

МЕТАФОРИЧНОСТЬ И СИМВОЛИЗМ ОБРАЗОВ В РОМАНАХ АЛЕССАНДРО БАРИККО «ШЕЛК» И «МОРЕ-ОКЕАН»

Кучина Наталья Владимировна

Аспирант Литературного института
имени А.М. Горького, (г. Москва)
nataliek@mail.ru

METAPHORS AND SYMBOLISM IN THE NOVELS "SILK" AND "OCEAN SEA" BY ALESSANDRO BARICCO

N. Kuchina

Summary: The article reveals the metaphorical images of silk and the sea in Alessandro Baricco's novels "Silk" and "Ocean Sea", identifies common features in the writer's early novels written in the 90s of the 20th centuries. There are examples of the use of allegory, synesthesia, and comparison. During the analysis, it becomes clear that graphic means, tropes, and figures of speech can be used together in one short sentence, which creates a special rhythm of narration and contributes to achieving high imagery of the text, helping the reader to form visual and sound associations. Literary tropes also convey the multiplicity of philosophical meanings of the sea element and silk fabric.

Metaphors are analyzed to reveal the hidden meaning of what is written. The sea is presented as a comprehensive metaphor of life and death, as a path of purification and initiation, a container of truths and higher forces, while it is an allegory of the diversity of human lives and the change of generations, the futility of revenge, since existence is relative and cyclical, like ebbs and flows. Silk is an allegory of the sensitivity and insecurity of the human soul, a symbol of the interweaving of human destinies and the interpenetration of different cultures, like the interweaving of fabric threads. Also, with the help of numerous and diverse associations with the sea and silk, the writer reveals the essence of human character and the worldview of the characters.

Keywords: metaphoricity, imagery, symbolism, synesthesia, metonymy, literary tropes, Italian literature, postmodernism, Alessandro Baricco.

Аннотация: В статье раскрывается метафоричность образов шелка и моря в романах Алессандро Барикко «Шелк» и «Море-Океан», выявляются общие черты, объединяющие ранние романы писателя, написанные в 90-е годы 20 века. Приводятся примеры использования таких художественных средств, как аллегория, синестезия и сравнение. При проведении анализа становится видно, что в одном коротком предложении могут быть использованы вместе графические средства, тропы и фигуры речи, что создает особый ритм повествования и способствует достижению высокой образности текста, помогая читателю формировать зрительные и звуковые ассоциации. Также с помощью литературных тропов передается множественность философских смыслов морской стихии и шелковой ткани.

Для выявления скрытого смысла написанного анализируются метафоры. Море представляется как всеобъемлющая метафора жизни и смерти, как путь очищения и инициации, вместилище истин и высших сил, при этом оно является аллегорией разнообразия человеческих жизней и смены поколений, тщетности мести, так как существование относительно и циклично, подобно приливам и отливам. Шелк является аллегорией чувствительности и незащищенности человеческой души, символом сплетения людских судеб и взаимопроникновения различных культур подобно переплетениям нитей ткани. Также с помощью многочисленных и разнообразных ассоциаций с морем и шелком писатель раскрывает сущности человеческого характера и мироощущение персонажей.

Ключевые слова: метафоричность, образность, символизм, синестезия, метонимия, литературные тропы, итальянская литература, постмодернизм, Алессандро Барикко.

Алессандро Барикко – писатель, создатель школы писательского мастерства, литературный и музыкальный критик, режиссер и сценарист, философ по образованию. Его поэтике свойственно смешение различных техник, философские составляющие, множественное использование литературных тропов. Барикко показывает все многообразие символических систем и форм, действий, мировоззрений, предоставляя читателю возможность научиться ориентироваться в их ярком смешении, увидеть ситуации с различных точек зрения. Литературные произведения Барикко принадлежат к постмодернизму, а языку постмодернизма присуща высокая образность, символизм, метафоричность, многозначность понятий и использование широкой гаммы тропов для выражения идей писателя или поэта, создания системы образов. Илья Петрович Ильин писал, что постижение действительности наиболее доступно «интуитивному» «поэтическому мышлению» с его ассоциатив-

ностью, образностью, метафоричностью и мгновенными откровениями инсайта» [5, 204].

По мнению Маттио Марино, Алессандро Барикко принадлежит к числу самых известных и влиятельных итальянских авторов - постмодернистов первых десятилетий двадцать первого века. Его постмодернистские тексты затрагивают темы переопределения ценностей двадцатого века, когда ориентиры западного сознания претерпевали изменения в связи со сложностьюприятия инаковости культур [8, 183]. Раскрывают эти темы многочисленные литературные тропы, особенная метафоричность образов и символизм. «Во всех произведениях Барикко активно употребляет речевые тропы, в особенности метафоры, которые наряду с присутствием в отдельных фрагментах текста, также есть и в смысловых блоках, когда один персонаж или целая история, сцена или ситуация, служат изображению определенного, отдельного понятия» [6, 123].

Два основных произведения Алессандро Барикко, посвященных концепции инаковости – романы «Шелк» и «Море-Океан». В свойственном постмодернизму ироничном ключе автор раскрывает западные дискурсы о не западных культурах, показывает невозможность взаимопонимания и диалога культур. С помощью литературных приемов он обращает внимание читателя на соответствующие философские концепции, исторический контекст и социальные различия, связанные с культурной принадлежностью, языком, классом, полом, сексуальностью, этнической принадлежностью.

Название романа «Шелк» задает тон повествованию: узоры шелковой ткани переплетают восточный с западным миром, иллюзию идеала вечной любви — со стабильностью размеренной семейной жизни. Весь текст наполнен двойными смыслами, сама нить повествования является метафорой: путешествия перекликаются с переходом от кокона к шелку, многие определения относятся к семантическому полю шелка, ассоциируясь с многоцветием и невесомостью:

«Восхитительные ткани, дивные шелка опоясали паланкин. Тысячецветье оранжево-бело-охряно-серебряного. Ни щелочки в волшебном гнезде, только шелестящее колыхание цветов, разлитых в воздухе, непроницаемых, невесомых, невесомее пустоты» [2, 49].

«В южном урочище, меж лимонных и оливковых деревьев, из дерева и железа соорудили огромную вольеру, казалось повисшую в воздухе, точно вышивка» [2, 49].

В «Море-Океане» шелковая ткань является аллегорией ранимости человеческой души, ее незащитности перед окружающим миром:

«Душа — не все алмаз, а часто шелковая вуаль, — о, я это понимаю, — представь себе прозрачную шелковую вуаль: ее ничего не стоит повредить, достаточно нечаянного взгляда или руки, женской руки — да-да, — рука медленно тянется к вуали, сжимает ее, напрасное усилие: вуаль вспорхнет, как при порыве ветра, и пальцы скомкают ее так, словно это и не пальцы... словно это и не пальцы, а... мысли. Вот эта комната — что та рука, а дочка — что подбитая ветром шелковая вуаль» [1, 69].

Шелковая нить сама по себе отличается от всех прочих видов материалов в одном аспекте – «увидеть ее не было никакой возможности» [1, 70], но из неосознанного и невидимого получается ценная ткань, приятная на ощупь, обволакивающая, гладкая, обладающая чудесным блеском, который исходит из самой основы нити. Эта особая ткань способна подарить душевный покой и гармонию, чувство защищенности:

«В комнате тотчас воцарилась неотразимая тишина шелкового мира, которого мирные пажити лучились тихой радостью, а крошечные человечки, повиснув в воздухе, неторопливо мерили пределы бледно-голубого неба» [1, 70].

В романах экзотические мотивы шелка связываются с

представлением о вселяющих страх и сомнения переменах в жизни, а не о стабильной реальности. Сомнения сопровождают любовную историю Эрве Жонкура и девушки без восточного разреза глаз из романа «Шелк». Страх перед изменениями отображен в немых переживаниях и поступках жены Эрве, Элен, и японского феодала Хара Кэя (он увез свою наложницу и казнил мальчика, который «был любовным посланием» для француза; хрупкая женщина окутала мужа обманом, написав письмо-подделку от японки). Шелк также символизирует хрупкость существования: Барон Кервол сравнивает душу своей дочери Элизевин «с прозрачной шелковой вуалью», которую легко повредить одним неосторожным движением.

Применение синестезии также помогает достижению художественной образности текстов Барикко. В литературоведении синестезия считается «особой формой метафоры» и воплощает «сложность и многогранность чувственного восприятия мира» [4]. Она формирует особое авторское мироощущение, совмещение универсального и личного восприятия мира. Такому авторскому подходу к формированию образности можно найти множество примеров в тексте романа «Шелк». Жилище феодала предстает как «обитель» [2, 25] («la dimora»), окружающий его пейзаж сравнивается с водной гладью, наполненной совершенно неосознанной субстанцией – тишиной, в которой утопает обитель («утопала в озере тишины» [2, 25], «sembrava annegata in un lago di silenzio»), сама тишина благодаря этому становится видимой частью природного ландшафта. Благодаря определению цвета шелкового шарфа как «вечерней зари» [2, 10] («una sciarpa di seta color tramonto»), достигается не только синергия шелка как материала с закатом как природным явлением, но и Востока, где восходит солнце, с Западом, где оно заходит.

Глазам, то есть органу зрения, приписывается качество, принадлежащее сфере слуха, и они становятся «безмолвными» и вобравшими в себя семантику времени – «отдаленными на столетия» [2, 34] («con occhi perfettamente muti, lontani secoli»). Через призму особого писательского восприятия чувства получают доступ к свойствам осязаемых предметов, счастье оказывается «простым, неуязвимым» [2, 38] («piccola, inattaccabile felicità»). Умением улыбнуться писатель одаряет не только губы и рот, но и «каждый уголок лица» [2, 33] («ogni angolo del suo volto sorride»).

Вода меняет плотность и становится тягучей «словно масло» [2, 26] при описании одной из наиболее чувственный сцен, когда японка совершает обряд омовения, слегка прикасаясь руками. Шелковая вуаль ее кимоно и вода ласкали тело француза. Сама она описывается как ценный зверек, а ее волосы, которые Хара Кэй медленно поглаживал, когда она лежала у него на коленях, сравниваются с шерсткой. При этом японец смотрел на губы говорящего француза, «точно это были последние строки

прощального письма» [2, 18]. А сам рассказ о европейском укладе жизни был подражанием «меланхолично-сухой описи уцелевших после пожара вещей» [2, 17]. И даже птицы, выпущенные из клетки, не просто парили в небе, но они «будто старательно пытались заштриховать его крыльями» [2, 24].

Эпитеты в «Шелке» также относятся к индивидуальному авторскому восприятию и порождают размышления у читателей по поводу их возможной трактовки. Африка характеризуется как «усталая» [2, 8], и это может быть отсылкой к колонизации и попыткам создать там новый мир за счет местного населения. Конец света «невидимый» [2, 20], но при этом разоренная и сожженная дотла японская деревня доступна для зрения, а именно она становится концом света в восприятии Эрве. Создается впечатление, что автор старается показывать невозможность понять и принять мир отличный от мира конкретного человека, инаковость ощущений каждого индивида. Для усиления некоторых эпитетов используется аллитерация, но она видна лишь на языке оригинала: «il suono dorato di mille minuscoli campanelli» («золотистый перезвон тысячи маленьких колокольчиков» [2, 46]).

Эпитет и олицетворение дают прочувствовать бесконечность момента, которым Эрве Жонкуру хотелось бы наслаждаться вновь и вновь: он «бережно остановил Время» [2, 46] на столько, на сколько ему хотелось («E, con cura, fermò il Tempo, per tutto il tempo che desiderò»). Для еще большего акцента на глубине и силе ощущений, схожих с состоянием нирваны, писатель использует анафору слова «время» и графическое выделение с помощью заглавной буквы.

В «Шелке» своя особая семиотика, в ней отражена специфика восточной культуры, которую тяжело как сравнить, так и сопоставить с западной. Японские поэзия и каллиграфия несут смысловую пустоту, стремясь передать переживание, красоту мгновения, момент жизни, а не раскрыть определенную идею [3, 144]. Сама Япония является страной культуры высокого контекста (по классификации Эдварда Холла), где очень важны ритуалы, жесты, существует строгая организация всех процессов согласно правилам, следование всем предписаниям этикета для каждой конкретной ситуации [7]. Барикко удалось уловить суть данного культурного образца, он передал волшебство мгновения, намеренно лишённого смысла, чтобы иметь возможность насладиться определенным моментом. А символизм в «Шелке» обладает истинно японским флером.

Уже в третьей главе становится известно, что к Праздничной мессе, в первое воскресенье апреля, Эрве Жонкур всегда возвращается в Лавильдьё. Мотив возвращения проходит через все повествование, само название города Lavilledieu (в переводе с французского «город,

где обитает Господь») задает траекторию обязательного движения домой из любой части света. Даже в тот раз, когда герой не успевает вовремя довести яйца шелкопряда, пока не вылупились личинки, он все же возвращается. Месса, к которой он стремится успеть, служит здесь символом его мира. Так же, как и клетка с птицами символизирует то, что прекрасная наложница Хара Кэя никогда не сможет вырваться на свободу и останется в своем мире, в своей яркой золотой клетке.

Птицы в Японии того времени были символом власти и богатства, чем больше экзотических видов из разных стран – тем могущественней и богаче их хозяин. В то же время птицы – символ верности, восточные мужчины в знак признательности за верность дарили женам не драгоценности, а дорогих красивых птиц. Поэтому Хара Кэя так просто прочитал чувства своей женщины к чужестранцу, когда она выпустила подаренных птиц, в знак счастья и знака желания принадлежать не только ему. Но при этом он был спокоен. Он знал, что птицам тяжело удержаться от соблазна вернуться и уже на следующий день они все были за створками клетки, как и женщина-девочка осталась с ним. Клетки с птицами являются символом невозможности выбора жизненного пути:

«Всего было два шатра. У одного из них Эрве Жонкур подметил пустой паланкин: с четырех углов свисали небольшие клетки с птицами. К решеткам клеток привязаны маленькие золотые колокольчики. Они легонько позванивали от дуновения ночного ветерка» [2, 46].

Летающие птицы также намекают на клетку иллюзий, которые держат Эрве и его возлюбленную в рабстве, в их условно определенных идентичностях мужского и женского пола, западного и восточного, буржуазного и аристократического [8, 201]. Эрве Жонкур был вынужден уехать из деревни, так и не дождавшись от девушки знака, и попытался воскресить эмоции от встречи, подняв в небо большую стаю диких птиц и напугав их выстрелами. Но это было только облако дыма, которое чернело без причины и вызывало лишь замешательство и недоумение, вместо «яркого фейерверка» из клетки, как при их встрече:

«внезапно небо над чертогом окропилось сотнями взлетевших птиц; будто исторгнутая из земли, невиданная стая разлеталась повсюду, ошеломленная и обезумевшая, щебеча и галдя, — крылатый залп, цветное облако, выпущенное в яркий свет, звонкий фейерверк испуганных звуков, бегущая музыка, полет в небеса» [2, 32].

Еще одна попытка запечатлеть мгновение счастья – постройка вольеры для птиц у себя в саду для жены Элен. Однако она не поняла предназначения этого сооружения, ведь была абсолютно свободна в своих чувствах и счастлива с мужем всегда, а не лишь в одно мгновение, ей не нужно было для этого смотреть на улетающих птиц. И этот символ чужих чувств остался пустым.

Символична покупка заброшенного дома Жана Бербека, соседа, что когда-то умолк, не заговорил до самой смерти и умер в одиночестве, всеми покинутый. Эрве понял этого странного человека:

«Видно, жизнь иногда поворачивается к тебе таким боком, что и сказать-то больше нечего» [2, 37].

У Жонкура появилось нечто глубоко сокровенное, о чем он мог только молчать, и это стало символом его душевного состояния, его тоски по тому, что он никогда не сможет испытать. В произошедшем было слишком много недосказанности, слишком сильное стремление к неизведанности, в котором проявилось его мужество, дремавшее ранее. Он был опустошен, испытал доселе неизведанные эмоции и пережив события последней своей поездки. Этот дом он оставил нетронутым и запущенным, созвучным ноющей боли своей души, и проводил там часы в уединении и воспоминаниях и только спустя время поведал свою историю Бальдабью.

Его душевная болезнь началась с еще одного символа – маленького листка бумаги с начерченными незнакомкой сверху-вниз японскими иероглифами с просьбой вернуться к ней во что бы то ни стало. И он возвращался вновь и вновь к загадочной и манящей женщине пока жена не освободила его от этих пут. Элен написала эротическое прощальное послание как бы от лица японки, тем самым взяв на себя его немощь и боль. Его исцеление стоило ей жизни, она внезапно и необъяснимо, с точки зрения врачей, заболела воспалением мозга, и ее не смогли вылечить, она стремительно угасла. Зато Эрве удалось выпустить свои воспоминания на свободу и вернуть в сердце любовь к жене, благодаря листкам бумаги с теми же непонятными ему знаками:

«Письмо напоминало каталог миниатюрных птичьих лапок, составленный с невменяемым усердием...» [2, 52].

И, несомненно, сам шелк – символ. Символ неосознанности и ускользающей действительности. Барикко использует для его характеристики слово «nulla» («ничто»). Быть может, из-за этой эфемерности материала такая настоящая, осязаемая, искренняя Элен так и не решилась надеть подарок, привезенный из Японии:

«В подарок жене он привез шелковую тунику, которую стеснительная Элен так ни разу и не надела. Возьмешь ее в руки – и кажется, держишь в руках воздух» («stringere il nulla») [2, 20].

Символично, что в последнем путешествии в Японию «ничто» превратилось и вовсе в «конец света». Непонятный и манящий мир преобразовался и окончательно оформился в нечто потустороннее, к чему человек из другого мира не имел никакого отношения. И эту трансформацию, точку в истории, Барикко обозначает так:

«Эрве Жонкур окаменело смотрел на эту гигантскую погасшую жаровню. Позади у него был путь длиною в восемь тысяч верст. А впереди – пустота. Он вдруг увидел

то, что считал невидимым. Конец света» [2, 42].

Концепция небытия необходима для понимания вымышленного образа Японии и японского языка, переданного в «Шелке». Изображение пространства важно, так как Япония представляет собой своего рода декорацию или сценарий. А внешнее окружение довольно анонимно. Что касается топонимики, путешествие Жонкура начинается с вымышленного мыса Терая, затем движется с запада на восток, через настоящие японские префектуры Исигава, Тояма, Ниигата и Фукусима, заканчиваясь в Сиракаве, где находятся феодальные владения Хара Кея. Сиракава была местом расположения знаменитого барьера на Осю Кайдо и фактической границы между регионами «настоящей Японии» и северными регионами. Что еще более важно, Фукусима действительно была одним из главных центров японского шелководства [9].

Схожие наблюдения о символизме образов можно сделать, обратившись к роману «Море-Океан». Море в произведениях Барикко – это не только всемогущая стихия, но и венец мироздания, квинтэссенция мира, живой изменчивый катализатор для осознания своего предназначения и начертания жизненных ориентиров, место для размышлений. Писатель мифологизирует образ моря, в котором живет сильное библейское начало:

«— Я, знаете, полагал, что адмиралы плавают по морям...

— А я – что священники служат в церквях.

— Видите ли, Бог – он повсюду.

— Море тоже, падре. Море тоже» [1, 177].

Одна из метафор океана – море-чудовище, дьявол, поднимающий на поверхность все самое грязное и отвратительное из человеческой души. Вторая часть романа под названием «Морское чрево» описывает это «озаренное ледяным светом, торжествующее, прекрасное и необъятное чудовище». Люди, оказавшиеся во власти стихии, перестают быть собой, океан подавляет их:

«мы, покинутые землей, стали морским чревом, и морское чрево – это мы, и в нас оно дышит и живет» [1, 146].

Но основной метафорой романа «Море-Океан» является жизнь с точки зрения причастности к морю, подобно тому, как аллегория человеческого существования является основной метафорой романа «Море-Океан». В «Морском чреве» Томас вспоминает слова старика Дарелла, слова человека, который «хоть чему-то его научил»:

«...есть три сорта людей: те, кто живет у моря; те, кого тянет в море; и те, кто из моря возвращается. Живыми» [1, 159].

Естественно, данная метафора порождает множество высказываний, звучащих излишне торжественно и афористично с пафосом знания высшей истины при отсут-

ствии философского исследования и попытки прийти к обоснованным выводам, таким как: «Адамса искорежила собственная жизнь» [1, 108]. Эти высказывания можно охарактеризовать скорее как эмоциональную субъективную оценку произошедших событий, подобные изречения автор усиливает итерацией и графическим выделением слов-предложений для большего воздействия на сознание читателя:

«Узревший истину не знает покоя. Спасается только тот, кто никогда не был в опасности. Даже если сейчас на горизонте вдруг вырастет корабль, и примчится к нам по быстрой волне, и подхватит нас за миг до нашей смерти, и унесет отсюда прочь, и мы вернемся живыми, живыми — нас все равно уже не спасти. На какую бы землю мы ни ступили, нам не уцелеть. Увиденное сохранится в наших глазах, сделанное — в наших руках, услышанное — в нашей душе. Дети ужаса, познавшие суть вещей, вернувшиеся из морского чрева, умудренные морем, — мы навсегда останемся безутешными.

Безутешными.

Безутешными» [1, 162].

В романе идея причастности к морю реализуется в разделении персонажей на группы: все постояльцы гостиницы — те, кто живут на берегу в данный момент времени, Томас и Савиньи — те, кого притягивало море, и они прошли через опасности, которые таятся внутри моря, познав трагичность человеческого бытия, приблизившись к его разгадке. В третьей части показывается последствия близости к морю для каждого из персонажей: кто-то нашел в нем спасение или вдохновение (Элизевин, падре Плюш), кого-то море привело к гибели физической (Анн Деверия, Томас) или духовной (Савиньи), кто-то посвятил ему оставшуюся жизнь (Плассон, Бартальбум).

Море — это еще и пространство. В наибольшей степени метафоричность его связана даже не с художником, пытающимся изобразить его, а с профессором Бартальбумом, который стремится к научному непредвзятому представлению о море, чтобы доказать его предельность:

«Бартльбум самоотверженно погрузился в бесчувственную неподвижность, сделавшись на время холодно-непогрешимым оптическим прибором. Бартльбум почти не дышал. В круге, строго обрамленном его взглядом, воцарилась ирреальная тишина лаборатории» [1, 83].

Именно в профессорском номере на окне сидит таинственный ребенок по имени Дуд, который непрерывно созерцает море и видит его иначе, чем ученый взрослый, которому море кажется «никогда не меняющимся». На подобное рассуждение мальчик, подобно оракулу, ответил профессору:

«А вы славный. Надеюсь, до отъезда вы малость помнеете» [1, 75].

Разговор с Дудом стал началом ироничного и радикального оспаривания образа моря как монотонной, монолитной стихии. Созерцая море изо дня в день, Бартальбум понимает, что каждая новая волна отличается от другой, каждая визуально совершенна, каждая уходит прочь, уступая место другим волнам. Это аллегорический образ рождения и жизни, как и очаровательный ребенок Дуд, чье имя на голландском обозначает «смерть, мертвец». Маттио Марино пишет в своем исследовании, что волны представляют собой колыбель, в которой качают младенца под названием научное наблюдение, которое парадоксально из-за неувимости циклического движения моря, его невозможно свести к абсолютному совершенству научных измерений [8]. Но море не дает ответов ни на один вопрос, как пишет в своей молитве Падре Плюш:

«сколько на море не смотри,
ответа все одно не жди» [1, 182].

Образы моря переменчивы, один из них — душа мира. Бог есть в романе, но он только сила, иногда способная удержать море, защитить человека или использовать его в своих целях. Океан — это всеобщая душа. Потому что море, с одной стороны — неповторимо, совершенно, с другой — может приобретать любые качества, свойственные человеку: «Оно и мудрое, и нежное, и сильное, и непредсказуемое. Но главное — море *зовет*» [1, 126]. Суть моря отражена с помощью приема синестезии, авторские эпитеты и сравнения, относящиеся к морю разнообразны, индивидуальны, ярки по звучанию. Благодаря им море становится не просто стихией, оно приобретает одушевленность: «Море невозмутимо выводило свои хоралы» [1, 121] («Il mare continuava imperturbabile a recitare i suoi salmi»). И даже приближается к божественному:

«до скончания века, которое и будет концом моря, если у моря будет конец, у Него, Святого, Единого и Нераздельного, Моря-Океана, Ему же ХВАЛУ И СЛАВУ воссылаем, ныне и присно и во веки веков» [1, 151].

Смелое сравнение с новым символом веры опровергает бытовое представление людей о море как о «чудодейственном огромном резервуаре с водой для лечения», оно предстает в новом облике — величественном, при этом лишенным необходимых атрибутов веры, связанных с институтом церкви:

«На мгновение все невольно переводят взгляд на океан, ожидая увидеть очерк церкви — вполне понятный, но безрассудный порыв: ни церквей, ни крестов, ни тропинок там не было: в море вообще нет дорог, нет указателей и пояснений» [1, 96].

Другой образ — беспощадная стихия, несокрушимое орудие Бога как всемирный потоп из Ветхого Завета. Именно таким ощущает море барон Кервол, ведь он никогда его не видел. Его вера и неведение породили в нем страх и преклонение. Барикко отвергает этот об-

раз, «убийственное море, утробу смерти и тлена», когда на берег прибывает ялик с деревянной статуей святого, лик которого «хранит божественный покой и ангельскую кротость», как будто говоря о невидимой сильной связи между истинным Богом и морем-океаном.

Море выступает как аллегория бытия, а белые пустые картины художника Плассона – как неуловимость бытия. По поводу особого ощущения моря у Барикко Клаудио Пеццин написал так: «его видение подразумевает «море» как совершенство, берущее свое начало от сотворения мира, как Эдем («тот самый рай»), как место истины, как нечто рожденное из пустого / ничего не содержащего первоначала, как будто быть, и Не существовать» [10, 36].

Море воплощается и как образ любви. Элизевин постигает тайны любви и освобождается от всех своих страхов благодаря Томасу. Оказалось, что морем для девушки стал мужчина, а не сама вода: «Я уже вошла в море» [1, 174], говорит она Падре Плюшу. У каждого свое море, и оно способно излечить душу человека, как морская вода залечивает раны. Море – это мысли человека. От чистоты мыслей и просветленности меняется море: оно может быть мелкое и грязное, чистое и бескрайнее, бушующее и тихо плещущееся, непредсказуемое и таинственное.

Таверна «Альмайер», расположившаяся «по соседству с концом моря» является символом поиска душевного покоя и уединения, местом, где можно найти свою «внутреннюю дорогу». Но этот уголок суши окружен морем, как любой человек окружен трудностями, волнениями внешнего мира. И все же эпитеты, найденные автором, показывают это место как «красивое, тихое, легкое, страстное и окончательное», как чувства, способные родиться в душе. Человек там способен переродиться, отвергнув все, что было в прошлом:

«Здесь ты прощаешься с собой. Твое «я» постепенно сходит с тебя» [1, 190].

Места этого «почти нет», оно «замерло на краю земли» – данные определения отсылают к «Шелку» и Японии. Видно сходство состояния отрешенности и даже отречения от всего, что было в другой привычной жизни, и пересмотр ценностей. Как и прежние чувства Эрве к Элен остались в привычной обстановке, так и чувства Анн Девериа к Андре Савиньи преобразовались в воспоминания:

«Здесь испаряется явь и все становится памятью. Даже ты со временем перестал быть желанным и превратился в отблеск воспоминаний. Твои письма долетали до меня, словно весточки из того мира, которого больше нет» [1, 189].

Таверна одушевлена, что передается с помощью приема олицетворения, таверна отдыхает (riposare) по ночам, как и ее постояльцы, она сама выбрала место для своего пребывания:

«Словно некогда вдоль берега моря прошел пестрый караван таверн на любой вкус, и от каравана отбилась одна утомленная таверна; она пропустила своих спутниц и решила обосноваться на этом взгорье, поддавшись собственной слабости и склонив голову в ожидании конца» [1, 88].

При помощи стилистических фигур на страницах книги передается особая авторская ирония, а благодаря яркой синестезии создаются связанные образы понятий, не являющихся тождественными. «Смех» становится, как вода, океаническим («una risata oceanica»), вавилонским и апокалиптическим («babelica, apocalittica»), содержит в себе семиотическую функцию разъединения человечества и знаков приближающегося конца света. Неодушевленные предметы олицетворяются с человеком, камень может стать свободным («la pietra liberata»), облака спешат домой («hanno fretta di tornare a casa»), море одаривается физическими признаками человека – у него появляются руки, которыми он сдавливает, душит «la stritolera con le sue mani», у него появляются глаза: «Но нет, старик стоит как стоял, пристально глядя перед собой. В морские глаза» [1, 228].

Так же нестандартны авторские сравнения: книга – «бумажная кровать» («un letto di carta», книжный лист – «простыня» («le lenzuola»), проступающие от влаги пятна на потолке – «черно-белые тропические цветы» («macchie di umidità, sul soffitto, come fiori tropicali disegnati in bianco e nero»), наука – «дикий животный» («un animale strano»), жемчужины – четки страсти («rosario del desiderio»). Прием синекдохи призван передать ироничное отношение Барикко к персонажу, профессору Бартальбуму:

«Серый халат наполнен Бартальбумом» [1, 75].

«Пара женских сапожков прошла по бывшей лаборатории Бартльбума и остановилась неподалеку от нее. Дама обернулась» [1, 85].

Одним из самых длинных является определение взгляда Анн Девериа, которая смотрит на спящую в ее кровати девочку без имени. Автор использует множество эпитетов и сравнений, чтобы прийти к неожиданному сравнению со взглядом Богородицы. Предложение отягощено многосоюзием, избыточностью прилагательных, номинативных определений, знаками тире и курсивом, таким образом автор добивается эффекта торжественности самой аллюзии к образу Матери Божьей:

«Анн Девериа бросила на нее взгляд, но взгляд, для которого «бросить» — чрезмерное слово, удивительный взгляд, живой и мягкий, бескорыстный и непритязательный, взгляд как прикосновение — глаз и образа, — взгляд не берущий, но обретающий — в полной тишине сознания, единственный по-настоящему спасительный взгляд, не замутненный сомнением, не опороченный знанием — сама невинность, ограждающая нас от ра-

нящего воздействия извне на наше чувство-зрение-чувство, ибо это и есть чудесное предстояние перед всем сущим — зримое постижение целого мира — без тени сомнения и даже восторга — только — зримое — постижение — мира. Так взирают глаза Богородиц под церковными сводами, точно ангел, сошедший с золоченых небес в час Благовещения» [1, 89].

Сравнения писателя неповторимы в своей лапидарности и красочности. Барикко отождествляет мгновения, когда Томас ждет удобного момента для осуществления мести, с иглами («istanti come aghi»), постояльцев таверны, вынужденных оставаться внутри здания из-за густого тумана, с рыбками в аквариуме («pesci in un acquario»), прыжок из воды сумасшедшего, испугавшегося холодного моря, с криком и силой дикого зверя («come un urlo e la forza da animale»), ощущение восторга падре Плюша с тем, как будто бы он выбросился из окна («come se si fosse appena buttato da una finestra»). Тщательно подобраны эпитеты для сравнения больных и врачей красноречиво говорят о некомпетентности эскулапов:

«...прозрачные, возвышенные, снедаемые недугом божественной медлительности больные и врачи — подвальные мыши, занятые поисками симптомов, анализов, признаков и показаний, неусыпно следящие за кривой болезни в ее угловатом увиливании от силков небывалого врачевания» [1, 95].

Кроме этого, в тексте есть и другие тропы, например метонимия: суденышко «Адель», перемещающееся только вверх и вниз по реке перевозит «богатство и нищету» («portando ricchezze e miserie»), изумленный решительностью Элизевин падре Плюш «перебирает в руках свое

изумление» («rigirando tra le mani il suo stupore»), гиперболой изображены новые доселе невиданные ощущения Элизевин, когда «в глаза ей хлынет море» («negli occhi avrebbe ricevuto il mare»), а ритуал крестного знамения Барикко приравнивает к ничему не значащему жесту («un gesto da niente»).

Рассмотрев два романа Алессандро Барикко «Шелк» и «Море-Океан», мы установили, что эти тексты пронизаны символизмом. Автор раскрывает философские понятия и затрагивает непростые темы взаимоотношений между людьми различных культур. Но это происходит имплицитно: на первый план выходит красота художественного слова, а скрытые смыслы возможно уловить лишь при более глубоком анализе текстов. Множественные смыслы несут в себе слова «шелк» и «море». Барикко наполняет привычные понятия новой многообразной эстетикой.

Высокой образности автор достигает при помощи использования большой гаммы тропов, таких как аллегория, сравнение, гипербола, олицетворение, эпитет, метонимия, анафоры, оксюморона, применяет синестезию и аллитерацию. Метафоры, как и другие выразительные средства, играют особую роль в создании поэтического языка произведений Алессандро Барикко, они восстанавливают подлинный смысл используемого слова. Именно обилие метафор, связанных с шелком и морем, становится связующей нитью не только внутри отдельного произведения, но и объединяет работы писателя, помогает выразить философские смыслы, создать индивидуальную систему образов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барикко А. Море-Океан // Барикко А. Шелк и другие истории - Иностранка, Азбука-Аттикус; Москва, 2017. - 544С., С. 63–232.
2. Барикко А. Шелк // Барикко А. Шелк и другие истории - Иностранка, Азбука-Аттикус; Москва, 2017. - 544 С., С. 5–62.
3. Барт Р, Империя знаков / Пер. с франц. Я.Г. Бражниковой. Москва, Праксис, 2004. - 144 С.
4. Заиченко А.А., Синестезия — феноменология, виды, классификации/ Информатика, вычислительная технология и инженерное образование, №3 (5), 2011 / Электронный журнал южного федерального Университета / <https://ivtio.sfedu.ru/5.htm> (дата обращения 10.09.2023)
5. Ильин И.П., Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. / Москва, Интрада, 1996. - 253 С.
6. Лутеро Т., Лексико-грамматические ресурсы функциональной эквивалентности в переводе художественного текста с итальянского языка на русский / диссертация, 2017. - С.180
7. Hall E.T., Understanding Cultural Differences: Germans, French and Americans / Intercultural Press, 1990. - 196 P.
8. Marino M., Weaking the exotic in silky seas. Exotic imagery in Alessandro Baricco's novels «Oceano Mare» and «Seta» / Bangor University, United Kingdom, 2012. - 23 P. / <https://www.ajol.info/index.php/issa/article/view/75123/65714> (дата обращения 23.12.2023)
9. Palumbo F.D., Telling stories about the «Land of the Rising Sun» // Contemporary Italian literature re-inventing Japan, Mutual images, Vol. 3, Autumn, 2017. - 133 P., P. 5-25
10. Pezzin C., Alessandro Baricco / Sommacampagna, Cierre Edizioni, 2001. - 114 P.

© Кучина Наталья Владимировна (nataliek@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»