

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 008:791.43.01

Кирилова О.О.

Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова

НЕВІДОМИЙ КІНОРЕЖИСЕР ГАБРІЕЛЛІНО Д'АННУНЦІО ТА ЙОГО ЕРОТАНАТОЛОГІЧНА ФІЛОСОФІЯ

У статті вперше здійснено систематизований розгляд творчості італійського кінорежисера Габріелліно д'Аннунціо (1886-1945), автора визначних повнометражних фільмів у жанрах «історично-декадентської трагедії» й «неплуму»: «Корабель» (1921) за Габріеле д'Аннунціо та «Quo vadis?» (1925) за Генриком Сенкевичем, кінопроектів «Гримаси Пульчинелли» (1921, втрачений) та «Донька Іоріо» (1933, незавершений), в контекстах культурологічної біографістики та еротанатологічної філософії.

Ключові слова: філософія кіно, декадентський кінематограф, даннунціонізм, неплум, історико-декадентська трагедія, еротанатологія.

Кириллова А.А. Неизвестный кинорежиссер габриеллино д'аннунцио и его эротанатологическая философия. В статье впервые представлено системное исследование творчества итальянского кинорежиссера Габриеллино д'Аннунцио (1886-1945), автора выдающихся полнометражных фильмов в жанрах «историческо-декадентской трагедии» и «неплума»: «Корабль» (1921) по Габриэле д'Аннунцио и «Quo vadis?» (1925) по Генрику Сенкевичу, кинопроектов «Гримасы Пульчинеллы» (1921, утрачен) и «Дочь Иорио» (1933, не завершен), в контекстах культурологической биографистики и эротанатологической философии.

Ключевые слова: философия кино, декадентский кинематограф, даннунционизм, неплум, историко-декадентская трагедия, эротанатологія.

Kyrylova O. The Unknown Film Director Gabriellino d'Annunzio and his philosophical erotanathology. The article is the first approach to the works of the film director Gabriellino d'Annunzio (1886-1945), the author of the outstanding full-length works filmed in genres of historical decadent tragedy and «peplum» «La Nave» (1921) after Gabriele d'Annunzio and «Quo Vadis?» (1925) after Henryk Sienkiewicz, film projects «Le smorfie di Pulcinella» (1921, considered as lost) and «La figlia di Iorio» (1933, unfinished), in contexts of biographical cultural study and philosophical erotanathology.

Key words: film philosophy, decadent film art, dannunzianesimo, peplum, historical decadent tragedy, erothanathology.

Актуальність і мета статті. Пропонована стаття являє собою перше систематизоване звернення до кінотворчості Габріелліно д'Аннунціо, італійського режисера й актора, сина відомого письменника й політика Габріеле д'Аннунціо. Слід зазначити, що окремого дослідження, присвяченого цьому кінорежисерові, з великою мірою ймовірності, досі не існувало не лише в українському, але й власне італійському гуманітарному просторі — ані в кінознавстві, ані в комплексних дослідженнях італійських «даннунцистів», яких Габріелліно д'Аннунціо зрідка цікавив лише як син видатного батька, проте не як самостійна творча одиниця. Досьгодні відома лише одна присвячена йому монографія — видана 2010 року праця Франко ді Тіціо «Болісне життя Габріелліно д'Аннунціо в неопублікованому листуванні з його батьком», яка містить не лише розлогу біографію, а й неопубліковане листування батька (160 листів) і сина (500 листів) [1]. Як зауважив автор згаданої книги, до 2010 року італійські даннунціоністи (*dannunzisti*, дослідники творчості д'Аннунціо) переважно ігнорували постать Габріелліно, окрім Паоло Алатрі, що зупинявся у своїх дослідженнях на його долі та взаєминах з батьком [2]. Мета статті — не лише фактографічна реконструкція кінотекстів та історико-культурологічних контекстів їх створення на основі зарубіжних (переважно італійських) джерел, аналіз збережених і дигіталізованих повнометражних робіт та невідомих кінопроектів Габріелліно д'Аннунціо, але й аналіз його специфічної декадентської еротанатологічної філософії, яка поєднує кінематографічні й біографічні контексти та створює динамічну систему інтертекстуальної референції між творчістю батька (письменника) й сина (кінорежисера) д'Аннунціо.

Габріеле Марія (Габріелліно) д'Аннунціо (1886 — 1945) в історії декадентського кінематографа лишається постаттю чи не загадковішою за власного батька. Середній син *Il Vate* (Барда), покинутий ним в ранньому дитинстві разом з братами — старшим Маріо та молодшим Уго Веньєро, заради новонародженої сестри Ренати (в громадянському шлюбі з Марією де Рамакка), саме Габріелліно став уже в дорослому віці улюбленцем, особистим секретарем, військовим сподвижником батька, спочатку актором в постановках його п'єс, а потім — режисером найкращого з фільмів «кінематографічного даннунціанізму» — «Корабель». Оскільки весь обширний корпус літературознавчого даннунціанізму лишається неперекладеним на пострадянському просторі, зробимо посилання на єдину виниклу в цьому гуманітарному просторі біографічну монографію — «Крилатий циклоп» Єлени Шварц, яка досить лаконічно окреслює у кількох рядках творчу біографію Габріелліно в контексті біографії батька: «Габріелліно, заледве скінчивши лицей, вирішив стати актором (всупереч бажанню батьків) та записався у славетну театральну школу Разі. Він грав у різних театрах під псевдонімом Флавіо Стено. Врешті-решт він став управителем кінокомпанії, на якій було знято фільм «Корабель» — кіноверсію славетної трагедії батька» [3]. Проте очевидно, що Габріелліно д'Аннунціо — кінорежисер продовжує лишатися поза пильною увагою дослідників. При цьому створений ним «Корабель» — перший з двох його повнометражних фільмів — не має собі аналогів як *історично-декадентська трагедія* (жанровий термін, винайдений

спеціально для цього фільму в анотаціях до нього). Можна сказати, що це «ідеальний фільм за д'Аннунціо», екранізація однойменної трагедії 1908 року, кінетичний монумент добі символізму, зведений на її злеті, коли вже починала панувати в кінематографі естетика авангарду, можливо, найяскравіший декадентський фільм європейського німого кіно (з тих, що збереглися). В контексті естетики декадансу має велике значення, що головну жіночу роль виконала ньому Іда (Лідія Леонівна) Рубінштейн — найхімерніша балерина модерну, уродженка міста Харкова, яка здобула шаленої слави на сценах Петербурга, Парижа, в балетах С. Дягілева, згодом — у власних хореографічних проектах. Найкраще визначила її значення для естетики модерну петербурзький театрознавець К.А. Добротворська: «Феномен Іди Рубінштейн існував на контрастах прекрасного й потворного, обличчя й тіла, юнацького й жіночого, юдейської цариці й доньки харківського єврея-мільйонера. Ця амбівалентність та ці гротексні сполучення, настільки близькі природі формоутворення в модерні, робили Іду живим фактом мистецтва. Вона ж побажала стати фактом мистецтва на сцені, дорівнятися до власної геніальної краси» [4].

Фільм «Корабель» як приклад кінематографічного синтезу мистецтв — *Gezamtkunstwerk* витворює особливий кінопростір модерну, що синтезує тілесність, конструкцію, природу в єдине мозаїчне полотно за принципом стильового взаємодоповнення, де неоковирно-гігантське, що дає план і масштаб кіноповіді, ув'язане із щонайдрібнішою деталлю. При всій граничній вишуканості подрібненої стилізації фільм вражає аскетизмом не в останню чергу завдяки поверненню до площинності, від якого намагався відійти великий попередник Габріелліно — режисер Джованні Пастроне у найславетнішому даннунціаністському фільмі «Кабірія» (1914). Це повернення до площинності у випадку Габріелліно — повернення усвідомлене, продиктоване стилістикою, а не технічними можливостями: це та сама площинність, до якої повертається Валентин Серов в своєму передсмертному декадентському шедевірі 1910 року, зливаючи пласке в усіх сенсах тіло Іди Рубінштейн зі стіною того ж кольору — радше воскового, ніж тілесного.

Фільм розпочинається аерокінозійомкою пласкої й помережаної каналами області Венето — ця вірована пуста вже видається заторкнутою плямами розпаду, який уразив кіноплівку «Корабля» в обох архівних копіях — італійській та іспанській, на підставі яких було відтворено цифровий реставрований примірник фільму. Поява Іди Рубінштейн — танцівниці візантійського двору Базиліоли, доньки усунутого від правління й осліпленого розпеченим залізом трибуна Орсо Фаледро, одразу ж організує стильовий кінопростір фільму, вже спазматично підготовлений «кривавою раптовістю» як специфічною формою драматургічної даннунціаністської зав'язки: батько в групі своїх синів, таких же як він сам закривавлених сліпців, чії свіжі рани замість очей подано великими планами, очікує з моря старшого сина Джованні Фаледро, аби той помстився за них. Натомість корабель являє Базиліолу, й поява жінки спричиняє в юрбі містичний жах: «На морі сирена! Корабель може загинути!» Перша репрезентація тіла Іди Рубінштейн у фільмі як декоративного елементу загальної конструкції являє його то як ростральну фігуру на носі човна, то як семантично головну фігуру серед інших жіночих фігур, монотонний ритм чергування яких на кормі являє подібність до колоннади з

фігурами ранньокласичних кор чи з давньоєгипетськими статуями-напівколонами. Іда Рубінштейн хореографічною присутністю в кадрі стилізує архітектуру кінематографу, передбачену батьком і сином д'Аннунціо, й це підтверджує наступний епізод, прописаний ще у драмі 1912 року. Базиліола раптово бачить біля осліпленого батька «печальні тіні з закритими обличчями без погляду й голосу» та впізнає в них своїх братів. Траєкторії екранного руху Рубінштейн, які вона прокреслює крізь натовп балетною ходою, змінюються великим планом: в руках Базиліоли найменший брат з випеченими очима, з якого вона зісмикнула покривало, незважаючи на благання батька; голови обох в кадрі симетрично відкинуті в напівпрофіль, рани замість очей на обличчі хлопчика виглядають декадентським гримом, а звичне для Рубінштейн сценічне гримування очей, яке відтворюють всі її фотографії, також немовби натякає на рану, виразку, хворість. Габріелліно д'Аннунціо спільно з оператором Наркісо Маффеїсом створює таким чином самодостатній символ-кадр. При появі нового трибуна Марко Гратіко донька переможеного ним Орсо прикрашає підготований для нього почтом трон живими статуями, розташувавши довкола нього знову непроникно й жахливо задрапійовані в темне фігури сліпців немовби колони балдахіну, які вона «приносить триумфу Гратіко». У цій пластичній метафорі страждання стає елементом оформлення життєвого простору, який набуває смертогенності; ідея модерн сформульована Габріелліно д'Аннунціо в репрезентації екранного декадентського тіла як елемента декору, страдницького й загрозливого водночас. Базиліола — Іда Рубінштейн дарує триумфатору свій танець, виявляючи покору, пропонуючи спокусу, отримуючи владу, здійснюючи помсту, з галереї своїх балетних робіт відтворюючи передусім Саломею з балету М. Фокіна 1908 року (пластика й бакстівський ескіз костюму у фільмі є екранною репродукцією саме сценічної Иди-Саломеї, а не історизованої візантійської танцівниці VI століття). Проте закладений у «код Саломеї» мотив голови як сакральної жертви інвертується д'Аннунціо, й у фіналі фільму син відтворює наочно ідею батька: «Якщо ти не зміг викарбувати мій лик на римському золоті, то дивися: я викарбую його на полум'ї» — з цим зверненням до Марко в інтертитрах Базиліола у фіналі фільму сама приносить себе в жертву перед розляреною юрбою й в останньому балетному стрибку встромляє власну голову у вогонь жертovníка, якийсь час волосся й дим клубочаться єдиним чорним кошмаром — Габріелліно тут віднаходить ще один спосіб стилізації диму як екранної форми. Суїцид як спосіб вияву декадентської творчості, якому необхідно віднайти якнайоригінальнішу та якнайжахливішу форму, загалом відзначає танатографію Габріеле д'Аннунціо, потребуючи кінематографічної візуалізації, й «смолокип Базиліоли» є якнайкращим прикладом цього. Її коханець Марко Гратіко вигадав для неї іншу форму страти, яка так і не здійснилася: «Цьому кораблеві бракує статуї, яка прикрашала б ростру... О супутники мої, радійте! Грізний Бог дав нам її... Ми приб'ємо її поміж двома ключами!» (інтертитр являє собою контамінацію з російського перекладу п'єси Н. Бронштейном). Так у фіналі знову підтверджується алюзія, що виникла від моменту першої появи Базиліоли — Рубінштейн в кадрі; *триєдність декору — тіла — рани* спрацьовує в даннунціоністському кінодискурсі, детермінованому вишуканістю синтезованої венеційсько-візантійської жорстокості.

Другий фільм Габріелліно, дія котрого також розгорталася на теренах Римської імперії за часів раннього християнства, — екранізація роману польського автора Генрика Сенкевіча «Quo vadis?». «Фільм починався як італійська постановка, створювана Габріелліно д'Аннунціо. Коли в італійській кінокомпанії скінчився бюджет, до проекту увійшли німецькі продюсери, й був призначений другий режисер Георг Якобі» — про це повідомляють кінокритики Р. Скодель та А. Беттенворт, розглядаючи фільм д'Аннунціо у своїй монографії 2009 року, присвяченій історії екранізацій згаданого роману Сенкевіча [5]. Вони ж прояснюють утрудненість доступу до копій фільму: «Ця кіноверсія існувала в двох різних копіях — європейській та американській. Європейська копія була нещодавно відреставрована Нідерландським музеєм кіно в Амстердамі у співпраці з Фундацією «Національна Синематека» (Мілан) та Фундацією «Національна кіношкола» (Рим). Вона мала інтертитри англійською мовою. Американська копія (дещо коротша та з незначними змінами в інтертитрах) зберігається як нітратний позитив в кіноархіві UCLA в Голівуді». Вже після виходу книги, в 2012 році європейську копію було передано в кіноархів Ватикану, що вочевидь не сприяло дослідженню й поширенню цього фільму — про його офіційне видання нічого не відомо, на відміну від «Корабля», розтиражованого в мережі. Свого часу фільм мав найширший прокат в Європі й за океаном як найабоїтніший та найдорожчий (бюджет понад мільйон лір) комерційний проект фірми «Амброзіо», який зазнав оглушливого провалу (що відзначив свого часу і Єжи Теплиць у своїй кіноісторичній розвідці) [6]. Причини гіпотетичного фіаско фільму намагається прояснити кінокритик Мордаунт Гол в рецензії від 16 лютого 1925, опублікованій в газеті «Нью-Йорк Таймс»: «...театральні форми експресії та відповідні ідеї завчені напам'ять, якби тільки публіка могла цього не зауважити. Вся постановка досконала як видовище (в оригіналі — вистава, *a spectacle*), проте з багатьох причин занудна для доброї розваги. За винятком показних масових сцен та вражаючих ефектів від зграї левів, це постановка, яка могла відбутися кілька років тому назад» [7]. Один із найбільших здобутків фільму — гротесковий Нерон у виконанні великого німецького кіноактора Еміля Яннінгса був також не обійдений негативною увагою американської критики. З цього відгуку видно, як «Quo vadis?» д'Аннунціо і Якобі з його вочевидь декадентськими мотивами на першому плані, зі стилізованим світлописом, складною структурою, за інерцією 1920-х років улягає рецептивним «ножицям» між американським масовим кінематографом, що стрімко набирає обертів, та німецьким геометризаним авангардом, хоча німецькі критики загалом поставилися до фільму прихильніше, зокрема, відзначивши *атмосферність* як головну рису фільму д'Аннунціо й Якобі, особливо у похмурих катакомбних сценах [8]. Справді, операторська робота Альфредо Донеллі, Джованні Віротті, Курта Куранта передусім катакомбні сцени перетворює на світлові літографії, де по каменю катакомб вимальовуються самим лише карбованим світляним контуром то окремі темні постаті на середньому плані довкола головної героїні — рабині-християнки Лігії (англійки Ліліан Гол-Девіс, в майбутньому — головної актриси Гічкока), то ціла процесія, що виходить на світло з темряви печери, яка симетрично її обрамлює (принцип кінематографічного обрамлення, декадентського віньетування кінокадру ми вже відзначали раніше), а пластика освітлених постатей на дальньому плані, що перетікають у світляні контури на ближньому, формує єдиний замкнений та

різко контрастний кінопростір. Хоча естетично-декадентський потенціал фільмування найбільше розкривається в цих катакомбних контрастах, сцени, відзняті при денному світлі, також мають цікаве вирішення: у сцені викрадення Лігії зі світлом білого дня й мармурового міста контрастують темна, завинута в каптур постать Вініція (Альфонс Фриланд), що тягне свою руку до Лігії з-поміж двох великих затемнених колон, і цей контраст створює в кадрі моторошний декадентський дисонанс. Випростана освітлена постать Нерона в сцені смерті його сина, довкола якого в'їються тіньові фігури рабінь, згруповані в живописному ритмі модерн (утворюючи рухомий живописно-кінематографічний символ); чорна фігура Урсуса (Бруто Кастеллаті) на арені цирку з непритомною Лігією на чорному трупі щойно вбитого бика: оголеними персами, позою вона скидається на мармурову Психею Канови; також напівоголена, але не серафічно-скульптурна — плотська й квітуча Евніка (Ріна де Лігуро), застигла у профіль перед бюстом Петронія; виписана сірим кольором та контурним світлом містична стареча постать на великому плані... Фільм д'Аннунціо та Якобі навіть на візуальному рівні вже в рази перевершує найпершу постановку роману режисером Енріко Гальмоцци 1912 року, ще досить статичну як на рівні фільмування, так і на рівні трибу кінонарації, міжнародний успіх якої не тоді ставився під сумнів, бо це був розквіт пеплумного жанру, що його вже не врятувала продумана й вишукана стилізація у 1920-ті роки. Тема мучеництва в ранньому християнстві на теренах Римської імперії, органічно витікаючи з теми візантійських та венеційських тортурів у попередньому фільмі «Корабель», вочевидь трансформується у специфічне декадентське кінодослідження садомазохізму, в якому звинувачували Габріелліно д'Аннунціо в кінематографі й у житті. Так і в «Quo vadis» 1924 року приділено вже особливої уваги, поряд зі сценами неронівських оргій, демонструванню специфічних тортурувань, описаних Сенкевічем: перетворення людей на «живі смолоскипи» чи страта рабині, яку повільно поїдають міноги — отруйні рибивампіри, й звинувачення в естетизованому смакуванні перепліталися в критичних відгуках із закидами в надмірному використанні оголеної натури на екрані (віньєтування наготову — декадентський принцип оформлення кінопростору) й переходами на приватне життя самого Габріелліно (окрім цього зазначимо похмуру невідповідну випадковість: під час зйомок видовищної сцени з хижакками один із левів вирвався й загриз людину з масовки, за що дресирувальник Альфред Шнейдер потрапив до буцегарні). Невипадково й фігурі Нерона на екрані відведено значно більше місця: його гіпертрофований образ, створений Емілем Яннінгсом, квітесенція тваринності, жорстокості, хтивості, творить симетрію другій центральній фігурі фільму — імператриці Поппеї, його дружині, хворій на месалінізм. Цю роль Габріелліно віддає Єлені Сангро, вочевидь також з подачі батька, що перебував на той час із нею в любовному зв'язку, незважаючи на майже сорокарічну різницю в віці: з пієтету до творчості *Il Vate* молода актриса Марія-Антоньєтта Авведуті взяла псевдонім, складений з родового імені Сангрів, занепакої династії з трагедії «Смолоскип під бушеlem», та власного імені героїні найпершого культового роману «Насолода» Єлени Муті (зазначимо, що прізвище цієї ж героїні взяла собі за псевдонім через кілька десятиліть інша відома італійська актриса — Орнелла Муті, при народженні — Франческа Рівеллі, запозичивши також ім'я сестри головного героя драми д'Аннунціо «Донька Іоріо»).

Окрім того, вдалося віднайти згадки про третій фільм Габріелліно, значно менш знаний — «Гримаси Пульчинелли», завершений того ж року, що й шедевральный «Корабель» — 1921-го. Щодо цього невідомого фільму, знятого вочевидь за сюжетами італійської *commedia dell'arte*, найприкметніше те, що у головній жіночій ролі (разом з Альберто Пасквалі — Пульчинеллою) знялася Марія Каневарі, якій судилося відіграти трагічну роль в переплетінні долі батька й сина д'Аннунціо. Сюжет найбільшого кохання й нещастя Габріелліно неначе вийшов з-під пера його батька; міфологічних нашарувань у ньому не менше, ніж історичних фактів, хоча це «прихований міф», на відміну від відверто декларованих життєтворчих міфів самого Габріеле д'Аннунціо. Факти про Марію Терезу, у дівочтві — Брізі, доволі суперечливі: Ніно д'Арома повідомляє, що вона мала королівську кров, що була молодою вдовою скульптора Каневарі [9]; насправді ж Сільвіо Каневарі, засновник художньої школи, вже у 1930-ті роки, після розлучення з Марією, уславився послідовним впровадженням традицій ренесансної скульптури до фашистської естетики (його варіації на тему «нового Давида» за Мікеланджело прикрашають форум Муссоліні) та помер у аж 1951 році (переживши колишню дружину); тому інша версія — розлучення через бурхливий темперамент молодої дружини, коханцями якої до Габріелліно начебто встигли побувати: Альберто Савініо — художник-сюрреаліст, Массімо Бонтемпллі — засновник італійського магічного реалізму в літературі, Вінченцо (Назарено) Кардареллі — поет-«рондист» (неокласицист) та ще один поет — Трілусса (Карло Альберто Салюстрі), на відміну від двох попередніх — антифашист, який став героєм окремого байопіку «Трілусса: історія кохання й поезії», знятого 2013 року режисером Лодовіко Гаспаріні, де роль Трілусса виконав Мікеле Плачідо, а Габріеле д'Аннунціо зіграв актор Альфредо Пеа. Отже, Марія, ймовірно, була розлучена з Сільвіо Каневарі на момент початку свого співжиття з Габріелліно д'Аннунціо, який мав на той час 32 роки (Марія Тереза була молодша за нього на 10 років) та встиг розійтися з попередньою нареченою — актрисою Марією Мелато з антрепризи Таллі. Існує легенда, що з нею разом Габріелліно вперше вийшов на сцену міланського театру Манцоні в п'єсі батька «Смолоскип під бушелем» в 1905 році, і це був подвійний дебют для них в хитросплетеній історії отруєння: Габріелліно (під псевдонімом Флавіо Стено) грав підлітка Сімонетто, який повільно вмирає, отруєний мачухою, вбивцею його матері, а Марія — його сестру Джильолу, яка не бажаючи улягати повільній отруті, опускає руки в мішок з отруйними зміями, що належить змієлову й знавцеві отрут — батькові їхньої мачухи. Хоча цю легенду спростувати ще простіше, бо є свідчення про іншу виконавицю ролі Джильоли — актрису Терезу Франчіні; детальне дослідження цієї вистави опублікувала Марія Тереза Імбріані [10]. Проте саме це й макабричний сценарний код ліг в основу любовної лінії Габріелліно й Марії. Коли 1926 року Габріелліно раптово потрапив до лікарні з таємничою симптоматикою (нервові й зорові розлади, ураження шкіри), Марія Тереза, яка ще не була його офіційною дружиною, в той же час опинилася в жіночій в'язниці Мантеллате за темним звинуваченням в отруєнні. Провину за це історики покладають то на ревниву свекруху, принцесу Марію Галлезе, колишню дружину поета, то на самого Габріеле д'Аннунціо, який залучив до родинного конфлікту й Беніто Муссоліні, як можна довідатися з його широко цитованого листа до дуче: «Мій син отруєний (можна розуміти

це як в прямому, так і в переносному сенсі — О.К.) зрадливою й збоченою жіночкою. Найупослідженіші оргії щодня мають місце перед ним, поблизу подружнього ложа, ввергаючи його у зловісний ступор (...) він є жертвою повільного убивства» [11]. В зв'язку із цим поширився міф про те, що Марія Брізі (Каневарі) померла в тюремній лікарні від сухот, про що Габріелліно довідався повернувшись додому після одужання (й довго не міг довідатися про справжню долю своєї обраниці). Франко ді Тіціо спростовує цей міф: Габріелліно дізнався, що вістка про смерть Марії була неправдивою, та воз'єднався з нею вже у лютому 1927 року, після її звільнення за клопотанням Романо Манзутто без відома Габріеле д'Аннунціо, а влітку рятувалися невдалою втечею до Істрії; шлюбна церемонія між ними відбулася в Римі 11 лютого 1932 року. Проте невдовзі (21 квітня 1934 року) Марія померла, ймовірно, від наркотичного передозування ефіру, (за іншою версією — від сухот), знайдена мертвою у власному ліжку вранці покоївкою [12]. Габріелліно не залишив по собі спадкоємців: род д'Аннунціо продовжив один лише його брат Уго Веньєро (що помер, так само як і він, 1945 року).

Ще один міф: ніби ця подія поклала край і кінематографічній кар'єрі Габріелліно, і стосункам з батьком, який одразу ж зачинився у резиденції Вітторіале та відмовлявся надавати будь-які пояснення чуткам про смерть Марії та її ув'язнення. Цієї версії притримується Паоло Алатрі; Франко ді Тіціо спростовує її, продемонструвавши документально, що після цього Габріелліно не уриває зв'язків з батьком, відвідуючи його в резиденції Вітторіале у період з 1929 по 1934. Більш того, в 1933 році планується їхній останній спільний проект — чергова екранізація «Доньки Іоріо», вже вочевидь звукова, якій не судилося здійснитися з невідомих причин. **Сюжет інфантициду** — вбивства власної дитини, наскрізний у творчості д'Аннунціо, химерним чином дається взнаки у його стосунках з найулюбленішим сином, для якого обраність обертається приреченістю й поглинанням його особистості репресивною владою батька, не лише його харизмою. Оріо Вергані в некролозі Габріелліно назвав його «негацією власного батька». Значною мірою найпершу театральну роль Габріелліно — роль приреченого підлітка Сімонетто, який повільно гине через розбещеність власного батька, можна вважати фатальною, такою, що визначила наперед його долю як актора, як режисера — зрештою, як сина. Саме для цієї ролі він був ідеальним виконавцем, відзначає М. Імбріані, цитуючи очевидців прем'єри, серед яких був і футурист Філіппо Томмазо Марінетті [10]: астенична конституція, істеричний темперамент, «божевільні жести» й «дикі крики» Габріелліно, справляли, поза гротесковим, і моторошний ефект, надто ж коли пристати на ту версію, що його організм вже був від початку отруєний батьківським сифілісом. Подальші ролі Габріелліно — зокрема, Іпполіт у «Федрі» Ж. Расіна в міланському Театро Ліріко — не мали такого ж резонансу, тому він до двадцяти п'яти років покінчив з акторською кар'єрою, й після цього прожив життя на других ролях поруч із батьком: був із ним на фронті як офіцер артилерії в 1918-19 рр., отримавши бойові нагороди; займався кінематографом у співпраці з ним (знімав його коханок, як уже було зазначено, незадовго до власної любовної трагедії); був секретарем батька, зокрема, вів кореспонденцію з Муссоліні (збереглися листи за період 1926-1929); зрештою, в останній сумнозвісний період свого життя, після смерті батька, скінчив як звичайний клерк Товариства авторів.

Еротанатологічна філософія кінематографу Габріелліно д'Аннунціо репрезентує даннунціаністський концепт смерті як найвищої точки послідовно розробленого, вкоріненого в історичну традицію, естетизованого ритуалу самопожертви, що інспірується ідеологічним метанаративом та маркером садомазохістської насолоди, декоративізовані знаки наявності якої в кадрі функціонують як знаки еротичного начала. Специфічний Ерос, апріорно позбавлений ідеологічної емансипованості та сконцентрований в центральному фемінному образі-символі, слугує центральним тригером дії екранної та історичної, що об'єднуються в напруженому сюжеті: втілення деструктивного Еросу, скерованого помстою, — Базиліола в «Кораблі», або ж сублімованої християнської Філії, що поєднує й підносить, — Лігія в «Quo vadis?», абсолютно однаково детермінують еротанатологічний фактор суспільного фатуму в епоху падіння старих режимів, перед народженням нових цивілізацій. Ця тема звучить в монолозі Базиліоли з п'єси «Корабель», що не увійшов до фільму: «...хіба може хтось сказати, що мене не послано Господом на людей замість батога? Мене послано, немов полум'я серед рік без шлюзів. Невже ти береш під свій захист плем'я, що живе у брехні й клятвопорушенні, в розбраті й пограбунках? Вони захлинаються в крові. Й мовила Сила: «Кого вислати мені? Хто піде за мене?» Я мовила: «Ось я! Мене вишли, бо вони осліпили мого батька, осліпили й скалічили моїх чотирьох братів, зруйнували мій дім, знищили мій рід...» Й мовила Сила: «Йди та нищи!» Отже... я — слуга мого Бога». Вже згаданий «код Саломеї», транспонований на ширше застосовний в культурі декадансу культурний код *femme fatale*, утворює інтертекстуальну референцію як до найвизначнішої зі сценічних ролей Іди Рубінштейн, так і до інспірованих нею ж сцен в драматургії Габріеле д'Аннунціо: Ерос як герметичний атрибут/інструмент жінки як об'єкта/знаряддя визначається танатологічною телеологією; у фільмі «Корабель» в деталях відтворена найеротичніша сцена, у якій Базиліола розстрілює з лука ув'язнених в ямі полонених, які водночас ненавидять, кохають і жадають її; останній з них отримує поцілунок на вістрі стріли, що входить в серце, — в цьому кінообразі очевидна відсилка до містерії д'Аннунціо «Мучеництво Святого Себастьяна», написаної ним 1911 року для бенефісу Іди Рубінштейн, яка втілила цей андрогінний образ, інвертований в згаданому кадрі. Подібним чином, не лише монструозна краса Базиліоли як Еринії, богині помсти, несе загибель, а й цнотлива врода рабині Лігії запускає ланцюжок подій, що призводять у фіналі до загибелі Нерона. Еротанатологічний код творчості Габріелліно д'Аннунціо конститує перманентну стигматизацію кінореальності та виявлення «насолоди раною», ідеологічно й біографічно обумовленою, яка знімає дихотомію життя/смерті, стає точкою їхнього перверсивного синтезу.

Література:

1. *Tizio F.* La tormentata vita di Gabriellino d'Annunzio nel carteggio inedito con il padre / Franco di Tizio. — Roma, Biblioteca dannunziana, 2010. — 544 с.
2. *Alatri P.* D'Annunzio: mito e realtà / Paolo Alatri. — Torino, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1993. — 636 с.
3. *Шварц Е.А.* Габриэле Д'Аннунцио: крылатый циклоп (путеводитель по жизни Габриэле Д'Аннунцио) / Елена Шварц. - СПб: Вита Нова, 2010. — С.195.

4. *Добротворская К.А.* Львица / Карина Добротворская // Петербургский театральный журнал. — 1993. — №1. — С.99-102.
5. *Bettenworth A., Scodel R.* Whither Quo Vadis: Sienkiewicz's Novel in Film and Television / Ruth Scodel, Anja Bettenworth. John Wiley & Sons, 2009 — 304 с.
6. *Теплиц Е.* История киноискусства. В 4-х т. Т.1. 1895-1928 / Jerzy Toeplitz, пер. с польск. В. Головский, А. Големба, З. Шаталова. - М.: Прогресс, 1968. – 338 с.
7. *Hall M.* Nero and his Zither / Mordaunt Hall // The Screen. New York Times. - 1925. - 16 February. - С. 8.
8. [Без імені.] [Quo vadis?] // Neue Frete Press. - 1924. - 10 Oktober. - С.25.
9. *Aroma N.* Amoroso Gabriele / Nino d'Aroma. - Roma: V. Bianco, 1963. - 462 с.
10. *Imbriani M.* Simonetto: Gabriellino d'Annunzio tra Moretti e Marinetti / Maria Teresa Imbriani // Archivio d'Annunzio. 2014. Vol. 1. С.123-140.
11. *D'Annunzio G.* Lettera a Benito Mussolini. 18 dicembre 1926 // Carteggio d'Annunzio — Mussolini 1919/1938 (a cura di R. De Felice ed E. Mariano). — Milano, 1971. — С.231.
12. *Mazza A.* D'Annunzio e l'occulto / Attilio Mazza. Roma, Edizioni Mediteranee, 1995. - 128 с.