

Филология: научные исследования

Правильная ссылка на статью:

Кучина Н.В. — Театральность и кинематографичность литературных произведений Алессандро Барикко // Филология: научные исследования. – 2024. – № 1. DOI: 10.7256/2454-0749.2024.1.69488 EDN: QYUFFQ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69488

Театральность и кинематографичность литературных произведений Алессандро Барикко

Кучина Наталья Владимировна

аспирант, кафедра зарубежной литературы, ФГБОУ ВО «Литературный институт имени АМГорького»

123104, Россия, г. Москва, бул. Тверской, 25

✉ nataliek@mail.ru



[Статья из рубрики "Постмодернизм"](#)

DOI:

10.7256/2454-0749.2024.1.69488

EDN:

QYUFFQ

Дата направления статьи в редакцию:

02-01-2024

Дата публикации:

13-01-2024

Аннотация: Предметом исследования являются стилистические и жанровые приемы, выходящие за рамки литературных традиций. Объектом исследования являются ранние произведения Алессандро Барикко романы «Шелк» и «Море-океан» (в переводе Киселева Г.), сценарий - монолог «1900-й: легенда о пианисте» (в переводе Колесовой Н.), оригинал на итальянском языке романа - сценария «Смит & Вессон» («Smith & Wesson»), роман «City» (в переводе Евгении Дегтярь и Владимира Петрова). Задача исследования - показать индивидуальные черты и художественные приемы, позволяющие достигать наибольшей образности, выявить новаторские черты поэтики Алессандро Барикко. Автор подробно рассматривает взаимосвязь широкой профессиональной деятельности автора в мире культуры с особенностями построения текста его произведений. Литературное повествование Барикко дополняет элементами,

имитирующими акустические и визуальные эффекты, что позволяет читателю выстраивать в своем сознании суггестивные образы, насыщенные зрительными и звуковыми эффектами. В данной статье рассмотрены два типа произведений Алессандро Барикко: те, что изначально были написаны не только для чтения, но и для постановки в театре; и те, где элементы театральности и кинематографии вписаны имплицитно в текст. Научная новизна работы обусловлена стремлением рассмотреть различные аспекты, связанные с индивидуальностью авторского мышления. Основными выводами проведенного исследования является то, что произведениям Алессандро Барикко свойственен синкретизм. Писатель вплетает в канву повествования элементы, свойственные театру и кино, что делает его прозу в высокой степени суггестивной. Также возможно говорить о двух авторских стратегиях: подробное описание визуального и звукового сопровождения действия или полунамеки, нацеленные на постепенную узнаваемость вплетенных театральных и кинематографических приемов, подсказки, помогающие читателю понять, что происходит. Результаты исследования могут послужить для расширения интереса к творчеству Алессандро Барикко и дальнейшего исследования его произведений как единого целого с разнообразной деятельностью Барикко в мире культуры.

Ключевые слова:

театральность, скрытая театральность, сценарий, кинематографичность, флешбэк, суггестивная проза, итальянская литература, постмодернизм, Алессандро Барикко, синкретизм

Постмодернизм тяготеет к жанровому и стилевому синкретизму, ему свойственна театральность [\[5\]](#). Итальянский писатель Алессандро Барикко как яркий представитель данного литературного направления переплетает стили, жанры, словесное искусство со звуковыми искусствами. В своей киноленте 2008 г. «Лекция 21» («Lezione 21»), посвященной девятой симфонии Бетховена, Алессандро Барикко соединяет симфонию с собственным литературным сочинением на тему создания данного музыкального произведения. Он также дополняет этот союз визуальными образами и героями, которые объясняют зрителю авторскую точку зрения. Аналогично он поступает и со своими литературными произведениями, добавляя в них элементы, имитирующие акустические и визуальные эффекты, что позволяет читателю выстраивать в своем сознании суггестивные образы, насыщенные зрительными и звуковыми эффектами.

Одним из романов Барикко, наполненных скрытой театральностью, является «Море-океан» («Oceano Mare», 1993). По принципу сценария театральной пьесы графически построены диалоги между художником Плассоном и профессором Бартальбумом – на языке оригинала перед репликами персонажей стоят их имена, написанные прописными буквами, и дефис; в русском варианте прописные буквы в именах стоят через пробел и перед репликой двоеточие (это соответствует графическому принципу оформления диалогов в пьесах). Интонационные выделения за счет пунктуации, употребление разговорных выражений («dove cavolo sono gli occhi del mare? / «Где, черт возьми, у моря глаза?»») также приближают прозаический текст к структуре пьесы [\[6\]](#). Некоторые описания похожи на авторский комментарий к определенной сцене: уточняются расположение комнат героев в таверне (какая по счету дверь в коридоре, справа или слева, этаж, вид из окна), обстановка в комнатах («ковёр (синий), (окно открыто)», позы героев («На подоконнике в комнате Бартальбума сидят двое. Всегдаший мальчик и

Бартальбум. Сидят, свесив ноги в пустоту. А взгляд – в море»). Благодаря этим приемам читательское сознание начинает рисовать декорации к происходящему, перед глазами разыгрывается воображаемая пьеса.

«Море-океан» — это спектакль, и все происходящее в нем автор старается выразить, как в театральном действии. Рассказанная постояльцем из седьмой комнаты притча о старце, благословляющем море, — это спектакль для спасшихся, ныне живущих «*spettacolo per uomini salvi*», а все, что происходило на плотках в «Морском чреве», — абсурдное действие «*spettacolo assurdo*». Окружающий пейзаж — закаты, бушующая морская стихия за окнами таверны, облака, плывущие по небу, как и картины Плассона, — тоже театральное зрелище, а создателем театральной атмосферы является ветер:

«E là dove la natura decide di collocare i propri limiti, esplode lo **spettacolo**. I tramonti». («Там, где природа решает поместить свои пределы, рождается незаурядное зрелище. Закаты») [\[2, 86\]](#).

«Un rumore grande. Uno **spettacolo**. Era tornato, il mare» . («Шквал звуков. Светопреставление. Море. Оно вернулось») [\[2, 117\]](#).

«Era il vento da nord, sempre lui, a organizzare il **silenzioso spettacolo**». («Все тот же северный ветер обставлял беззвучное зрелище») [\[2, 121\]](#).

Жизнь и смерть профессора Бартльбума из «Море-океан» представлена как спектакль — то трагикомичный, то фарсовый. И когда профессор понял, что жил и действовал не в реальном мире, а был персонажем театральной постановки, он первый раз в жизни дал волю подлинным эмоциям и рассмеялся над собой и всем миром абсурда:

«Ma ridere della grossa, proprio a crepapelle, roba da piegarsi in tre dal ridere, non c'era verso di fermarlo, con lacrime e tutto, uno **spettacolo**, una risata babelica, oceanica, apocalittica, una risata che non finiva più». («И не просто рассмеялся, а покатылся со смеху, сложился пополам, остановить его не было никакой возможности, он хохотал во все горло, до слез, до икоты, до упаду, до изнеможения») [\[2, 210\]](#).

Также и в романе «Шелк» («Seta», 1996) жизнь главного героя Эрве Жонкура была одним большим спектаклем со сменой декораций. Если анализировать текст оригинала, а не перевод, то становится понятен замысел совмещения романа со сценарием, отстраненность главного героя от всего происходящего. При прочтении произведения возникает ощущение, как будто все действие покрыто некой дымкой. Хотя основная линия повествования основана на путешествии, нет ощущения движения и времени. Читатель смотрит спектакль так же, как и сам Эрве Жонкур является только зрителем всего происходящего в своей жизни:

«Pioveva la sua vita, davanti ai suoi occhi, **spettacolo** quieto». («Жизнь струилась перед его взором как дождь: легко и безмятежно») [\[3, 21\]](#).

«Ogni tanto, nelle giornate di vento, scendeva fino al lago e passava ore a guardarlo, giacché, disegnato sull'acqua, gli pareva di vedere l'inspiegabile **spettacolo**, lieve, che era stata la sua vita». («Иногда, ветреным днем, он спускался к пруду и часами смотрел на воду, расчерченную легкими и необъяснимыми картинами, в которые слагалась его жизнь») [\[3, 62\]](#).

И когда он попадает в новый неизведанный мир Японии, то ощущение от жизни не меняется — это все та же сцена, только с другими непривычными декорациями:

«Capì di essere arrivato vicino alla dimora di Hara Kei quando vide un'immane voliera che custodiva un numero incredibile di uccelli, di ogni tipo: uno **spettacolo**». («Он понял, что жилище Хара Кэя где-то рядом, когда разглядел громадную вольеру, вместившую немыслимое множество всеразличных птиц: чудеса, да и только») / «Non sembrava vita: se c'era un nome per tutto quello, era: **teatro**. («Все это едва ли напоминало жизнь. Попробуй он выразить увиденное одним словом, это было бы слово "театр") [\[3, 25\]](#).

О том, что герои Барикко тяготеют к театральности, говорят и персонажи романа — сценария «Смит & Вессон» («Smith & Wesson» 2014). Том Смит и Джерри Вессон обсуждают бурлящий поток Ниагарского водопада и самоубийства, совершаемые там:

«SMITH Vengono da ogni parte per vedere questo**spettacolo**, sta diventando una vera mania [\[8, 6\]](#). (Люди со всего света приезжают, чтобы увидеть этот спектакль. Это становится настоящей манией», перевод автора статьи)

SMITH Sì, ma perché da lì. WESSON Ah, quello... Che ne so... **èspettacolare**, ecco. («Но почему именно здесь? - Ну, не знаю, так театральнее/ЗРЕЛИЩНЕЕ что-ли.

SMITH Cioè? WESSON Piuttosto che spararsi chiusi in una stanza... È come un grande teatro, no? Forse hanno nella testa di fare la loro ultima grande recita. Gran finale, mi spiego?» («Что вы имеете в виду? – Вместо того, чтобы, закрывшись, пустить себе пулю в лоб... Это место становится для них большой театральной сценой, нет? Возможно, они проигрывают в своем сознании последнюю роль. Театральный финал, полный величия. Понимаете, о чем я?»)» [\[8, 18\]](#).

Анализируя построение повествования в «Смит & Вессон», можно говорить о том, что Барикко выходит за рамки театрального сценария. Диалоги героев, происходящие в настоящем, сменяются флешбэком воспоминаний свидетелей событий о дне неудачного прыжка с высоты Ниагарского водопада главной героини Рашель в специально сооруженной для этого бочке. Таким образом, появляется кинематографическая составляющая. Название сценария, полностью повторяющее название самой известной американской компании, производящей оружие с 1852 года [\[10\]](#), является прямой отсылкой к американской культуре и вестернам, не случайно в последней сцене герои рассказывают, что открыли тир в Мексике. Так и имена героев Том и Джерри в ироничном ключе повторяют имена героев известного одноименного американского многосерийного мультфильма.

В своем самом известном своем театральном монологе «1900 – легенда о пианисте» («Novecento. Un monologo., 1994) Алессандро Барикко максимально подробно описывает сцены для того, чтобы авторская интенция была понята однозначно:

«(L'attore esce dalla scena. Parte una musica dixie, molto allegra e sostanzialmente idiota. L'attore rientra in scena vestito elegantemente da jazz man da piroscabo. Da qui in poi si comporta com e se la band fosse, fisicamente, in scena)» ((Актёр уходит со сцены. Играет музыка дикси, очень веселая и главным образом идиотская. Актёр возвращается на сцену элегантно одетый как джаз мен на пароходе. С этой минуты он ведет себя так, словно на сцене присутствует реальный джаз-банд)» [\[1, 239\]](#).

Кроме множества успешных театральных постановок в разных странах мира, в 1998 г. был снят фильм «Легенда о пианисте» («La leggenda del pianista sull'oceano») режиссером Джузеппе Торнаторе, музыку для картины написал Эннио Морриконе.

Несомненно, кинематограф дает больше визуальных средств для образной передачи происходящего, но Барикко удается и в тексте создавать подобный кинематографическому эффект с помощью авторского комментария к построению сцен и сопровождающей сцену музыки. Монолог «1900» выходит за рамки театральной пьесы, так как построен на кинематографических флешбэках.

В экранизации сохранена сцена музыкальной дуэли с Желли Ролл Мортон, реально существовавшим американским джазменом. С помощью небольших штрихов Торнаторе удалось передать настоящую борьбу между пианистами и атмосферу напряженного ожидания слушателей, их вовлеченность [\[9\]](#). Когда Девятисотый играет завершающую дуэль композицию, никто из присутствующих не замечает ничего вокруг: у одного джентльмена сигара вываливается изо рта на брюки, у другого из рук выпадает бокал с шампанским, пожилой даме официант случайно сбивает парик, а она не замечает этого. Визуальное воплощение совпадает с текстовым описанием, где Барикко мог использовать лишь слова, подбирая сравнения и эпитеты, чтобы с помощью лапидарных предложений передать всеобщий восторг:

«Il pubblico si bevve tutto senza respirare. Tutto in apnea. Con gli occhi inchiodati sul piano e la bocca aperta, come dei perfetti imbecilli.» («Публика слушала, затаив дыхание. Все оцепенели. Уставились на рояль и раскрыли рты как настоящие идиоты») [\[1, 260\]](#).

У двух работ, литературной и кинематографической, множество объединяющих элементов. Самый часто используемый прием, который удерживает читательское и зрительское внимание, - постоянная отсылка к воспоминаниям, которая позволяет ввести новые темы и переключить на них внимание реципиента. Также для поддержания интереса, автор, а вслед за ним и режиссер, вводят нереальные события в действительность (воображаемые прогулки Девятисотого по городам, странам, основываясь на рассказах других людей). Интересным представляется то, что в переводе на русский язык название произведения трансформировалось, соединив в себе название литературного произведения («Novescento»), что передается в цифровом выражении, как 1900, и часть названия фильма на русском языке («Легенда о пианисте»), и получилось - «1900-й: легенда о пианисте». А несколько лет назад Барикко издал монолог о 1900-м, в виде обожаемого им с детства комикса, в котором знаменитый пианист превратился в диснеевского героя Гуффи.

В одном из самых сложных по структуре романов Барикко «City» («City», 1999) находит отражение страсть писателя к американской культуре, а именно к боксу и вестернам. Роман «City» переведен на множество иностранных языков, но название остается неизменным и является важной паратекстовой составляющей, смыслообразующей единицей. В названии заложено объяснение сложной структуры романа, оно создает коммуникацию между автором и читателем, помогает осмыслению текста, задает определённую ритмику повествования.

«City» характеризуется коротким синтаксисом, множеством диалогов в разговорном стиле, избыточными фактами, паузами, повторениями и молчанием. Разговорный язык этого романа отражает жизнь города и его жителей, а также внутренние «города» мыслей и чувств персонажей. Подобный язык естественен для кино, является ретроспективой американских фильмов в стиле вестерн, но не лишен литературной поэтичности.

Роман наполнен театральными и кинематографическими сценами, ни одна из которых не является вторичной: из дома мальчика-гения Гульда, с лекций профессора Килроя или

боксерских поединков Ларри без пауз, в одно мгновение, происходит переход в выдуманный Шатци «Closingtown»:

«Sul manto della prateria il vento inclina paesaggio e anime verso ovest, curvando Closingtown come un vecchio giudice stanco di ritorno dall'ennesima condanna a morte. Musica. La musica era sempre quella lì, la faceva Shatzy con la bocca.» («На просторах прерий, под порывами ветра, пейзаж и людские души склоняются в сторону запада. Весь Клозинтаун согнулся, словно старый судья, выходящий с камеры очередного смертника. Музыка. Музыка звучала все время, срываясь с губ Шатци.») [4, 355].

В «City» Алессандро Барикко снова показывает театральность происходящего в жизни города и его жителей. Прежде всего, спектаклем странным и достаточно грустным («spettacolo strano / abbastanza triste») названы боксерские поединки, которые проводятся для развлечения жителей города. В эпилоге сам боксер вспоминает самые яркие бои и признается самому себе, что каждый раз разыгрывал спектакль («dare spettacolo»). Вся жизнь на ринге оказалась театральным представлением.

Писатель наполняет свои романы неповторимой эстетикой театра и кино в поисках наиболее полной формы выражения философских смыслов, создания всеобъемлющей образности произведения. Еще в начале литературной деятельности он написал манифест, где определяет принципы своего письма следующим образом: «... рассказывать не только посредством написанных слов, но посредством образов кино, музыкальных нот, театральных диалогов» [7]. И он следует эту манифесту в большинстве своих произведений, придавая литературным текстам новые формы. Различимы две авторские стратегии: подробное описание визуального и звукового сопровождения действия или полунамеки, нацеленные на постепенную узнаваемость вплетенных театральных и кинематографических приемов, подсказки, помогающие читателю понять, что происходит.

Библиография

1. Барикко А., 1900-й: легенда о пианисте // Шелк и другие истории, Москва, Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017, с.233-276.
2. Барикко А., Море-Океан // Шелк и другие истории, Москва, Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017, с. 63–232.
3. Барикко А., Шёлк // Шелк и другие истории, Москва, Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017, с. 5–62.
4. Барикко А., City, Санкт-Петербург, Symposium, 2007.
5. Ильин И. П., Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм., Москва, Интрада, 1996.
6. Лутеро Т., Лексико-грамматические ресурсы функциональной эквивалентности в переводе художественного текста с итальянского языка на русский, диссертация, 2017, с. 123.
7. Baricco A., Il Manifesto, Рим, Пиквик, 27.12.1994.
8. Baricco A., Smith & Wesson, Milano, Feltrinelli, 2014.
9. Caneschi G., 1900 La leggenda di Novecento. Da Alessandro Baricco a Giuseppe Tornatore. <https://etd.adm.unipi.it/t/etd-10252019-005616/>
10. https://ru.wikipedia.org/wiki/Smith_%26_Wesson (Википедия. Smith & Wesson)

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Алессандро Барикко (р. 1958) — известный итальянский писатель, драматург, журналист, эссеист, литературный и музыкальный критик. Его тексты соотносят с литературой постмодернизма, направления ориентированное на сознательно нарушение всяческих границ, авторитетов, магистралей. Представленный к публикации материал направлен на возможную верификацию значимости в текстах Алессандро Барикко театральности и кинематографичности. Считаю, что указанный вектор исследования оправдан, он достаточно продуктивен, но и актуален. Статья выстроена методологически верно, подход к анализу проблемы современен. Логика рассмотрения вопроса прослеживается на протяжении всего сочинения. Суждения оправданы / оригинальны: «итальянский писатель Алессандро Барикко как яркий представитель данного литературного направления переплетает стили, жанры, словесное искусство со звуковыми искусствами. В своей киноленте 2008 г. «Лекция 21» («Lezione 21»), посвященной девятой симфонии Бетховена, Алессандро Барикко соединяет симфонию с собственным литературным сочинением на тему создания данного музыкального произведения. Он также дополняет этот союз визуальными образами и героями, которые объясняют зрителю авторскую точку зрения. Аналогично он поступает и со своими литературными произведениями, добавляя в них элементы, имитирующие акустические и визуальные эффекты, что позволяет читателю выстраивать в своем сознании суггестивные образы, насыщенные зрительными и звуковыми эффектами», или «Море-океан» — это спектакль, и все происходящее в нем автор старается выразить, как в театральном действии. Рассказанная постояльцем из седьмой комнаты притча о старце, благословляющем море, — это спектакль для спасшихся, ныне живущих «spettacolo per uomini salvi», а все, что происходило на плотках в «Морском чреве», — абсурдное действие «spettacolo assurdo». Окружающий пейзаж — закаты, бушующая морская стихия за окнами таверны, облака, плывущие по небу, как и картины Плассона, — тоже театральное зрелище, а создателем театральной атмосферы является ветер: «E là dove la natura decide di collocare i propri limiti, esplode lo spettacolo. I tramonti». («Там, где природа решает поместить свои пределы, рождается незаурядное зрелище. Закаты») и т.д. Считаю, что в работе объемно представлен контекст, литературные тексты Алессандро Барикко также сферично получают должную оценку в рамках указанной темы. Стиль работы соотносится с собственно научным типом; термины / понятия используются без искажения коннотаций. Например, «также и в романе «Шелк» («Seta», 1996) жизнь главного героя Эрве Жонкура была одним большим спектаклем со сменой декораций. Если анализировать текст оригинала, а не перевод, то становится понятен замысел совмещения романа со сценарием, отстраненность главного героя от всего происходящего. При прочтении произведения возникает ощущение, как будто все действие покрыто некой дымкой. Хотя основная линия повествования основана на путешествии, нет ощущения движения и времени. Читатель смотрит спектакль так же, как и сам Эрве Жонкур является только зрителем всего происходящего в своей жизни: «Pioveva la sua vita, davanti ai suoi occhi, spettacolo quieto». («Жизнь струилась перед его взором как дождь: легко и безмятежно») и т.д. Цитатный регистр введен должным образом: «в своем самом известном своем театральном монологе «1900 – легенда о пианисте» («Novecento. Un monologo», 1994) Алессандро Барикко максимально подробно описывает сцены для того, чтобы авторская интенция была понята однозначно: «(L'attore esce dalla scena. Parte una musica dixie, molto allegra e sostanzialmente idiota. L'attore rientra in scena vestito elegantemente da jazz man da piroscapo. Da qui in poi si

comporta com e se la band fosse, fisicamente, in scena)» ((Актёр уходит со сцены. Играет музыка дикси, очень веселая и главным образом идиотская. Актёр возвращается на сцену элегантно одетый как джаз мен на пароходе. С этой минуты он ведет себя так, словно на сцене присутствует реальный джаз-банд)» и т.д. Цель работы достигается планомерно, задачи решаются полновесно и точно. Материал имеет практический характер, его можно использовать при изучении новейшей зарубежной литературы, а также творчества Алессандро Барикко. В финале подведены выводы, отмечено, что «писатель [Алессандро Барикко] наполняет свои романы неповторимой эстетикой театра и кино в поисках наиболее полной формы выражения философских смыслов, создания всеобъемлющей образности произведения. Еще в начале литературной деятельности он написал манифест, где определяет принципы своего письма следующим образом: «... рассказывать не только посредством написанных слов, но посредством образов кино, музыкальных нот, театральных диалогов» и т.д. Таким образом, основные требования издания учены, данная статья интересна, грамотна, текст не нуждается в правке и коррективе. Рекомендую статью «Театральность и кинематографичность литературных произведений Алессандро Барикко» к публикации в журнале «Филология: научные исследования».