

ФУТУРИСТСКАЯ ЭСТЕТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ АКИЛЛЕ КАМПАНИЛЕ

Гуренкова Юлия Викторовна, преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия, jgurenkova@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0008-7682-5574>

Аннотация. Статья посвящена изучению раннего творчества мало известного в России итальянского писателя-комика XX в. Акилле Кампаниле и выявлению в его произведениях характерных черт, свойственных футуристскому движению. Кампаниле не принадлежал к группе футуристов, но был близок к ним по стилю, форме изложения, выстраиванию композиции. Стилистически новаторские идеи итальянского писателя-комика отвечают требованиям, изложенным футуристами в многочисленных манифестах и программах. Особенно заметно влияние Ф.Т. Маринетти, А. Палаццески и Ф. Канджулло на творчество Кампаниле. Его «Трагедии в две реплики» – результат поисков новых театральных решений. В отказе от традиционных приемов и сюжетной линии, чрезмерной краткости действия, нежелании раскрывать характеры персонажей прослеживается подражание футуристам. «Трагедии» в то время стали воплощением современности, быстроты, антилиричности: молниеносный диалог из двух реплик, мгновенная шутка или комическая сцена, которая разворачивалась с головокружительной скоростью после необходимых сценических ремарок. В эпизодах романов «Так что же такое любовь?» и «В августе жену знать не желаю» речь героев и стихотворение поэта сведены к футуристской звукописи. Писатель прибегает к авангардным идеям футуристов, тем самым обогащая принципы построения комического. Кампаниле не сосредотачивается на судьбах своих героев, на переломных исторических моментах, он исследует возможности языка, создавая каламбуры, игру интерпретаций, нарушает условности, законы композиции, обращается к бессмысленным звуко сочетаниям, приводящим к несостоятельности речи. В шутках Кампаниле нет политического содержания (по крайней мере, в явном виде). Отголоски футуристской эстетики в произведениях Кампаниле отражены лишь на формальном уровне.

Ключевые слова: футуризм, Акилле Кампаниле, итальянская литература XX в.

Для цитирования: Гуренкова Ю.В. Футуристская эстетика в творчестве Акилле Кампаниле // Вестник Костромского государственного университета. 2026. Т. 32, № 2. С. 131–140. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2026-32-2-131-140>

Research Article

FUTURIST AESTHETICS IN THE WORKS OF ACHILLE CAMPANILE

Yulia V. Gurenkova, lecturer, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia, jgurenkova@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0008-7682-5574>

Abstract. The article is devoted to the study of the early works of the 20th century Italian comic writer Achille Campanile, little-known in Russia, and the identification of characteristic features of the Futurist movement in his works. Campanile did not belong to the group of Futurists, but was close to them in style, form of presentation, and composition. In many ways, the innovative ideas of the Italian comic writer meet the requirements set out by the Futurists in numerous manifestos and programs. The influence of Filippo Tommaso Marinetti, Aldo Palazzeschi and Francesco Cangiullo on the work of Campanile is especially noticeable. His “Tragedies in Two Cues” are the result of the search for new theatrical solutions. Imitation of the Futurists can be traced in the rejection of traditional techniques and plot lines, excessive brevity of action, and unwillingness to reveal the characters’ personalities. “Tragedies” at that time became the embodiment of modernity, speed, anti-lyricism: a lightning-fast dialogue of two lines, an instant joke or a comic scene that unfolded at a dizzying speed after the necessary stage directions. In the novels “So What Is Love?” and “In August I Don’t Want to Know My Wife” the speech of the characters and the poet’s poem are reduced to futurist sound painting. The writer resorts to the avant-garde ideas of the futurists, thereby enriching the principles of constructing the comic. Campanile does not focus on the fates of his characters, on turning points in history, he explores the possibilities of language, creating puns, a play of interpretations, violates conventions, turns to meaningless sound combinations that lead to the inconsistency of speech. Campanile’s comedy has no provocative origins, there is no political content in his jokes (at least in an explicit form). Echoes of futurist aesthetics in Campanile’s works are reflected only at a formal level.

Keywords: futurism, Achille Campanile, 20th century Italian literature.

For citation: Gurenkova Yu.V. Futurist aesthetics in the works of Achille Campanile. Vestnik of Kostroma State University, 2026, vol. 32, no. 2, pp. 131–140. (In Russ.) <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2026-32-2-131-140>

Акилле Кампанале (1899–1977) – автор многочисленных рассказов, пьес, романов, сценариев фильмов, шуток и анекдотов, журналист и телевизионный критик – многогранный интеллеktуал, внесший большой вклад в формирование итальянского юмористического сознания. Карло Бо относит Кампанале к «одному из изобретателей нового литературного жанра» [Во: 5] и называет писателя «рассказчиком, выходящим за рамки традиционных канонов» [Во: 6]. Кампанале отличает его оригинальный стиль, рожденный слиянием таких форм, как повествование, театр и журналистика. Даже при поверхностном чтении можно обнаружить многочисленные переложения текстов, написанных для театра, в романы и наоборот. Джорджо Каваллини характеризует стиль Кампанале как «легкий и гибкий», выделяет «разнообразие стилистических приемов и чувство ритма» [Cavallini: 9]. Кампанале талантливо умеет «сбить с толку» читателя. В его произведениях нарушены правила здравого смысла, отсутствуют предсказуемость и привычная логика.

В творческих кругах начала XX в. отмечается общая тенденция, связанная с поиском новых форм, переосмыслением художественных приемов, экспериментами в целом. Авангардное сознание эпохи определяется потребностью в культурном и духовном обновлении. Ранние работы Акилле Кампанале были замечены и оценены А.Д. Брагальей, основателем Театра Независимых в Риме, представителем авангардного экспериментализма XX в. Кампанале называл себя самым освиствываемым автором Италии, что говорит о его приверженности футуризму – в «Речи к жителям Триеста» Ф.Т. Маринетти заявлял, что футуристы не требуют «от враждебной публики ничего, кроме свистков» [Итальянский футуризм 1: 60]. Футуристы нарочито вызывающе вели себя по отношению к буржуазному классу, тем самым провоцируя реакцию.

Итальянский футуризм был чрезвычайно популярным художественным движением. Он воплощал непреодолимую силу современности, прославлял скорость и технологии, отличался своей радикальностью и, безусловно, революционностью.

Выражая общую установку модернистского искусства на новаторство и разрыв с прошлым, итальянский футуризм прославился особенно грозными проклятиями в адрес всего, что олицетворяло культурную традицию, художественный мейнстрим и обывательский вкус буржуазного общества [Итальянский футуризм 1: 21].

Начало футуристским экспериментам положил театр символистов.

В «Манифесте драматургов-футуристов» (опубликован 11 января 1911 г. в футуристском журнале «Поэзия») были представлены общие позиции футуристского театрального нигилизма: «презрение к публике», «отвращение к немедленному успеху», «наслаждение быть освистванным» [Итальянский футуризм 1: 225–227].

О влиянии футуризма на творчество Кампанале говорят многие критики и литературоведы. Нил Корнуэлл замечает, что ранние работы Кампанале восходят к итальянскому футуризму [Cornwell]. Катерина де Каприо отмечает близость творчества Кампанале к Альдо Палаццески (яркому и самобытному представителю итальянского футуризма), прежде всего, в понимании мира и жизни как гротескной игры [De Caprio: 62–63]. О влиянии Палаццески на Кампанале пишут Барбара Сильвия Англани [Anglani: 126, 158] и Энцо Сичилиано [Siciliano: 5]. Вальтер Педулла говорит о «родстве» Кампанале с футуристами А. Палаццески и Ф.Т. Маринетти и с авангардистами того времени – Л. Пиранделло, А. Савинио, М. Бонтемпелли [Pedulla: 128].

Главный теоретик футуризма Маринетти заявлял о необходимости формирования нового мышления и мировоззрения, настаивал, что новый театр должен быть бунтарским, способным поражать публику. Эта попытка явно была предпринята Кампанале, но не увенчалась успехом. Поиски новых театральных решений – отказ от традиционных приемов и сюжетной линии, чрезмерная краткость действия – оказались настолько радикальными и малопонятными, что зачастую зрители приходили в негодование, воспринимали увиденное не иначе как бред. Бывало, что актеры футуристского театра были вынуждены спасаться бегством от гнева публики. Говоря о постановке комедии «Любовь заставляет делать это и многое другое», Кампанале вспоминал «дикие сцены» футуристских вечеров: «шум общественного нетерпения», «ураган аплодисментов, за которыми сразу следует ураган свиста и крика», публику, разделенную на два лагеря – восторженных фанатов, лихорадочно аплодирующих, и противников, которые в негодовании бежали. Писатель отмечает:

Третий акт так и не был услышан, я мог бы избавить себя от необходимости писать его. В Турине одна часть публики пела студенческие гимны, чтобы комедия не была услышана, другая часть публики пела другие гимны, чтобы не слышать песни оппонентов. Дежурные карабинеры поссорились между собой, потому что одни были за, а другие против. На следующий день зрители приходили ко мне в гостиницу с целью показать свои синяки, разбитые очки

и раны, чтобы продемонстрировать свою солидарность, проявленную в схватке в театре [Campanile: 11].

Согласно утверждению Дж. Папини, «футуристские вечера превращаются в шутовство не столько по вине футуристов, сколько по вине слушателей. <...> Публика развлекает сама себя – то есть своим воем, грубым хохотом, метанием овощей. Футуризм – это предлог: люди смеются над собой и только над собой» [Итальянский футуризм 1: 156].

В начале 1920-х гг. Кампаниле публикует в периодических изданиях «Иль Коррьере Италиано», «Ла Фьера леттерариа», «Иль Драмма» и «900» свои первые одноактные комедии «Трагедии в две реплики» (окончательно собраны в 1978 г., но известны уже с начала 1920-х гг.) и заявляет о себе в театральных кругах. Писатель не был понят публикой: его «Трагедии в две реплики» были слишком необычными и, безусловно, новаторскими. Джан Мария Доссена отмечает, что трагедии и комедии Кампаниле «не имели успеха в театре <...> было еще слишком рано, широкой публике они были непонятны» [Il sito di Achille Campanile (a)].

Впервые «трагедии» (около 40) были опубликованы в 1931 г.¹ В дальнейшем часть пьес выходила в сборнике *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie* («Изобретатель лошади и другие комедии»), 1924–1939². В 1978 г. опубликована наибольшая часть «Трагедий» в сборнике «Tragedie in due battute»³. Книга была переиздана в 2000 г.

В «Трагедиях в две реплики» («Tragedie in due battute»⁴) наиболее четко прослеживается увлечение Кампаниле «новым жанром». «Трагедии» в то время стали воплощением современности, быстроты, антилиричности: молниеносный диалог из двух реплик, мгновенная шутка или комическая сцена, которая разворачивалась с головокружительной скоростью после необходимых сценических ремарок. «Трагедии» представляют собой пьесы буквально из нескольких фраз. В начале автор дает довольно объемное описание, которое обрисовывает сцену, чтобы лучше использовать эффект минимума слов. Кампаниле вспоминал, что такая особенность была непонятна зрителю, эффект обманутого ожидания вызывал не смех, а негодование. Публика, привыкшая к буржуазному театру (к серьезным трагедиям и часто скучным комедиям), не готова была столкнуться с новыми идеями, оценить риск драматурга, критически взглянуть на мир. Постановка трагедии «Завтрак на природе» провалилась. Кампаниле отмечал:

Моя «трагедия» из-за своей краткости осталась незамеченной. Многие зрители, пришедшие в театр с опозданием на несколько минут, совсем ее пропустили, счастливики, которые были пунктуальны, не уловили «сюжет», потому что не могли представить, что диалог будет сведен к двум строчкам. <...> Они были удивлены, увидев, что занавес

почти сразу опустился. Кто-то подумал, что веревки, которые поддерживали его, порвались, кто-то решил, что механик допустил ошибку, и все ждали, когда спектакль начнется снова. А вместо этого вышел балет [Campanile: 10].

«Трагедии» имеют важное значение в творчестве Кампаниле, так как они не только свидетельствуют об оригинальности письма повествователя, но и, по словам Г. Календоли, являются «универсальным строительным материалом, который может найти любое применение» [Calendoli: 4435]. По словам критика, «трагедии» – это не журналистика, не театр и не художественная литература. «Строительный материал» произведения сам по себе носит настолько междисциплинарный и повсеместный характер, что не попадает в рамки классического разделения жанров. Луиджи Малерба отмечает: «Молчание можно рассматривать как литературное совершенство. Двухстрочные комедии Акилле Кампаниле близки к этой модели совершенства, как и двухстрочные стихотворения Джузеппе Унгаретти» [Il sito di Achille Campanile (в)].

Сичилиано указывал, что комизм Кампаниле уходит корнями в футуристский театр и рассматривал «Трагедии в две реплики» как гэги, стаскивающие юмор «с пьедестала морализаторства, где он так любит красоваться, и низводят его до низшей точки, до устарелых трюизмов, до глупости» [Siciliano: 2]. Джованни Антонуччи также связывает появление «Трагедий в две реплики» с увлечением Кампаниле футуристским театром [Antonucci].

В манифесте «Футуристский синтетический театр» (1915 г.) Маринетти объявил о создании нового театра – синтетического (то есть кратчайшего), атехнического, динамичного, автономного, алогичного, ирреального. Основатель футуризма призывает «сжать до нескольких минут, нескольких слов и нескольких жестов многочисленные ситуации, чувства, идеи, ощущения, факты и символы» [Итальянский футуризм 1: 364] и добавляет, что «акты могут стать мгновениями и длиться несколько секунд» [Итальянский футуризм 1: 365]. Таким образом, футуристы заявили о необходимости отказаться от доминирующей роли текста. Маринетти заявляет об отвращении к медленности, к мелочам, к анализам и к подробным объяснениям, провозглашает любовь к скорости, к сокращению, к резюме и к синтезу: «Скажите мне всё, живо, живо, в двух словах!» [Итальянский футуризм 1: 288]. Дж. Папини, говоря о новой литературе, выступал за «краткость выражения, равную краткости впечатления» [Papini: 111]. Именно в краткости «Трагедий» прослеживается приверженность Кампаниле требованиям футуристской драматургии, выделяющейся, согласно Маринетти, «ускоренной и лаконичной футуристской чувствительностью» [Итальянский футуризм 1: 365].

В «трагедии в две реплики» под названием «Первая женщина-рыбачка» («La prima donna pescatrice») к молниеносности действия Кампанале добавляет еще и игру слов (созвучие Adamo – ad amo):

Personaggi:

ADAMO

EVA

Nel Paradiso Terrestre.

All'alzarsi del sipario EVA si avvia a pescare in un lago.

ADAMO

Vai a pescare a reti?

EVA

No, Adamo, ad amo.

(Sipario)⁵ [Campanile 1978: 132].

В трагедии «Это был не зонтик» Кампанале использует комический прием, основанный на омонимии. В диалоге обыгрывается слово «fungo» – в значении «гриб» и «исполнять обязанности» (в форме 1-го лица, единственного числа от глагола «fungere»):

NON ERA UN OMBRELLO

Personaggi:

IL FUNGO

IL FIORELLINO

La scena si svolge in un bosco, ai giorni nostri.

All'alzarsi del sipario si vedono IL FUNGO e

IL FIORELLINO, che è nato proprio accanto alla radice del FUNGO. Piove.

IL FIORELLINO al fungo: Che bella cosa esser nato vicino a te. Così tu mi ripari dalla pioggia.

Ma dimmi, sei un vero ombrello o funghi semplicemente da ombrello?

IL FUNGO Fungo.

(Sipario)⁶ [Campanile 1978: 49].

Слова, имеющие несколько значений, как правило, проясняются контекстом. Кампанале обходится без уточнений, создавая таким образом каламбур.

Маринетти выступал против щепетильности и педантичности при создании литературных произведений: «Глупо писать сто страниц там, где хватило бы одной, потому только, что публика, повинуясь привычке и детскому инстинкту, хочет видеть, как из серии событий вытекает характер героя, или готова оценить художественный образ, только поверив в реальное существование персонажа, и отказываясь признавать его, если автор ограничился указанием лишь нескольких черт» [Итальянский футуризм 1: 366].

Кампанале, подражая футуристам, не стремится раскрывать характеры персонажей. В трагедии «Детектив» автор обходится лишь одним определением для каждого героя – «сообразительный полицейский» и «рассеянный убийца», об остальных персонажах известно только то, что они молчат.

DRAMMA GIALLO

Personaggi:

L'ASTUTO POLIZIOTTO

L'ASSASSINO DISTRATTO

MEMBRI DELLA FAMIGLIA, SERVITORI, AMICI

ECC. *che non parlano*

L'ASSASSINATO

che non parla

La scena si svolge nel salone d'una villa in cui è stato commesso un assassinio, e l'

uccisore non

può essere che uno dei presenti.

L'ASTUTO POLIZIOTTO

dopo aver tentato invano tutti i sistemi per scoprire chi fra i

presenti è l'uccisore della vittima, ha un'idea: con aria indifferente chiama a bruciapelo:

Uccisore, senta una cosa.

L'ASSASSINO DISTRATTO Dica.

Viene arrestato.

(Sipario)⁷ [Campanile 1978: 10].

В манифесте «Театр-сюрприз» Маринетти и Канджулло заявляют о необходимости «целиком поражать чувствительность публики радостным удивлением», «провоцировать публику на слова и действия, абсолютно непредвиденные, чтобы каждый сюрприз порождал новые сюрпризы в партере, в ложах и в городе в тот же вечер, день спустя, до бесконечности» [Итальянский футуризм 2: 172]. Излюбленный комический прием Кампанале – обман ожиданий читателя. У. Эко называет писателя прямым учеником Альфонса Алле, известного своими абсурдистскими выходками. Кампанале также издевательски смеется над общепринятыми условностями, над привычным образом действий и способами выражения:

PRESENTAZIONE

Personaggi:

IL SIGNOR PERICLE FISCHETTI

L'ALTRO SIGNORE

All'aprirsi del sipario IL SIGNOR PERICLE FISCHETTI si avvicina all'ALTRO SIGNORE.

IL SIGNOR PERICLE FISCHETTI (*Presentandosi all'altro signore*) Permette? Io sono il signor Pericle Fischetti. E lei?

L'ALTRO SIGNORE Io no. (Sipario)⁸ [Campanile 1978: 62].

В «трагедиях» Кампанале прибегает не только к краткости сюжета и разнообразным комическим приемам, но и к полной «пустоте» смысла и исключению какого-либо действия. Так, в «трагедии в две реплики» под названием «Несостоятельная драма» («Un dramma inconsistente») главного героя зовут Никто, и он не произносит ни слова. Зритель и читатель сталкивается с неким «несобытием». Писатель отказывается от традиционной концепции драматического произведения и от сюжета в принципе:

Personaggi:
NESSUNO
La scena si svolge in nessun luogo.
NESSUNO
tace⁹ [Campanile 1978: 192].

По мнению Д'Амико, этой «трагедией» Кампаниле предвосхитил появление «Действий без слов» (1956) Самюэля Беккета [D'Amico: 3], ведь «эксперименты “театра абсурда”... были направлены на то, чтобы разрушить устоявшуюся структуру “аристотелевского” театра, построенного на конфликте» [Басыров, Новикова]. В 1920-х гг. публика не приняла безмолвия на сцене, демонстрации бессилия языка как средства коммуникации. Этот феномен будет вновь представлен благодаря театру абсурда Беккета, эстетические корни которого восходят, в частности, к футуризму.

Кампаниле отказывается от сюжетных схем, сосредотачивается на полной бессобытийности и безмолвии, тем самым констатируя абсурд сюжета как такового – бездействие, бессловесность и отсутствие цепочки событий, развертывания ситуаций.

Кампаниле наиболее приближен к творчеству футуриста Франческо Канджулло, который также демонстрирует отсутствие сюжета как такового:

NON C'è UN CANE
Sintesi della notte

Personaggi: QUELLO CHE NON C'è
Via di notte, fredda, deserta.
Un cane attraversa la via.

Tela¹⁰ [Marinetti, Settimelli, Corra: 87].

DETONAZIONE

Sintesi di tutto il teatro moderno

Personaggi: UN PROIETTILE
Via di notte, fredda, deserta.

Un minuto di silenzio. – Una revolverata.

Tela¹¹ [Marinetti, Settimelli, Corra: 87].

В «Трагедии, которую удалось избежать» (“Una tragedia evitata in tempo”) [Campanile 1978: 7] Кампаниле также не предполагает какого-либо разворачивания действия: Карло подходит к дому своего друга Франческо, звонит в дверь, стучит кулаком, затем палкой, пинает дверь ногой, но никто не открывает, тогда Карло понимает, что Франческо нет дома и уходит.

Кампаниле, несомненно, находился под влиянием программ и манифестов, пропагандируемых футуристским движением. «Трагедии» близки к синтезам футуристов: краткость выразительных сценок вызывала эффект удивления. И синтезы футуристов, и «Трагедии» Кампаниле стали воплощением абсурда. Задумка Кампаниле не увенчалась успехом, постановка «трагедий» в театре провалилась, зрители не оценили новаторство драматурга. Но автор не пал

духом, он продолжал писать, компенсируя неудачи театральные постановки успехом романов, в которых также отразились отдельные авангардные идеи футуристов. Так, образ несчастного поэта, декламирующего стихотворение, в котором непонятно ни слова – в духе футуристской звукописи – появляется в романе «Так что же такое любовь?» (1924). Этот персонаж (но уже с определением «проклятый»¹² поэт) предстанет перед читателями и зрителями и в пьесе «Изобретатель лошади» (1925).

Зародившийся в 1909 г. в Италии футуризм, провозглашавший революцию формы, независимой от содержания, и отказ от академизма, привел к переосмыслению поэзии. Футуристы *по-новому почувствовали звучащее поэтическое слово, само звучание поэзии*. Пристрастие к звуку в каком-то смысле победило величие смысла. Поэтические декламации приобрели перформативный характер. В этих строках из романа «Так что же такое любовь?» Кампаниле читается явное подражание Альдо Палаццески:

Tarazòn, tarazun tiritò

piricòccolo, trallalà,
tiriti, tiriti, biribò,
parapà, parapà, parapà!
<...>
Corocò, corocò, coccodè

firipizzoli, chicchiricà
<...>
parapà, parapà, parapà!

[Campanile 1989: 130]

В «период футуризма» Палаццески публикует стихотворение «Дайте мне порезвиться» (1910), в котором отражено пристрастие поэта к звуковым экспериментам:

Дайте мне порезвиться

Кри кри кри,
фру фру фру,
уйи уйи уйи,
ийу, ийу, ийу.

Поэт забавляется
бесконечно.
Мешать ему бессердечно.
Тем паче не надо злиться
дайте ему порезвиться,
бедняжке,
ведь он и не помышляет
о большей поблажке.

<...>

Фарафарафарафа,
Таратаратарата,
Парапарапарапа,
Ларалараларала!

<...>
 Ууууу!
 А! Э! И! О! У!
 <...>
 Хахахахаха!
 Хахахахаха!
 Хахахахаха!

[Итальянская поэзия: 270–277]

В футуристском манифесте Палаццески «Противоболь» (1913) отмечено, что «смех (радость) гораздо глубже плача (боли)» [Итальянский футуризм 1: 322]. Палаццески уверен, что смеяться от души может только тот, кто прежде познал немало горя. Автор манифеста декламирует: «Придите! Придите! Новые герои, новые гении смеха, придите в наши раскрытые объятия, прильните к нашим губам – смеющимся, смеющимся, смеющимся – вырвитесь из колющих зарослей человеческой боли» [Итальянский футуризм 1: 328]. Для него смех – спасение от безысходности и безнадежности. Палаццески выступает за создание эпиграмм «с каламбурами и игрой слов». К этим приемам в своем творчестве обратится и Кампанале, иногда доводя «игру» до абсурда.

Новаторские устремления Кампанале проявлены также в намерении создавать новые слова. Так, писатель изобретает неологизм «benattia», который подчеркивает положительную сторону болезни (ведь больной исцелится, в случае если не умрет). Итальянское слово «malattia» («болезнь») включает в себя корень «mal» (от «male» – «плохо», «зло», «боль»). Кампанале заменяет этот корень на противоположное по смыслу слово «ben» (от «bene» – «хорошо», «добро», «благо»). В результате автор предлагает читателю преобразованные слова и словосочетания: вместо «mal di mare» («морская болезнь») – «ben di mare», вместо «ho mal di capo» («у меня болит голова») – «ho ben di capo», а также пословицы: «non tutto il male viene per nuocere» («нет худа без добра») приобретает противоположный смысл – «non tutto il bene viene per nuocere». Обращение автора к неологизмам и словотворчеству говорит о попытке обновить язык, что свидетельствует о приверженности авангардному течению. Неологизм «benattia» встречается в романе «Так что же такое любовь?» и в пьесе «Изобретатель лошади».

Порой итальянский автор даже намеренно разрушает язык, превращая слова в звуковые бессмысленные сочетания. Так, в конце романа «В августе жену знать не желаю» (1930) речь персонажей невнятна, недоступна для понимания: после размолвки Мистерья предлагает Катерине «хотя бы делать вид», что они разговаривают, чтобы окружающие не поняли, что в паре разлад. Мистерья произносит: «Балаба, раката бараба» [Кампанале: 507], Катерина отвечает: «Майрилу онеси витали» [Кампанале: 507]. Им

вторит другая пара – Камилло и Марина. Их диалог сводится к следующему:

– Карадита марадита.
 – Видизнаетбольше, да больше никогда, нет больше никогда [Кампанале: 508].

Подобный набор звуков отсылает читателя к языковым экспериментам футуристов, а особенно А. Палаццески. В «Техническом манифесте футуристской литературы» (1912) Маринетти выступал за уничтожение синтаксиса, прилагательных, наречий, знаков препинания, спряжения глаголов. Важно отметить, что в дальнейшем подобный прием использует один из основоположников театра абсурда, классик театрального авангарда XX в. Э. Ионеско в пьесе «Лысая певичка» (1950):

Мистер Мартин. Буза, бурда, бравада!
 Миссис Мартин. а, е, и, о, у, э, ю, я!
 Миссис Смит. б, в, г, д, ж, з, к, л, м, н, п, р, с, т, ф, х, ц, ч, ш, щ!
 Миссис Мартин. Пиф, паф, ой-ой-ой!
 Миссис Смит (изображая поезд). Пуф-паф, пуф-паф, пуф-паф, пуф-паф!
 Мистер Смит. Э!
 Миссис Мартин. -то!
 Мистер Мартин. Не!
 Миссис Смит. Там!
 Мистер Смит. Э!
 Миссис Мартин. -то!
 Мистер Смит. Ту!
 Миссис Смит. Да! [Ионеско 1990: 44]

Ионеско называл свою пьесу «трагедией языка». В произведении выражена тщетность попыток осмысленной коммуникации в современном обществе. «Абсурд подвергает сомнению саму возможность понимания через слово» [Борботько: 24]. Отсутствие осмысленной коммуникации, разговор героев «мимо друг друга», бессвязная речь персонажей – все эти характеристики отражены как в работах футуристов, так и в литературе абсурда. Но если для футуристов противоречие между знаком и его смыслом превращалось в языковой эксперимент, позволяющий отойти от традиционного повествования, то для представителей литературы абсурда язык, который не способен донести реальное значение явлений, создает трагический образ реальности. Сам Ионеско писал: «Я чувствую, что жизнь кошмарна, что она тяжела и невыносима как дурной сон. Посмотрите вокруг: войны, катастрофы и бедствия, ненависть и смятение, гонения и смерть, подстерегающие нас, люди говорят и не понимают друг друга» [Ионеско 1992: 96]. В произведениях Ионеско человек бессилён, обречен на жизнь в бессмысленном мире, в хаосе. Драматургу важно было показать тот же распадающийся мир на сцене – распад слова, действия, характеров, обстоятельств, драматургических жанров и стилей.

Абсурд по своей этимологии восходит к явлению глухоты. Представленные диалоги в произведениях А. Кампаниле и Э. Ионеско отвечают данной характеристике: коммуникация между персонажами напоминает общение с плохо слышащими, отвечающими невпопад людьми, так и создается бессмысленность и рассогласованность. Футуристы, в контексте звуковой культуры, выделяли «шумы» как источник новых возможностей для создания музыкальных произведений. Шум воспринимался футуристами не как помеха, а как уникальный компонент для расширения звучания и создания новых футуристских музыкальных форм. В новом мире машин и техники шум стал неизбежным явлением и, безусловно, привлек внимание футуристов. Но нельзя отрицать, что шум явился и одной из причин затрудненной коммуникации, приведшей в итоге к «глухоте абсурда».

В футуристском сознании особая, созидательная функция отведена смеху. Футуристы Дж. Балла и Ф. Делперо заявляют о необходимости «реконструировать Вселенную, развеселив её, то есть полностью создав её заново» [Итальянский футуризм 1: 371]. Смех выступает в качестве творца. По сути, футуристы вспоминают о первоначальной природе смеха, о его творческой силе. В архаическом мышлении смех – это особое колебательное, спазматическое движение, способное «воззвать» к силам природы, повлиять на нее. В сознании древних людей смех, несомненно, был одним из важнейших «средств общения» с другим миром, определенным сигналом, вызывающим к высшим силам. Футуристы стремятся «похоронить» старый мир и создать новый с помощью смеха. Маринетти мыслит создание футуризма как новую космогонию, как творение новой реальности.

В манифесте «Футуристский синтетический театр» (1915) Маринетти, Сеттимелли и Корра приходят к выводу о необходимости «братски дружить с комиками, одними из немногих, кто думает» [Итальянский футуризм 1: 370]. Цель футуристского театра – прежде всего развлечение и удивление (эпатирование) публики посредством динамики действия и проч.

Комическая литература в Италии по большей части рассматривалась как второстепенный жанр. Умберто Эко и Мазолино д'Амико сходились во мнении, что комический жанр всегда недооценивали в Италии, поэтому талант Кампаниле оставался долгое время непризнанным.

Юмор Кампаниле – интеллектуальный: чтобы понять его, читателю необходимо обладать обширными знаниями о мире, хорошо разбираться в особенностях языка. Писатель будто внимает призыву футуристов бороться с «отвратительной ленью ума» [Итальянский футуризм 1: 202]. В произведениях Кампаниле показаны обширный культурный багаж

и начитанность автора. Тексты изобилуют скрытыми цитатами и сотканы из множества аллюзий и отсылок к самым разным культурным и историческим контекстам. Маринетти в «Манифесте драматургов-футуристов» отмечал, что для понимания новаторских произведений необходимо интеллектуальное усилие. Основатель футуризма презрительно относился к банальным и посредственным трудам, провозглашал оригинальность в искусстве. Юмор Кампаниле вполне отвечает этим требованиям футуристов. Стиль писателя далек от традиционных схем: каждая лингвистическая и синтаксическая деталь тщательно продумана, особое внимание уделено лексике. Критик Франческо Флора писал, что тексты Кампаниле – это «удивительные коммуникативные игры», полные «юмористических изобретений» [Il sito di Achille Campanile (6)].

В творчестве Кампаниле отражены также «отдельные» уроки футуризма как отрицание логики и линейного дискурса, разрыв связей (на уровне слова и смысла). Отдельно стоит обратить внимание на специфический характер времени в произведениях футуристов и Кампаниле. Время движется не линейно. Так, в романе «В августе жену знать не желаю» клиентам гостиницы приносят почитать газету, датированную 27 августа 1930 г. до Рождества Христова. Представление о необходимости времени разрушено в произведении Маринетти «Футурист Мафарка. Африканский роман». В первом манифесте футуризма было заявлено: «Время и Пространство умерли вчера. Мы живем уже в абсолютном, так как уже создали вечную вездесущую скорость» [Итальянский футуризм 1: 28]. К «игре» со временем в дальнейшем прибегает и Ионеско в «Лысой Певнице». Ход времени в произведении не поддается пониманию. Настенные часы в пьесе Ионеско бьют «семнадцать раз», «семь раз», «три раза», «ноль раз», «пять раз», «два раза», «два – один раз» и даже «двадцать девять раз». Согласно рассказу мистера Смита, Бобби Уотсон сначала умирает «четыре года назад», затем «два года назад», а хоронят его «полтора года назад». В пьесе «Король умирает» Ионеско, по словам Марии, король «неожиданно постарел на четырнадцать столетий» [Ионеско 1991: 163].

Роман «Так что же такое любовь?» тоже выделяется нелинейностью композиции. Основной сюжет романа обрывается в четырех местах: в главах VI, XII и между главами VIII и IX, где появляются два автономных рассказа. Между этими рассказами читатель сталкивается с главой XIII*. Текст выстроен не в соответствии с линейной логикой повествования, в нем отчетливо прослеживается динамичность, череда неожиданных перебросов в пространстве и времени. Писатель отказывается соблюдать какие-либо правила изложения, требуемые для романа. Его

текст фрагментарен, носит составной характер. Очевидно влияние авангардных идей футуристов на художественный стиль писателя. В манифесте «Футуристский синтетический театр» пропагандируется отказ от логики, целостности произведения, последовательности: «Глупо пытаться мелочной логикой объяснить все представленное, когда даже в жизни нам не удастся схватить событие целиком, со всеми его причинами и следствиями, потому что реальность вибрирует вокруг нас, осажая нас шквалом фрагментов событий, соединяющихся между собой, вставляющихся одни в другие, неясных, запутанных, хаотичных. Например: глупо изображать на сцене спор между двумя людьми последовательно, логично и ясно, тогда как наш жизненный опыт схватывает только обрывки спора, который наша современная жизнь застает на мгновение в трамвае, кафе, на вокзале, и который наш дух запечатлевает как динамичные фрагментарные симфонии жестов, слов, шумов и света [Итальянский футуризм 1: 366–367].

Таким образом, линейное повествование и следование хронологии противоречат требованиям футуристов. Они, напротив, выбирают фрагментарность текста как констатацию внезапного озарения, мгновенной вспышки, а также протест против системы, устоявшихся законов и правил повествования. Созданной авангардистами «новой литературе» свойственны черты кинематографа: стремительное в своем порыве «искусство будущего» характеризуется стремительной сменой кадров, сцен.

Принцип фрагментарности, «мозаичности» текста присутствовал в произведениях многих писателей журнала «Воче» (издавался во Флоренции с 1908 по 1916 гг.). В литературных журналах начала XX в. разрабатывалась новая поэтика, велась активная деятельность по созданию литературы авангарда, или «новой литературы». К ярким произведениям последней относятся эпистолярно-мистификации А. Соффичи «Безвестный тосканец» (1909), «Лемоннио Борео» (1912), «Бортовой журнал» (1915); сочинение Ш. Златапера «Мой Карст» (1912); хроника Дж. Папини «Конченный человек» (1913). Произведения выполнены в мозаичной технике чередования разных по стилистике фрагментов. Программа «Воче», безусловно, носила провокационный характер. Согласно Папини, теоретическая база и философия «новой литературы» должна иметь в своей основе «парадоксальное, аморальное, дерзкое и свободное мышление» [La cultura italiana: 16]. Таким образом, авангардистские приемы «новой литературы» продиктованы увлечением футуризмом.

Начало творческого пути Кампаниле выпало на годы фашизма в Италии. Литературная критика, явно находившаяся в строгом подчинении у государственной власти, не могла принять Кампани-

ле, ведь он не воспевал ценности, пропагандируемые фашистами. Кампаниле не поддерживал фашизм открыто, как, например, Пиранделло или Маринетти, но и не выступал с прямой критикой режима. В его творчестве не прослеживается ни аллюзий, ни отсылок к политическим реалиям того времени. Кампаниле не пропагандировал милитаризм, шовинизм, не прославлял революцию, агрессию и силу. Абсурдность произведений Кампаниле абстрактна, она не является утрированным отражением той или иной эпохи, в ней нет намеков на несправедливость жизни или жестокость власти и отчаяние общества, она не сопряжена с кризисом бытия, мысли и языка в трагическом понимании. И хотя в «Дневнике Джино Корнабо» (1942) Кампаниле высмеивает фашистскую буржуазию, как правило, в шутках Кампаниле нет политического содержания (по крайней мере, в явном виде). Писатель утверждал, что комики не созданы для того, чтобы заниматься политикой.

Особенность творчества Кампаниле, возможно, заключается в том, что писатель не стремится вдаваться в полемику, отстаивать те или иные философские идеи, прогнозировать будущее, заниматься просветительством. Кампаниле подбирает ситуации, характеры и слова и создает юмор вне времени и вне политики. Это юмор, который не устареет. На первый взгляд, легкий и простой, но в то же время – поразительно точный и изящный с лингвистической точки зрения. Кампаниле не ставит перед собой цель наказать или проучить смехом, и тем более уязвить. Комизм Кампаниле – тонкая игра, удивительные находки, переворачивание и представление в новом свете обыденных вещей. Автор сосредотачивает внимание на двусмысленных ситуациях, вызывающих смех и часто доходящих до абсурда. Развитие сюжета в произведениях Кампаниле во многом зависит от случая или тех или иных обстоятельств.

Кампаниле прибегает к новаторским идеям футуристов, тем самым обогащая принципы построения комического. Но важно отметить, что за маской веселья скрывается истинная трагедия – трагедия коммуникации. Поднимаемые автором темы относятся к числу важнейших для культуры XX в.: невозможность взаимопонимания или общения между людьми. Кампаниле подходит к этой проблеме не с философской точки зрения, а с лингвистической: его герои остаются непонятыми ввиду многозначности и двусмысленности слов, игнорирования концепций коммуникативных моделей для построения конструктивных диалогов, нежелания выстраивать систему внятной и вразумительной речи, отсутствия внимания к контексту или уточнениям в погоне за краткостью. Писатель не сосредотачивается на судьбах своих героев, на переломных исторических моментах, он исследует возможности языка, создавая каламбу-

ры, игру интерпретаций, нарушает условности, обращается к бессмысленным звуко сочетаниям, приводящим к несостоятельности речи. Таким образом, отголоски футуристской эстетики в произведениях Кампаниле отражены лишь на формальном уровне. В дальнейшем эти приемы будут реализованы и представителями литературы абсурда.

Примечания

¹ Teatro Completo I. Firenze, Treves, 1931.

² Campanile A. *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie, 1924–1939*, a cura di Giuseppina Bellavita. Torino, Einaudi, 1971.

³ Campanile A. *Tragedie in due battute*, a cura di Giuseppina Bellavita. Milano, Rizzoli, 1978.

⁴ Интересно, что в названии заложена двусмысленность: «battuta» в переводе с итальянского – «реплика», «фраза», а также «шутка», «розыгрыш».

⁵ Персонажи:

АДАМ.

ЕВА.

В земном раю.

После поднятия занавеса ЕВА отправляется рыбачить на озеро.

АДАМ:

Идешь ловить рыбу сетями?

ЕВА:

Нет, Адам, на крючок.

Занавес (здесь и далее перевод наш. – Ю. Г.).

⁶ «Это был не зонтик»

Действующие лица:

Гриб.

Цветочек.

Действие разворачивается в лесу, в наши дни. При поднятии занавеса можно увидеть гриб и цветочек, который вырос прямо рядом с грибницей. Идет дождь.

Цветочек (грибу): Как здорово, что я родился рядом с тобой. Ведь ты меня защищаешь от дождя. Но признайся, ты настоящий зонт или исполняешь его обязанности?

Гриб: Исполняю / гриб.

Занавес.

⁷ «Детектив»

Действующие лица:

Сообразительный полицейский.

Рассеянный убийца.

Члены семьи, слуги, друзья и т. д., которые молчат.

Убитый, который молчит.

Действие разворачивается в холле виллы, где было совершено убийство, и убийца точно среди присутствующих.

У сообразительного полицейского после тщетных попыток распознать убийцу возникает идея: с равнодушным видом спрашивает в упор:

Слушай, убийца.

Рассеянный убийца: Говорите.

Его арестовывают.

Занавес.

⁸ «Знакомство»

Действующие лица:

Синьор Перикл Фискетти.

Другой синьор.

Как только занавес поднимается, синьор Перикл Фискетти приближается к другому синьору.

Синьор Перикл Фискетти (представляясь другому синьору): Позвольте? Я синьор Перикл Фискетти. А вы?

Другой синьор: А я нет.

Занавес.

⁹ Персонажи:

НИКТО.

Действие нигде не разворачивается.

НИКТО

молчит.

¹⁰ «СОБАКИ НЕТ»

Синтез ночи.

Персонажи: ТОТ, КОГО НЕТ.

Холодная пустынная улица ночью.

Собака перебегает дорогу.

Занавес.

¹¹ «ВЗРЫВ»

Синтез всего современного театра.

Персонажи: ПУЛЯ.

Холодная пустынная улица ночью.

Минута тишины. – Выстрел из револьвера.

Занавес.

¹² Возможно, отсылка к «Проклятым поэтам» П. Верлена.

Список литературы

Источники

Ионеско Э. Лысая певица: пьесы. Москва: Известия, 1990. С. 44.

Ионеско Э. Носорог. Пьесы и рассказы. Москва, 1991. С. 163.

Ионеско Э. Трагедия языка // Как всегда об авангарде. Москва, 1992. С. 96.

Итальянская поэзия в переводах Евгения Солоновича: сборник. Москва: Радуга, 2002. С. 270–277.

Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909–1941 гг.: в 2 т. Москва, 2020.

Кампаниле А. В августе жену знать не желаю: романы. Москва: Эксмо, 2004. 511 с.

Campanile A. Autoritratto. С. 11. URL: <https://www.campanile.it/index.asp?action=autoritratto&do=1> (дата обращения: 11.09.2025).

Campanile A. *Ma che cosa e' quest'amore? // Opere. Romanzi e racconti 1924–1933* a cura di Oreste del Buono. Milano, 1989, p. 130.

Campanile A. Tragedie in due battute, a cura di Giuseppina Bellavita. Milano, Rizzoli, 1978. 197 p.

Marinetti F.T., Settimelli E., Corra B. Il Teatro Futurista Sintetico. Piacenza, Ghelfi Costantino, 1921, p. 87.

Исследования

Басыров Р.Р., Новикова В.Ю. Понятие «Абсурд» в лингвистике и литературоведении // Культура и время перемен. 2021. Вып. 2 (33). URL: timekguki.esrae.ru/49-658 (дата обращения: 11.09.2025).

Борботько Л.А. Абсурд в театре, театр абсурда, абсурд жизни // Все нелепицы мира: абсурд в литературе и искусстве. Санкт-Петербург; Тверь, 2019. С. 24.

Anglani B.S. Giri di parole. Lecce, Piero Manni, 2000, p. 126, 158.

Antonucci G. Teatro italiano del Novecento. Roma, Studium, 1988.

Bo C. Il manuale senza regole. A. Campanile. Manuale di conversazione. Milano, BUR, 1976, p. 5.

Calendoli G. Achille Campanile, in Novecento, a cura di G. Grana. Milano, Marzorati, 1980, p. 4435.

Cavallini G. Estro inventivo e tecnica narrativa di Achille Campanile. Roma, Bulzoni, 2000, p. 9.

Cornwell N. The Absurd in Literature, Manchester, Manchester University Press, 2006.

D'Amico M. Le tragedie in due battute. Campanile A. Tragedie in due battute. Milano, BUR, 2008, p. 3.

De Caprio C. Achille Campanile e l'alea della scrittura. Napoli, Liguori, 1990, pp. 62–63.

Il sito di Achille Campanile (a). URL: <https://www.campanile.it/index.asp?action=biografia&do=successi> (дата обращения: 11.09.2025).

Il sito di Achille Campanile (б). URL: <https://www.campanile.it/index.asp?action=biografia&do=pensiero> (дата обращения: 11.09.2025).

Il sito di Achille Campanile (в). URL: <https://www.campanile.it/index.asp?action=critica&do=altri> (дата обращения: 11.09.2025).

La cultura italiana del' 900 attraverso le riviste: "Lacerba", "La Voce" (1914–1916). Torino, Einaudi, 1961, p. 16.

Papini G. Le speranze di un disperato. Papini G. Maschilata. Firenze, Libreria della Voce, 1915, p. 111.

Pedulla W. La "falsificazione globale" di Achille Campanile. Le armi del comico. Milano, Mondadori, 2001, p. 128.

Siciliano E. Achille Campanile, o l'inutilita del riso, in Agosto, moglie mia non ti conosco. Milano, BUR, 1974, p. 5.

References

Basyrov R.R., Novikova V.Iu. *Ponjatje «Absurd» v lingvistike i literaturovedenii* [The concept of

“Absurd” in linguistics and literary criticism]. *Kul'tura i vremia peremen* [Culture and time of change], 2021, no. 2 (33). URL: timekguki.esrae.ru/49-658 (access date: 11.09.2025). (In Russ.)

Borbot'ko L.A. *Absurd v teatre, teatr absurda, absurd zhizni* [Absurdity in the theatre, theatre of the absurd, absurdity of life]. *Vse nelepicy mira: absurd v literature i iskusstve* [All the absurdities of the world: absurdity in literature and art]. St. Petersburg, Tver, 2019, p. 24. (In Russ.)

Anglani B.S. Giri di parole. Lecce, Piero Manni, 2000, p. 126, 158.

Antonucci G. Teatro italiano del Novecento. Roma, Studium, 1988.

Bo C. Il manuale senza regole. A. Campanile. Manuale di conversazione. Milano, BUR, 1976, p. 5.

Calendoli G. Achille Campanile, in Novecento, a cura di G. Grana. Milano, Marzorati, 1980, p. 4435.

Cavallini G. Estro inventivo e tecnica narrativa di Achille Campanile. Roma, Bulzoni, 2000, p. 9.

Cornwell N. The Absurd in Literature, Manchester, Manchester University Press, 2006.

D'Amico M. Le tragedie in due battute. Campanile A. Tragedie in due battute. Milano, BUR, 2008, p. 3.

De Caprio C. Achille Campanile e l'alea della scrittura. Napoli, Liguori, 1990, pp. 62–63.

Il sito di Achille Campanile (a). URL: <https://www.campanile.it/index.asp?action=biografia&do=successi> (дата обращения: 11.09.2025).

Il sito di Achille Campanile (б). URL: <https://www.campanile.it/index.asp?action=biografia&do=pensiero> (дата обращения: 11.09.2025).

Il sito di Achille Campanile (в). URL: <https://www.campanile.it/index.asp?action=critica&do=altri> (дата обращения: 11.09.2025).

La cultura italiana del' 900 attraverso le riviste: "Lacerba", "La Voce" (1914–1916). Torino, Einaudi, 1961, p. 16.

Papini G. Le speranze di un disperato. Papini G. Maschilata. Firenze, Libreria della Voce, 1915, p. 111.

Pedulla W. La "falsificazione globale" di Achille Campanile. Le armi del comico. Milano, Mondadori, 2001, p. 128.

Siciliano E. Achille Campanile, o l'inutilita del riso, in Agosto, moglie mia non ti conosco. Milano, BUR, 1974, p. 5.

Статья поступила в редакцию 22.09.2025; одобрена после рецензирования 20.11.2025; принята к публикации 24.03.2026.

The article was submitted 22.09.2025; approved after reviewing 20.11.2025; accepted for publication 24.03.2026.