

ный процесс, поскольку позволяют использовать материал учебного курса для организации самостоятельной работы учеников.

РОМАН АЛЕССАНДРО БАРИККО «МОРЕ-ОКЕАН» КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ НЕОБАРОККО

В. Ф. Юрлович

Bisogna cercare di capire, lavorando di fantasia, e dimenticare quel che si sa in modo che l'immaginazione possa vagabondare libera, correndo lontana dentro le cose...

A. Baricco [1, с. 14]

Постмодернизм (или необарокко), возникнув как культура визуальная, сосредоточился на моделировании действительности путем экспериментирования с искусственной реальностью, эти принципы работы «со второй действительностью» постепенно «просочились и в другие сферы, захватив на свою орбиту литературу» [2, с. 7].

Цель работы – рассмотреть реализацию синкретизма художественных форм различных видов искусств в романе Алессандро Барикко «Море-океан». Поэтому мы обратимся к традиционным музыкальным формам, а также картине Пабло Пикассо «Герника».

Под «формой» в музыке подразумеваются организация музыкального целого, способы развития музыкального материала и жанровые обозначения, которые авторы дают своим произведениям. Композитор в процессе творчества неизбежно приходит к некоей формальной структуре, своего рода схеме, которая служит ему основой для проявлений творческой фантазии и мастерства. Это же определение можно заметить и к литературе.

Главные композиционные схемы или планы в музыке основаны на трех принципах: повторения, варьирования и контраста – и проявляются через взаимодействие ритма, мелодии, гармонии, тембра и фактуры. Более сложные формы возникают в результате изменения или расширения основных структур. К произведениям, в основе которых лежит принцип непрерывного продолжения (т. н. «бесконечная мелодия», когда нельзя провести четкую границу между разделами) прилагается немецкий термин *durchkomponiert* («основанный на сквозном развитии»).

Именно этот термин можно применить к рассматриваемому в данной работе роману, т. к. повествование перетекает из одной главы в другую, гармонично сплетая множество побочных партий и мелодий. Мы не видим четкой границы между частями, пусть формально произведение и разделено на книги, которые в свою очередь подразделяется на главы.

Роман *Море-океан* состоит из трех книг (Locanda «Almayer»; *Il ventre del mare*; *I canti del ritorno*). Структура романа – триптих с начальным «andante», центральным «tempo tempestoso» и завершением «allegro». Музыкальная форма, наиболее близкая роману, – это симфония, первая часть которой написана в сонатной форме. Произведение многоуровневое и многоплановое, дробиться на множество фрагментов, разрабатываются многочисленные побочные линии. Именно симфония позволяет в одном произведении соединить разные тональности, направления, различные музыкальные формы (в данном случае соната, вариации, каприччо, месса, фантазия, экспромт).

Части симфонии (романа «Море-океан») тесно связываются тематически, и цикл достигает большего единства. Темы подвергаются всевозможным изменениям: контрапунктическая разработка, вычленение фрагментов тем, перемена лада (мажор – минор), ритмические сдвиги, центр тяжести в цикле смещается с первой части на финал. Симфонии свойственны резкие смены темпа, широта динамического диапазона, богатство образности, виртуозность и драматичность, иногда неожиданность появления и многозначность тем. Они полны лиризма, субъективной экспрессии, отличаются богатством тембрового и гармонического колорита.

Сам Барикко объясняет это так: «...*non è stata certo una scelta consapevole quella di costruire una narrazione in forma sonata oppure con tre movimenti come una sinfonia. E' che ci sono dei meccanismi formali della musica che funzionano molto bene...*» [3].

Примечательна третья книга романа, она играет роль своеобразного заключения, и, соответственно, финала этой литературной симфонии. В работе проводится сравнение книги «Морское чрево» и финала Прощальной симфонии Гайдна.

Исполняется это произведение обычно при свечах. Симфония написана таким образом, что во время ее исполнения музыканты, заканчивая свои партии, постепенно уходят со сцены и гасят свечи. Музыка становится все тише. Так до тех пор, пока на сцене не останется одна скрипка. Скрипач завершает симфонию и гасит оставшуюся свечу.

Как музыканты со сцены, со страниц произведения постепенно один за одним уходят все герои и уносят уже погасшие или потушенные свечи. Последним уходит человек из седьмой комнаты. Он оставляет свою свечу гореть. Эта последняя свеча – таверна «Альмайер». «*Camminava veloce, senza voltarsi mai. Così non la vide, la locanda Almayer, staccarsi da terra e disfarsi leggera in mille pezzi, che sembravano vele e salivano nell'aria, scendevano e salivano, volavano, e tutto portavano con se, lontano, anche quella terra e quel mare, e le parole e le storie, tutto, chissà dove,*

nessuno lo sa...» [1, с. 227]. Шел он быстро, не оборачиваясь, поэтому не увидел, как, задрожав, погасло и рассыпалось на тысячу искорок и пламя его свечи.

Роман насквозь пронизан музыкой, является музыкальным по своему звучанию. За каждым словом скрывается нота, за каждым предложением – музыкальная фраза, за многоточием – пауза, за каждым изменением шрифта – изменение громкости (форте или пиано), за парцелляцией – стаккато и синкопированный ритм, за сложной синтаксической конструкцией – легато. В тексте много пустого пространства, используются различные шрифты и размеры, напечатаны слова «стоп», «пауза», «ВСПЫШКА». Сам текст становится своеобразной партитурой. Итальянский литературовед Мария Корти обозначила, что «*le due anime di Baricco, quella musicale e quella letteraria, che convivono sono «come vasi comunicati» per creare un'evasione dalla realtà, “un irreale più reale del reale”»* [4].

Наряду с таким эстетическим феноменом, как музыка, у Барикко присутствует и живопись. В данной работе сравниваются вторая книга романа («Морское чрево») и картина «Герника» Пабло Пикассо.

Пикассо, как и Барикко, страстно обличает темное, звериное в человеке, он срывает все маски. Полотно, как и текст, корежится болью, исходит в гневном крике, который нельзя не услышать, и нельзя, услышав, не содрогнуться. Только Пикассо изображает уничтожение бомбардировщиками города Герника в разгар гражданской войны в Испании; а Барикко – человеческую бойню на плоту в открытом море после кораблекрушения...

Оба автора воспринимают современное бытие как надрыв, критическую черту, шаг за которую равен гибели.

В работе проводится сравнительный анализ образов картины и героев книги. Каждое действующее лицо буквально проваливается в окружающий его со всех сторон ужасный мир. Мы видим процесс разделения, кубистического «распластования» целостных форм человека, разложение его на составные части. Все пространство картины наполнено фрагментами, обломками реальных и фантастических, узнаваемых и деформированных мотивов живой и неживой природы, которые разрушаются, сметенные чудовищным вихрем. «*Corpi dappertutto, pezzi di corpi, volti verdastrì, giallognoli, sangue raggrumato su occhi senza pupille...»* [1, с. 105].

В центре композиции, которая строится как фриз из кубистических элементов, – бегущая женщина, раненая лошадь, погибший воин. Рядом цветы, которые вырастают на могилах мучеников, («*I fantasmi della follia*

fioriscono su quella specie di macello...» [1, с. 105]), взлетают птицы – крылатые души («...*quei due uomini che una mattina hanno spalancato le ali e se ne sono volati via, nel cielo»* [1, с. 120]).

Обрамляют картину фигуры женщин. В изображении плачущей женщины с мертвым ребенком на руках прослеживается параллель с образом Пьеты – богоматери, оплакивающей тело умершего Христа. Жизнь не имеет больше продолжения. У Барикко это мужские образы, моряки. Один оплакивает погибшего 12-летнего юнгу («*Lo raccolgono le braccia di Gilbert – Gilbert che l’amava – e lo stringono – Gilbert che lo amava e adesso lo piange e lo bacia...»* [1, с. 106]), другой – убитую любимую девушку («*E’ quello che mi resta: il peso lieve di Therese, impresso come un’orma indelebile tra le mie mani»* [1, с. 122]).

Другая женщина охвачена пламенем, словно безумием, с воздетыми к небу руками она молит о спасении или мести? Лицо ее искажено. В романе охваченный ужасом моряк кричит: «*Noi ci salveremo, per l’odio che portiamo contro quelli che ci hanno abbandonato...»* [1, с. 104].

Одинокое освещает сцену фонарь, естественный свидетель трагедии. Светящийся абажур с электрической лампой – контраст всему ужасу картины. Свет, исходящий от фонаря, спокоен, равномерен, его задача – лить свои лучи, сквозь тьму. У Барикко эту нагрузку несет море: «*Tutto sparisce e non rimane che lui, davanti a me, addosso a me. Una rivelazione... Il mare. Sembrava uno spettatore, perfino selenzioso, perfino complice. Sembrava cornice, scenario, fondale... Il mare era tutto. Lo vedo ballare intorno a me, sontuoso in una luce di ghiaccio»* [1, с. 108].

Общая тональность произведений ясна и понятна – Апокалипсис. Получается, что в трагедиях и Пикассо, и Барикко увидели нечто большее, чем один из актов варварства, а именно символ гибели, в которую «избранные» ввергают все человечество. Пикассо не воспроизводит события, не строит сюжет; его полотно, не изображая ничего определенного, являет собой некий художественный символ всемирной катастрофы. Это же можно сказать и о книге «Морское чрево».

Эстетика необарокко отстаивает идею автономности искусства, его плюралистически-эклектический характер. Использование А. Барикко разноплановых приемов эстетики постмодернизма: музыкальные традиции, графическое оформление текста, художественность (живописность) образов, игра с пространством, культурными знаками, смыслом и временем – придает его писательской манере неповторимое своеобразие и позволяет судить о синкретизме художественных форм различных видов искусств как в его произведении, так и в литературе необарокко в целом.

Літэратура

1. *Baricco, Alessandro*. Oceano-mare, Milano, BUR La Scala: aprile 2003.
2. *Маньковская Н.Б.* «Париж со змеями» (введение в эстетику п-ма). М. ИФРАН, 1995.
3. *Baricco, Alessandro*. Corriere del Ticino, 16 marzo 1995.
4. *Corti, Maria*. Apocalittici e snob // La Repubblica, 19 aprile 1995.

СПРОБЫ ПЕРАКЛАДУ ПАЭЗІІ ДЖ. ЛЕАПАРДЗІ НА БЕЛАРУСКУЮ МОВУ

А. Яцэвіч

Мы прадставім вашай увазе адзін з даследаваных намі вершаў гэтага паэта. Верш мае назву «A SE STESSO» («Да сябе»). Зазначым яшчэ наступнае: у мінулым годзе мы працавалі з перакладамі гэтага верша, зробленымі такімі выдатнымі паэтамі, як Ахматава, Меражкоўскі, Бальмонт, а таксама рабілі і свой пераклад. Зараз мы вырашылі правесці невялікі эксперымент, бо аналіз мы будзем праводзіць на прыкладзе перакладаў студэнтаў нашага факультэту. Прычым звяртаем вашу ўвагу на тое, што адна дзяўчына з'яўляецца студэнткай беларускай філалогіі і не ведае італьянскай мовы; а перакладаючы верш, яна працавала з падрадкавым перакладам на рускую мову, які мы ёй прапанавалі.

Мы пачнем з азначэння паняцця «пераклад». Як зазначаў вядомы тэарэтык Камісараў: «Пераклад – гэта перадача інфармацыі адной мовы пры дапамозе сродкаў другой мовы, па магчымасці блізкае да арыгіналу». Але трэба падкрэсліць, што пераклад вершаў вельмі адрозніваецца ад перакладу праяічных твораў, бо перакласці верш значна цяжэй, таму што працуючы з ім, перакладчык павінен звяртаць увагу, па-першае, на дакладную перадачу зместу арыгіналу; па-другое: на строфіку, памер і рытміку; па-трэцяе: на лагічны націск, таму што для больш дакладнай перадачы зместу верша неабходна улавіць тыя моманты, вылучыць тыя словы, якім паэт надаваў адмысловае значэнне, на якія ён хацеў звярнуць нашу ўвагу.

Але перш, чым перайсці непасрэдна да перакладаў верша на беларускую мову, прадставім яго вашай увазе ў арыгінале:

Giacomo Leopardi

«A se stesso»

Or poserai per sempre,

Stanco mio cor. Però l'inganno estremo

Ch'eterno io mi credei. Però. Ben sento,

In noi di cari inganni,

Non che la speme, il desiderio è spento.

Posa per sempre. Assai