*С.Н.Чумаков[[1]](#footnote-1)*

**Гомер и Барикко, или Как сегодня сделать «Илиаду»**

Давняя и устойчивая практика творческого обращения к сюжетам и образам литературной классики сохранится, безусловно, и в XXI столетии. Скрытая или явная перекличка эпох всегда будет одним из мощных стимулов всякого подлинного новаторства, о чем в свое время убедительно говорил Т.С. Элиот в статье «Традиция и индивидуальный талант». В частности, можно ожидать, что привлекательными для современных писателей и поэтов останутся апробированные и как бы освященные временем произведения греко-римской древности с их высоким художественным мастерством и богатой, основанной на яркой мифологии архетипичностью. В последние 2-3 десятилетия, которые мы связываем с началом новейшего периода литературы, уже появились оригинальные, основанные на разнородном античном материале произведения Кристы Вольф, Анри Бошо, Джона Барта, Милорада Павича, Кристофа Рансмайра, К.С.Льюиса, Сары Грейси, Виктора Пелевина и ряда других авторов.

Среди первоисточников античных сюжетов, неизменно интересующих писателей и поэтов Нового времени, особое место всегда занимали гомеровские поэмы. Х.Л. Борхес выделял в мировой литературе всего четыре магистральных истории, из которых две первые связаны именно с Гомером: об укрепленном городе, который штурмуют и обороняют герои («Илиада»), и о возвращении («Одиссея»).

С тем большим интересом несколько лет назад было воспринято появление в русском переводе небольшого произведения уже завоевавшего европейскую популярность итальянского автора А. Барикко под интригующим и многообещающим названием «Гомер. Илиада» [1].

По материалам электронной энциклопедии, Алессандро Барикко (Alessandro Baricco, р. 1958) – известный итальянский писатель, драматург, журналист, эссеист, литературный и музыкальный критик. После литературного дебюта в 1991 году его художественные произведения (на сегодня их более десяти) переведены на множество языков. Обладая ученой степенью по философии и закончив консерваторию по классу фортепиано,

автор активно проявляет себя в различных областях творческой деятельности, является одним из соучредителей школы литературного мастерства, осуществил несколько театральных и кинопостановок по своим сценариям, выступал и в роли режиссера. В московских студиях с успехом шел его моноспектакль по повести «1900. Легенда о пианисте [Novecento]». В России публикуется с 2001 года [См. 2].

Уже эта справка свидетельствует о тяготении Барикко к работе на стыках литературы и других форм искусств, что, безусловно, повлияло на характер его «Илиады».

Первое, что обращает на себя внимание в данном тексте, - это двойственность, неопределенность и некая ускользаемость авторского определения его жанровой природы. В книжном издании «Иностранки» произведение определяется как роман, против чего автор как будто не возражает и в предисловии даже ссылается на некогда популярного теоретика романа Д. Лукача. В то же время в поясняющих частях книги не раз подчеркивается ее изначальная ориентация на «публичное чтение «Илиады» [1, 5; 7; 8; 164], что вплотную сближает сочинение с адаптированным театральным сценарием. Подобный замысел можно, конечно, понять и даже приветствовать, ведь и гомеровская «Илиада» изначально предназначалась для декламации. Да и жанровая интерференция становится все более характерным явлением в современной литературе. Однако роман и сценарий имеют все же достаточно разную природу.

Практически заявленная «двужанровость» затрудняет критический подход к сочинению. Одно дело - комментировать публичное чтение, к тому же с разделением на роли, с оценкой декламации и, видимо, игры актеров, очень вероятного музыкального сопровождения, с учетом возможных театральных эффектов и т.п. Осуществить это можно лишь после прослушивания/просмотра спектакля, а первоочередное право на выводы следует предоставить театральным рецензентам. Другое дело – оценивать произведение как роман, неизбежно затрагивая при этом ряд специфических историко-литературных, аналитических и научно-филологических вопросов. Но однозначного выбора дальновидный А.Барикко нам не предоставил, рассчитывая, возможно, на то, что недостатки текста как романа могут обратиться в его достоинства как сценария, и наоборот. Поэтому рассмотрим оригинальное творение итальянского автора в условном качестве романа для публичного чтения (!), а основное внимание уделим оценке его художественного уровня в соотнесении с подлинной «Илиадой».

В своей переработке гомеровской поэмы А. Барикко трансформирует ее гекзаметрическую поэзию в прозу. Видимо, это его право и как сценариста, и – тем более – как романиста, хотя непривычно, конечно, по замечанию одного из российских критиков, вместо чеканного «Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына» читать что-то вроде «Гектор и его союзники приказали своим людям вооружиться» [см. 4]. Впрочем, оказывается, что писатель даже не сам переводит «Илиаду» в прозаический модус (это было бы достаточно нелегким трудом), а пользуется одним из уже имеющихся итальянских подстрочных переложений, которое он счел «стилистически близким своему собственному восприятию, а затем принялся вносить в него свои собственные изменения» [cм. 1, 5].

Итак, переложение переложения… Вторичная вторичность, что также можно считать одним из признаков новейшей литературы и о чем Барикко говорит легко и непринужденно, как о норме, откровенно раскрывая в предисловии к книге и другие механизмы своей творческой лаборатории. Воспользуемся его симпатичной искренностью.

«Я начал с сокращения текста, иначе чтение растянулось бы на неприемлемую для современной публики длину» [1, 5]. Значит, все-таки публичное чтение, а не роман? Или роман, но для современной «публики», которая не любит больших объемов чтения? Так или иначе, но в исходные посылки автора изначально входит принцип адаптации, ориентации на облегченность восприятия, на требования и возможности массовой аудитории. Объективности ради отметим, что для театральной инсценировки или радиопостановки сокращение прототекста оправданно: «Илиада» Гомера – далеко не самое легкое и простое произведение мировой литературы, в том числе и по причине своего объема. Что же касается романов «по мотивам» поэмы, то возможно множество их вариантов, для которых большой объем препятствием быть не может. (Средневековые «Романы о Трое» насчитывали десятки тысяч строк).

Сокращение опорного произведения требует осмысленных позиций по отбору материала. В этом отношении итальянскому автору следует воздать должное: такие позиции, пусть некоторые из них и спорны, сложились у него достаточно четко. В частности, он скрупулезно, подобно старательному ученику, сохраняет т.н. основную сюжетную линию «Илиады» (гнев Ахилла и последствия этого гнева). Мы специально сопоставили содержание соответствующих эпизодов с текстом Гомера, - существенных расхождений, кроме нескольких незначительных событийных перестановок, не нашлось.

А.Барикко сознательно отказался от многочисленных гомеровских повторов. Увы, что бы мы ни говорили о важной роли этого приема в фольклорных произведениях, сегодня, особенно в сокращенных прозаических переложениях классики, повторы, оказавшиеся вне родной стилистической среды, действительно утратили бы значительную долю своей художественной функциональности.

Другое дело, что вместе с повторами исчезли великолепные гомеровские метафоры и сравнения. Это стало неизбежной платой за перевод поэмы в прозаическую форму.

Особого комментария требует принципиальный отказ итальянского писателя от всех без исключения эпизодов, где в «Илиаде» появляются боги. По мнению автора переложения, «для современного восприятия они оказываются, пожалуй, наиболее чуждым элементом, из-за которого постоянно прерывается рассказ и замедляется развитие событий, иногда невероятно стремительное (…). Как только мы выносим богов за скобки, в «Илиаде» появляется прочная мирская основа. В гомеровском тексте человеческий поступок всегда следует за божественным деянием, дублируя его и спуская, так сказать, на землю. Несмотря на то, что в «Илиаде» божественный промысел стоит за любым, даже самым пустяковым происшествием, в ней в то же время ощущается стремление объяснить действия героев их собственной волей. А значит, если мы удалим из текста богов, останется не столько осиротевший и необъяснимый мир, сколько человеческая история, где люди проживают свою судьбу так, как будто разгадывают зашифрованное послание при помощи секретного кода, почти полностью им известного. В конце концов, выбросить богов из «Илиады» -

быть может, и не самый удачный ход для понимания гомеровской цивилизации, но, как мне кажется, отличный способ возвращения этой истории на орбиту современных повествований» [1, 6-7].

Звучит, как будто, убедительно. Но дело в том, что боги у Гомера – не просто традиционный элемент тогдашней цивилизации, и далеко не всегда они выступают лишь в роли кукловодов, по своей прихоти управляющих Троянской войной. В не меньшей степени они персонифицируют те непостижимые случайности, которыми преисполнено человеческое существование. Решения, поступки, даже прихоти и капризы богов формируют, по сути, то, что позднее станут называть подтекстом и сферой подсознания геройного мира. Отказавшись от мифа, от божественной составляющей двуединого художественного пространства Гомера, Барикко делает более одноплановыми и образы земных персонажей, которые действительно нередко стремятся корректировать своей волей божественные предзнаменования. Кроме того, с устранением богов утрачивается мотивировка ряда ключевых ситуаций произведения. Складывается, например, впечатление, что молодой и более чем здоровый Ахиллес в интерпретации итальянского автора неоднократно испытывает на поле боя серьезные проблемы со зрением, сначала в поединке с Энеем, затем при первом столкновении с Гектором. У Гомера троянским героям помогают избегнуть гибели Посейдон и Аполлон. В трактовке Барикко с Пелеевым сыном происходит нечто совершенно необъяснимое: «… Ахиллес внезапно застыл, будто ослеп, будто что-то случилось с ним, и растерянно оглянулся кругом» [1, 134]; «Ахиллес … с криком устремился вперед, потрясая копьем. Но снова взгляд его затуманился и что-то произошло у него в голове. Три раза он бросался вперед, но как слепой, будто густой туман окружал его» [1, 136]. Столь же необъяснимым образом взбешенный поток реки Скамандр, преследующий Ахилла, внезапно останавливается перед бог весть откуда взявшейся стеной огня (у Гомера эту стену воздвигает Гефест). Неубедительно, заурядным страхом, мотивировано у Барикко поведение вовсе не трусливого благородного Деифоба, всецело преданного своему брату Гектору, отважно выступающего ему на помощь, но потом внезапно исчезающего (у Гомера облик Деифоба принимает Афина, постоянно покровительствующая Ахиллесу).

Подробно излагать эпизоды с участием богов писателю, возможно, и не следовало, но не мешало бы во всех необходимых местах кратко обозначать присутствие высших сил. Примерно так, как это сделано со знаменитым эпизодом определения жребия Гектора и Ахилла: «…Значит, боги еще не решили, чем завершится этот бой, еще не достали жребий победителя…» [1,144].

Очередным элементом модернизации гомеровской «Илиады» становится смена повествовательных моделей. В отличие от эпической объективности своего великого предшественника, Барикко вроде бы стремится к подчеркнутой лирической субъективности. С этой целью он делит текст на 17 главок, написанных от лиц 22-х персонажей (в 2-х главках

по 2 повествователя, в одной – 4). Имена повествователей в основном соответствуют главным персонажам гомеровского эпоса, за исключением Хрисеиды и кормилицы Астианакса, которые у Гомера голоса лишены, а также певца Демодока, образ которого Барикко заимствует из «Одиссеи» ради создания целостной картины Троянской войны.

Подобные изменения повествовательной формы вполне допустимы в переработке, но, к сожалению, у итальянского автора они имеют чисто внешний характер. Своей «субъективной» прозой рассказчики повторяют практически то же, что Гомер излагает высокой поэзией. (Хрисеида, правда, умудряется рассказать о том, что произошло в греческом лагере уже после того, как она его покинула). Дополнительного лирического эффекта не возникает, ибо он и не может возникнуть от одной лишь механической перемены повествующего лица. Постоянно чувствуется характерная для Барикко ориентация на усредненную аудиторию, чего писатель и не думает скрывать. Показательно, как сам он оценивает в предисловии свое новаторство:

«Я сделал рассказ субъективным. Выбрав нескольких персонажей «Илиады», я заставил их рассказывать историю от первого лица и заменил ими постороннего (!- С.Ч.) рассказчика – Гомера. Это чисто технический прием, например, фраза «Отец взял дочь на руки» в моем тексте звучит так:

«Отец взял меня на руки». … Наделение персонажа даже скупыми индивидуальными чертами спасает его в глазах аудитории от скучной безликости (главные герои Гомера скучно безлики? – С.Ч.). Современной

«публике гораздо проще воспринимать рассказ от лица человека, пережившего излагаемые события» [1, 7].

В заслугу себе А. Барикко ставит и стиль своего переложения. Он стремится использовать живой разговорный язык, «а не язык ученых», старается «исключить из текста все архаизмы, затемняющие смысл сказанного» [1, 7]. В целом ему это удается. Мы отметили лишь одну фразу, которой отнюдь не помешала бы легкая архаизация: «Тебе же, скотина, морда собачья, на это плевать…» (обращение рассерженного Ахиллеса к Агамемнону; 1, 13). В соответствующем месте русского перевода Н.Гнедича - «человек псообразный»… Но это смотря на чей вкус.

Итальянский писатель стремится также «найти ритм, соответствующий описываемым событиям, то стремительно несущимся вперед, то, наоборот, замедляющим свой ход» [1,7]. Эпическое спокойствие Гомера сегодня неактуально, и Барикко, имеющий музыкальное образование, с поставленной задачей справляется. Ритмика его текста действительно разнообразна; удачно найдена и ведущая, приглушенно трагическая, интонация.

Стремясь, видимо, выйти за рамки простого пересказа, его создатель «не устоял перед соблазном дописать немного от себя». Эти добавления немногочисленны (в сумме – не более 4-х страниц), разнесены по главкам, в печатном издании выделены курсивом и в ряде случаев призваны «проговаривать те оттенки смыслов, которые в «Илиаде» не звучат открыто, но спрятаны между строк» [1, 8]. Некоторые детали Барикко позволяет себе заимствовать у античных филологов и мифографов, а также из послегомеровского эпоса. Казалось бы, тут и открываются перспективы по-настоящему творческой работы, способные приблизить жанрово аморфное повествование к какому-то подобию оригинального произведения. На деле же, авторские вставки, хотя они высокопарно сравниваются пересказчиком со «стальными и стеклянными элементами отреставрированного готического фасада» [1, 8], ничего существенного к изложению не добавляют, а иногда, как и контаминации с негомеровскими источниками, лишь запутывают восприятие отдельных образов и мотивов «Илиады». Так, совершенно необоснованно в текст вторгается мотив неуважительного и даже презрительного отношения к старикам и старости, абсолютно несвойственный гомеровскому миру: «*Война – это страсть стариков, посылающих в бой молодых»* [1, 17]; «*Старики часто* *внушают нам страх*» [1, 32]. Почему-то особенно достается мудрому Нестору, который у Барикко оказывается виновным в том, что его обликом воспользовался лживый Сон, посланный Зевсом Агамемнону (еще одна издержка отказа от мифологической сферы): «*Я обернулся, отыскивая Нестора (…). Я хотел заглянуть ему в глаза. И в его глазах увидеть (…) безумие жаждущего битвы и ярость оправдывающего ее»* [1, 26].

Один из эпизодов, отсутствующий у Гомера, до предела затемняет и без того не простой образ Елены Аргивской: она трижды обходит вокруг втащенного в город Троянского Коня и зовет спрятавшихся внутри героев (в т.ч. Менелая!) голосами их жен… Не заставив греков преждевременно обнаружить себя, она тут же предает и троянцев, подавая условный сигнал ахейскому флоту… Итальянскому автору следовало бы знать, что в послегомеровской традиции образ Елены подвергался крайне противоположным оценкам, но смешивать эти крайности в одном произведении не следует.

И другие гомеровские образы, хотя они и «субъективированы» пересказчиком, далеки от целостного воплощения.

Трудно, например, понять, почему Ахиллеса можно считать «поэтической апофеозой Древней Греции». Из пересказа исчезают всякая философская мотивировка поведения этого героя, связанная с ним тема смысла жизни, сложнейшая диалектика между личным и общим, тонет в скороговорке святой принцип справедливости, едва ли не главный и для Ахилла, и для самого Гомера.

Не акцентирован образ Агамемнона как героя, великого в прошлом, но уже «испорченного властью». Расплывчата внутренняя суть Терсита и

Патрокла. Неясно, почему эти персонажи вошли в мировую культуру в контрастном сопоставлении, ярко сформулированном Ф.Шиллером:  
 Нет великого Патрокла;

Жив презрительный Терсит.  
 (Пер. В.А. Жуковского)  
 В целом, ожидаемого углубления индивидуально-лирического начала в трактовке образной системы не происходит. Отказавшись от Гомеровой формы, автор упорно сохраняет лишь «букву» при мотивации поведения героев поэмы. Персонажи «Илиады» выглядят у итальянского писателя более обыденными и упрощенными, ибо лишаются не только присущего им языка, но и многих нюансов личностных характеристик.

И, наконец, какие же идеи выводит на первый план и пытается развить в своем произведении А.Барикко? Прежде всего – это тема войны и мира, действительно одна из ведущих в «Илиаде» как военно-героическом эпосе. Удивляет, однако, что комментарий этой темы помещен в авторском послесловии, озаглавленном «Другая красота. Заметки о войне». Видимо, текст недостаточно говорит сам за себя, требуя дополнительных пояснений. Но двойственны и пояснения.

По мнению интерпретатора, «Илиада» - это прежде всего «гимн войне», «памятник войне». «Она была создана, чтобы воспеть воюющее человечество, и воспела его настолько ярко, что не затерялась в веках и дошла до нынешнего поколения людей, продолжая славить торжественную красоту и внезапный порыв – то есть именно то, чем всегда была и будет война» [1, 164-165]. Такая трактовка поэмы Гомера уже выдвигалась на первый план в 30-40-е годы минувшего столетия, причем именно в Италии, тогдашний политический лидер которой призывал соотечественников возродить в себе воинственный дух Ахилла и Гектора. Вольно или невольно пацифист Барикко переносит подобный подход и в нашу современность: «… шок от войн двадцатого века не ослабил у человека инстинкт войны. «Илиада» рассказывает об этой системе ценностей и таком способе восприятия мира и кладет в их основу нечто искусственное и совершенное – красоту. Красота войны, каждой ее отдельной детали, провозглашает ее центральное положение в человеческом опыте и утверждает, что это единственный способ для человечества действительно существовать» [1, 170-171].

Если в рассуждении о неистребимости войн как таковых есть большая доля горькой истины, то приписывать воспевание красоты войны Гомеру – явное преувеличение. Можно много говорить о подлинном переживании факта войны в «Илиаде»: оно, безусловно, является глубоко трагическим. «Тягчайшее бремя томительной брани», как говорит в поэме ее самый мощный и «красивый» герой.

Несмотря на вышеприведенные декларации, Барикко и сам не может отрицать гуманистического пафоса перелагаемого им произведения и, наряду с гимном войне, видит в нем «между строк» «упорное стремление и неоспоримый призыв к миру» [1, 166; 168]. Об этом же свидетельствует ряд его общих замечаний о гомеровской поэме, одни из которых давно известны (объективность Гомера в изображении противоборствующих сторон), другие – относительно новы (роль женщин в прямом озвучивании миротворческих стремлений), третьи – оригинальны и свежи (долгими беседами и прениями воины пытаются оттянуть, насколько возможно, сражение; они подобны Шахразаде, отсрочивающей казнь разговорами; слово – это оружие против войны: см. 1, 167). Эти наблюдения лишний раз подчеркивают, что «Илиада» Гомера – отнюдь не памятник войне, но выражение чаяний о мире. И когда Барикко акцентирует в своем переложении миротворческие мотивы, он не создает новой версии, но в иной форме пересказывает то, что уже содержится в тексте древнегреческого поэта.

Подведем некоторые итоги.

В жанровом отношении произведение итальянского писателя – конечно, не роман. Для этого статуса ему недостаёт концептуальной интерпретационной новизны. Незначительные вариации в трактовке образной системы «Илиады» такой новизны не обеспечивают, а определение «роман-пересказ» - сомнительно и двусмысленно.. Хотя автор и полагает в предисловии, что ему удалось выполнить поистине циклопическую работу – «построить из гомеровских кирпичей более плотную стену» [см.1, 6], - на это можно ответить словами Гомера о стене, воздвигнутой ахейцами перед своими кораблями:

«… Не по воле бессмертных воздвигнуто было

Здание то …» [XII, 8-9].

Сочинение итальянского писателя является несомненно художественным, не без таланта расписанным в лицах, но всего лишь сокращенным вариантом «Илиады», адаптированным к уровню массового читателя и несопоставимым с первоисточником. По большому счету, это полуприкладная литература, не так уж далекая от популярных сегодня пересказов мировой классики, предназначенных для нерадивых школьников и студентов. Безусловно, текст может рассматриваться как сценарий для публичного чтения и, вполне возможно, в процессе театрализованной рецитации он заиграет новыми красками. Он легко читается и в одиночестве, «про себя…». Именно это настораживает, ибо создает иллюзию необременительного приобщения к сложному произведению. Не каждый человек, ознакомившийся с «Илиадой» Барикко, обратится когда-либо к Гомеру, считая свой «долг» перед классикой выполненным.

На наш взгляд, итальянский автор выразил своей книгой еще почти незримую, но явно нарождающуюся тенденцию в новейшей литературе. Это стремление не только и не просто к пересказу, переложению, но именно к упрощенной художественной переработке сложных и объемных классических произведений, которые кажутся современному читателю чрезмерно «трудными». Имеется в виду переработка не для детей, а для взрослых. Данное стремление может скрываться под благовидным предлогом «популяризации». Но фактически речь идет о другом: не начинается ли эпоха переписывания мировой литературы заново, в упаковке с надписью «готово к употреблению»?.. Под этот процесс уже почти подведена теоретическая база, которой узаконены цитатность, вторичность, имитации, римейки, симулякры, и всё это обосновывается идеями исчерпанности литературы в целом, философской и художественной «пустотности» и т.п.

Кстати, Барикко искренне признается в предисловии, что работа над переделкой «Илиады» вовсе не была для него какой-то безальтернативной потребностью, «зовом души», а в его планах – проведение подобной операции и над произведениями других классиков: «Возможно, я бы до сих пор мучился выбором между «Илиадой» и «Моби Диком», если бы Моника Вот (очевидно, знакомая автора – С.Ч.) с присущим ей несравненным оптимизмом не решила, что *сначала* я сделаю (!-С.Ч) «Илиаду», а *потом* займусь «Моби Диком» [1, 9].

В перспективе, можно ожидать, наступит черед Данте, Милтона, Пруста, гётевского «Фауста»… В конце концов и Джойса мало кто одолевает до конца… К счастью, выбор пока велик.

Если Вы уже читали Гомера, можете полистать небесталанную книжку Барикко. Если Вы Гомера еще не читали, - срочно читайте Гомера. Да и знакомство с романом Мелвилла не откладывайте в долгий ящик.

*Литература*

1.Барикко А. Гомер. Илиада: Роман / Пер. с ит. Е.Кисловой. М.: Иностранка, 2007.

2.Барикко, Алессандро. Материал из Википедии – свободной энциклопедии; http:ru.wikipedia.org/wiki/

3.Гомер. Илиада / Пер. с древнегреч. Н.Гнедича. М.: Художественная литература,1978.  
4.Смирнов Д. Итальянец надругался над Гомером // Комсомольская правда, 2007, 18 ап- реля; <http://www.inostranka.ru/ru/text/3620/>

1. Чумаков Станислав Николаевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы КубГУ [↑](#footnote-ref-1)