картины, позволяют выявить многогранность и глубину художественного произведения, лучше понять заложенные в нём глубинные смыслы.

Научная новизна обусловлена тем, что исследование является попыткой психоанализа романа Г. д'Аннунцио «Невинный», произведения ставшего переходом от прежней идейной направленности автора к новой.

Стиль изложения научный, структура, содержание. Статья написана русским литературным языком. Структура рукописи включает следующие разделы (в виде отдельных пунктов не выделены, не озаглавлены): введение (содержит постановку проблемы, дана характеристика роману «Невинный» Г. д'Аннунцио); основная часть (автором выполнен комплексный анализ романа «Невинный» с точки зрения психоанализа, теоретические измышления автора подкреплены иллюстративными примерами, продемонстрированы различные интерпретации образа свечи в романе,

рассмотрено символическое значение пейзажа, продемонстрирован процесс взросления главного героя: тенденция стремления от детского к взрослому отождествляется с стремлением от бессознательного к сознательному); заключение (автор делает общие выводы; отмечено, всё произведение – аллегория пути взросления главного героя); библиография (включает 6 источников).

Выводы, интерес читательской аудитории.

Работа будет интересна тем, что занимается анализом художественных произведений в диалектической взаимосвязи психолингвистического, психологического, лингвистического и литературоведческого аспектов. Результаты исследования могут использованы в учебной деятельности при изучении жизненного пути и творчества Г. д'Аннунцио, кроме того, исследование может стать основой для аналогичных работ на ином материале.

Рекомендации автору:

1. В статье нужно сформулировать цель, объект, предмет, научную новизну и теоретико-методологические основы проведенного исследования.
  2. Необходимо уделить большее внимание обзору и анализу современных научных работ, теоретический анализ именно современных источников является недостаточным.
  3. Библиографические описания некоторых источников нуждаются в корректировке в соответствии с ГОСТ и требованиями редакции. Стоит расширить библиографию, в том числе увеличить долю отечественных и зарубежных работ за последние 3 года.
  4. В начале статьи при характеристике романа используется большое количество небольших цитат, было бы уместнее использовать параграф.
  5. В тексте встречается предложение «Нравственное взросление героя отражено в отношении повествования к образу Костанцы.», который воспринимается как подзаголовок, однако обозначение других частей статьи отсутствуют.
  6. В некоторых предложениях есть ощущение недосказанности (Символическое значение имеет и пейзаж, содержащийся в том или ином.), встречаются описки (так как к этому моменту).
- В целом рукопись соответствует основным требованиям, предъявляемым к научным статьям. Материал представляет интерес для читательской аудитории и после доработки может быть опубликован в журнале «Litera».

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Рецензируемая статья посвящена особенностям повествовательной структуры романа Габриэля д'Аннунцио «Невинный» (Gabriele D'Annunzio «L'Innocente», 1892 г.) в свете теории психоанализа З. Фрейда. Как отмечено в рукописи, творческое наследие Габриэля д'Аннунцио, несмотря на его популярность в начале XX века, не часто находилось в фокусе серьезных литературоведческих исследований. Выбор романа «Невинный» в качестве материала исследования обусловлен тем, что его выход явился важным этапом на творческом пути писателя. Герой «Невинного» одновременно является и «маленьким человеком» в духе Ф.М. Достоевского, который подобно Раскольникову, в finale романа приходит к самоосуждению, и сверхчеловеком в духе Ф. Ницше, который преодолевает в себе человека. В этом контрастном образе главного

героя проявляется переход в идейной ориентированности автора. Предмет исследования достаточно актуален: на современном этапе развития литературоведческой науки одним из перспективных направлений является изучение теорий различных школ в литературоведении, в том числе и теории психоанализа, идеи которой прочно вошли в медицинскую практику, психологию, биологию, а также используются в разных видах искусства, особенно в литературе.

Теоретической основой представленной на рассмотрение работы выступили труды таких отечественных и зарубежных исследователей, как З. Фрейд, Д. Д. Сушков, Т. Нестерова, А. Alosco, G. B. Guerri, E. S. Longhi, M. Serra и др. Библиография включает 12 источников, соответствует специфике рассматриваемого предмета, содержательным требованиям и находит отражение на страницах статьи. Все цитаты ученых сопровождаются авторскими комментариями.

Методология исследования продиктована комплексным подходом к изучаемому материалу: применяются общенаучные методы анализа и синтеза, описательный и сравнительно-исторический методы, интерпретативный анализ материала, методы дискурсивного и когнитивного анализа, а также методы психоаналитического анализа.

Анализ теоретического материала и его практическое обоснование позволили автору(ам) проанализировать поэтику романа и выявить художественные детали, которые дают своеобразный «ключ» к интерпретации поведения героя, а также прийти к выводу о том, что «путь взросления героя осуществляется в психоаналитических понятиях; тенденция стремления от детского к взрослому отождествляется со стремлением от бессознательного к сознательному, от удовольствия к дисциплине. Процесс взросления, представленный в романе, соответствует представлениям Фрейда о взрослении, психической природе ребенка и психической природе взрослого».

Теоретическая значимость исследования определяется его вкладом в развитие психоаналитического подхода к рассмотрению художественной литературы, в изучение творчества итальянского писателя Габриэля д'Аннуцио, в выявление заложенных подтекстов романа «Невинный» Габриэля д'Аннуцио. Практическая значимость состоит в возможности использовать его результаты в курсах по общей теории литературы, по истории литературы, методике психоаналитического литературоведения; в спецкурсах, посвященных проблемам литературного героя и его психоанализу. Научная новизна состоит в том, что в данной работе впервые в отечественном литературоведении проведен анализ романа д'Аннуцио «Невинный» с точки зрения теории психоанализа Фрейда.

Представленный материал имеет четкую, логически выстроенную структуру. Содержание работы соответствует названию. Стиль изложения отвечает требованиям научного описания. Статья имеет завершенный вид; она вполне самостоятельна, оригинальна, будет полезна широкому кругу лиц, филологам, магистрантам и аспирантам профильных вузов и может быть рекомендована к публикации в научном журнале «Litera».