

передать представителям другой культуры, говорящим на другом языке, художественное произведение, созданное Мастером.

### **Библиографические ссылки**

1. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. – Минск: Ураджай, 1988. – 670 с.
2. Виноградов В. С. Перевод. Общие и лексические вопросы. – М.: КДУ, 2006. – 240 с.
3. Гарбовский Н. К. Теория перевода. – М.: Изд.-во Моск. ун-та, 2004. – 544 с.
4. Радбиль Т. Б. Основы изучения языкового менталитета. – М.: Флинта, 2010. – 328 с.
5. Bulgakov M. Il Maestro e Margherita. – Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1990. – 550 p.

*УДК 811.133.1*

### **“LA PIOGGIA NEL PINETO” ГАБРИЭЛЕ Д’АННУНЦИО: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

**С. В. Логиш**

*Белорусский государственный университет  
Минск, Республика Беларусь*

В статье анализируется одно из самых известных стихотворений Габриэле д’Аннунцио “La pioggia nel pineto” с точки зрения импрессионистической поэтики, предпринимается попытка выявить черты «пейзажа души» как важнейшего художественного приема в поэзии импрессионизма.

The article analyzes one of the most famous poems of Gabriele d’Annunzio “La pioggia nel pineto” from the point of view of impressionistic poetics, an attempt is made to reveal the features of the “landscape of the soul” (paysage d’âme) as the most important artistic device in the poetry of impressionism.

*Ключевые слова:* итальянская поэзия; Габриэле д’Аннунцио; импрессионизм; литературный импрессионизм; поэтический пейзаж; анализ поэтического текста.

*Key words:* Italian poetry; Gabriele d’Annunzio; Impressionism; Literary Impressionism; poetical landscape; analysis of poetical text.

Стихотворение Габриэле д’Аннунцио “La pioggia nel pineto” (Дождь в сосновом лесу) общепризнанно является одним из шедевров итальянской лирики. Оно представляется очень важным для понимания особенностей поэтического мировосприятия поэта на рубеже 1890-1900

гг., нашедшего отражение в сборнике “Alcyone” (Альциона, опубли. в 1903), и отражает как общие черты творческого замысла всей книги, так и блестящее мастерство д’Аннунцио-поэта.

Стоит отметить, что концептуально его можно связать с другим текстом сборника, “Il fanciullo” (Ребенок): в нем изложен даннунцианский миф о природе поэзии, который пронизывает всю книгу [1, р. 107–123]. Поэт – это божественный ребенок, непосредственно (неопосредованно) воспринимающий мир и обнаруживающий в нем то, что уже недоступно взрослому, отягощенному опытом и утратившему способность видеть и слышать истинные краски и звуки [2, р. 143].

Стихотворение было написано, вероятно, летом 1902 г., когда поэт находился на вилле «Каппончина», в окрестностях Флоренции, однако его создание не было спонтанным, ему предшествовала достаточно продолжительная и кропотливая подготовительная работа, начиная с 1899 г., о чем свидетельствуют дневниковые записи [3, р. 1208–1209]. Оно вплетается в общую картину сборника и перекликается с другими текстами, связано с ними множеством реминисценций. Кроме того, многочисленны и отсылки к сборнику “Poema paradisiaco” (Поэма садов, 1893).

Текст стихотворения включает 4 строфы из 32 стихов со сложной метрической структурой, от трехсложного до девятисложного стиха, с преобладанием шестисложного. Последний стих каждой строфы заканчивается именем возлюбленной, к которой обращается лирический герой: Гермiona (в древнегреческой мифологии дочь царя Спарты Менелая и Елены; вместе с Альциной, дочерью Эола, давшей название всему сборнику, они воплощают образ Элеоноры Дузе, которой была посвящена книга). Сложная метрическая схема стихотворения, богатое использование анжамбеманов, анафор, аллитераций, ассонансов и консонансов, повторов, ономатопеи создает столь же сложную мелодику текста.

“La pioggia nel pineto” представляет собой импрессионистический пейзаж, «осложненный» греческой античностью в целом и мифологией в частности. На наш взгляд, в тексте можно выделить три начала, «измерения», которые сливаются в единое целое: 1) картина тосканской природы (в это объективное обрамление помещены практически все композиции сборника); 2) античное (мифологическое, языческое) измерение, элементы которого непосредственно влияют на превращение реального в воображаемое посредством многочисленных реминисценций, аллюзий и прямых заимствований героев и мифологических сюжетов (*il panismo*). В качестве еще одного (римского) источника для вдохновения и образцов для подражания используются

«Метаморфозы» Овидия; 3) слияние объективного и субъективного начал в «пейзаже души», в котором элементы природы обретают голос через поэтический текст, одновременно выражая и эмоциональное состояние лирического героя. Рассмотрим более детально текст стихотворения.

**В первой строфе** композиция открывается противопоставлением «человеческих слов» (*parole che dici / umane*) и «новых», которые произносят «далекие капли и листья» (*parole .../ che parlano gocciole e foglie / lontane*), т. е., в более общем плане, мира объективного, «человеческого», и уже одушевленного мира природы. Герой слышит «новые слова» (*parole nuove*) и готов погрузиться в новое пространство, которое перед ним открывается. «Первый признак неизбежного превращения проявляется в достижении необычайной чувствительности, которая исключает человека из человеческого и позволяет ему воспринять новый язык» [4, р. 319], – пишет Э.Мариано.

Детализируя общую картину, автор создает некую «хоральность», которая раскрывает воображаемое пространство, и его составляющими вначале являются «капли и листья» (*gocciole e foglie*), а затем целый ряд растений и деревьев, с тем чтобы включить в это пространство и самих героев, и их мысли, в «прекрасную сказку» (*favola bella*), которая их «обольщает» (*che ieri / t'illuse, che oggi m'illude*).

Круг замыкается: происходит переход от «объективного» пространства – через природу – через героев – через мысли (новые, рождающиеся) и душу – к «сказке» (как синониму рая?), которая оказывается иллюзией, обманом. Первую строфу стихотворения можно трактовать как экспозицию некой сюжетной линии всего стихотворения, получающей развитие в следующих строфах.

**Во второй строфе** капли дождя падают на «одинокую зелень» с «продолжительным потрескиванием» (*con un crepitio che dura*), и звук дождя меняется в ветвях (*varia nell'aria secondo le fronde*), а на «пianto» (плач, слезы = дождь) отвечает лесной «оркестр», в котором слышны отдельные голоса и арии (*il canto / delle cicale /... / il pino / ha un suono, e il mirto / altro suono, e il ginepro / altro ancora /...*), образуя вместе многоголосый хор / оркестр (*stromenti / diversi*) под бесчисленными «пальцами» дождя (*sotto innumerevoli dita*). Компоненты пейзажа становятся единым целым (*il pino – il mirto – il ginepro = stromenti*), отражая эмоциональное состояние героев.

Герои погружаются в «лесной дух» (*nello spirto / silvestre*) и «живут древесной жизнью» (*d'arborea vita viventi*): происходит уподобление, слияние объективного и субъективного планов, облик героини сливается с элементами природы: *il tuo volto ebro / è .../ come una foglia, / e le tue*

*chiome / auliscono come / le chiare ginestre*. Элементы реальности приобретают новую эмоционально-символическую окраску в «пейзаже души».

**В третьей строфе** получает развитие образ «оркестра»: его мелодия то угасает, то усиливается: с «плачем» (*il pianto*) чередуется «песнь» (*il canto*), – происходит развитие музыкальной «темы», которая то усиливается, то ослабевает: *un canto vi si mesce /... / Più sordo e più fioco / s'allenta, si spegne /*. Усиливается шум дождя, хотя и остается на втором плане (*Non s'ode su tutta la fronda / crosciare / l'argentea pioggia...*). Примечательно употребление глагола “crosciare” (бурлить, klokотать) взамен нейтрального “piovere” (идти, лить (о дожде)), который усиливает суггестию даже на фоническом уровне. Но на первом плане «солирует» лягушка, «шла далекая дочь» (*la figlia / del limo lontana, / la rana*). Ее пение, доносящееся из неопределенного далека (*chi sa dove, chi sa dove*) расширяет границы пейзажа и пространства в целом, придавая ему, тем не менее, некий вневременной и внепространственный оттенок.

**В четвертой строфе** происходит полное слияние пейзажа с чувствами лирического героя и его возлюбленной: дождь на ее ресницах – это будто слезы, но слезы радости (*Piove su le tue ciglia nere / sì che par tu pianga / ma di piacere*), ее черты проявляются в элементах лесного пейзажа (*par da scorza tu esca. / il cuor nel petto è come pesca / intatta... / .../ gli occhi / son come polle tra l'erbe, / i denti negli alveoli / son come mandorle acerbe*). Начинается совместное движение героев (*andiam di fratta in fratta, / or congiunti or disciolti*), которое раньше отсутствовало (глаголы со значением движения в предыдущих строфах не употреблялись). Герои направляются в некую даль, откуда ранее была слышна «песнь» лягушки (*chi sa dove, chi sa dove!*). Дождь продолжает властвовать над ними, а впереди их ждет «прекрасная сказка, что вчера / обольстила меня, / а сегодня тебя обольщает» (*la favola bella / che ieri m'illuse, / che oggi t'illude...*). В плане музыкальной композиции эту строфу можно назвать развязкой и кодой, которая выводит пространство за рамки созданного пейзажа и создает проекцию «пейзажа души» в бесконечность.

**Пространство** в стихотворении изначально отмечено границей (*su le soglie / del bosco*) и включает ряд природных объектов – элементов пейзажа, омываемых дождем (*tamerici – pini – mirti – ginestre – ginepri*); затем внимание поэта переносится на самих героев, тоже омываемых дождем (*piove su i nostril volti silvani / ... su le nostre mani / ignude, / su i nostri vestimenti / leggeri ...*); далее действие переходит в субъективную плоскость: *piove /.../ su i freschi pensieri / .../ su la favola bella...*. Объективная картина трансформируется в субъективное пространство, в

котором «внешнее» (природа) и «внутреннее» (пространство чувств) перетекают друг в друга.

**Время действия** в стихотворении не определено. Единственный элемент, косвенно указывающий на время, – *le nuvole sparse* (1 строфа). Кроме того, есть противопоставление временных планов «вчера» и «сегодня»: *la favola bella / che ieri / t'illuse, che oggi m'illude (1 cmp.) u la favola bella / che ieri m'illuse, che oggi t'illude* (4 строфа). Происходит некое смешение временных планов, отчего само время теряет направленность. Как отмечает П. Джигеллини, «прекрасная сказка, которая вчера обольщала Гермину, а сегодня обольщает поэта, возвращается в финале с заменой глагольных времен <...>; она, образ из прошлого, стала настоящим, в то время как поэт ушел в глубину прошлого: чудеса мифа (и поэзии) смогли разрушить логику времени» [5]. Само присутствие Гермину как мифологического персонажа уже предполагает соотносительность изображаемого (в данном случае – пейзажа) с мифологическим пространственно-временным хронотопом.

Интересно, что герой (поэт) никогда не обращается к Гермине со словами любви, никогда прямо не говорит о своих чувствах, – все это происходит опосредованно, через элементы пейзажа, в который оба погружены. Есть только три слова (глагола), с которыми он к ней обращается: *taci – ascolta – odi*?

На наш взгляд, было бы преувеличением говорить о полном «непроизвольном» слиянии героя с пейзажем, то есть о той форме «пейзажа души», которой добился Поль Верлен в своем сборнике «Романсы без слов» [6]. В стихотворении д'Аннунцио нет отчетливого доминирования «впечатления», которое бы передавало непосредственность чувственного восприятия: картина природы насыщена реминисценциями и символами, имеет мифологический подтекст, обогащающий восприятие увиденного, но лишаящий это восприятие сиюминутности воздействия.

В связи с этим (и, возможно, в качестве дополнения) стоит задаться вопросом об искренности автора в передаче чувств и ощущений. Д'Аннунцио, придававший очень большое значение форме, и в этом стихотворении применил некий *artificium*, тонкий расчет с использованием детально продуманных средств поэтической суггестии (метрика – фоника – образность на уровне выбора элементов пейзажа как переплетения растительных и животных элементов; на уровне лексики – малоупотребительные и редкие слова), придающих прогулке влюбленных под дождем черты языческой ритуальной возвышенности.

### **Библиографические ссылки**

1. Banni L., Gouchan Y. La figura del fanciullo nell'opera di d'Annunzio, di Pascoli e dei crepuscolari. – Milano: Monduzzi Editoriale, 2015. – 286 p.
2. Bàrberi Squarotti G. Invito alla lettura di d'Annunzio. – Milano: Mursia, 1990. – 230 p.
3. D'Annunzio G. Versi d'amore e di gloria: in 2 vol. – Vol. 2. – Milano: Mondadori, 1984. – 1415 p.
4. Mariano E. Suoni e significati ermetici in Alcione // AA.VV. D'Annunzio e il simbolismo europeo. Atti del convegno di studio, 1973. - Milano: Il saggiatore, 1976. – P. 319.
5. Gibellini P. Introduzione ad “Alcyone” // D'Annunzio G. Alcyone. Edizione critica a cura di Pietro Gibellini. – Milano: Mondadori, 1988. – CLXV + 428 p.
6. Verlaine P. Oeuvres poétiques complètes (Bibliothèque de la Pléiade). – P.: Gallimard, 1939 (1962). – P. 169–209.

*УДК 811.133.1*

### **К ВОПРОСУ О СОБСТВЕННО ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ (СИНТАКСИЧЕСКОМ) АСПЕКТЕ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА Д. БУЦЧАТИ “LE TENTAZIONI DI SANT’ANTONIO”)**

**Л. С. Мельникова**

*Белорусский государственный университет  
Минск, Республика Беларусь*

В статье предлагается примерная модель для структурно-языкового анализа особенностей художественного текста на синтаксическом уровне. Выявляются и иллюстрируются основные синтаксические единицы, их структурные элементы, позволяющие мотивированно судить о связи данного уровня с концепцией произведения, о специфике содержательного плана текста. Предлагаемая модель может быть предложена в качестве ориентира для студентов, готовящихся к сдаче государственного экзамена по итальянскому языку.

The article proposes an approximate model for the structural-linguistic analysis of the features of a literary text at the syntactic level. The main syntactic units, their structural elements are revealed and illustrated, allowing to judge reasonably not only the connection of this level to the concept of the literary text, but also the specifics of the text content plan. The proposed model can be offered as a guide for students preparing for the state exam in Italian.