2020 # 3 (12)

ТЕЛЕКИНЕТ

Научно-критическое рецензируемое сетевое издание о кино, телевидении и новых медиа

СЕРГЕЙ БОНДАРЧУК – 100

«...Большинство министров настойчиво требуют выдавать им заграничные фильмы».

Трофейные фильмы и историко-культурный контекст СССР 1940-х гг.

Долгопят Е. О.

«Мы сидим за роялем...».

Лео Арнштам о Дмитрии Шостаковиче и кино.

Краснова Г. В.

Габриэль Д'Аннунцио между большевизмом и ардитизмом:

Анализ Конституции Фьюме.

Кураш А. П.

Телекинет (Telekinet)
2020. # 3(12)

Научно-критическое рецензируемое сетевое издание о кино, телевидении и новых медиа
Периодичность — 4 выпуска в год

Номер свидетельства о регистрации средства массовой информации
ЭЛ № ФС 77 — 72241

ISSN 2618-9313

Учредитель журнала
Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения
Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук

Редакционная коллегия

Главный редактор —

Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения

Выпускающий —

Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук

Технический секретарь —

Малеванная Нина Федоровна

Консультант —

Сюткина Марина Ивановна

Редакционный совет

Гранин Юрий Дмитриевич, доктор философских наук

Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук

Кураш Артур Петрович, кандидат культурологии

Николаева Елена Валентиновна, кандидат культурологии

Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения

Пархоменко Яна Александровна, кандидат искусствоведения

Сальникова Екатерина Викторовна, доктор культурологии

Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук

Спутницкая Нина Юрьевна, кандидат искусствоведения

Строева Олеся Витальевна, кандидат философских наук

Адрес редакции
141203, г. Пушкино, ул. Писаревская, д. 13., к. 15
тел. +7(495)9933939
сайт издания: https://telecinet.com/telekinet
почта: telekineteditor@gmail.com

Основное содержание издания соответствует группам научных специальностей
17.00.03 — Кино-, теле- и другие экранные искусства
17.00.09 — Теория и история искусства
24.00.01 — Теория и история культуры

Перепечатка материалов журнала невозможна без письменного разрешения Редакции.

telecinet.com/telekinet

Telekinet
2020. # 3(12)

Critical and academic peer-reviewed e-journal of film, television and media studies
Quarterly

License number
ЭЛ № ФС 77 — 72241

ISSN 2618-9313

Publisher
Sputnitskaya N. Y., PhD
Kazyuchits M. F., PhD

Editors

Senior editor —

Sputnitskaya N. Y., PhD

Managing Editor —

Kazyuchits M. F., PhD

Technical Secretary —

Malevannaya N. F.

Adviser —

Syutkina M. I.

Editorial advisory board

Granin Y. D., DS

Kazyuchits M. F., PhD

Kurash A. P., PhD

Nikolaeva E. V., PhD

Ognev K. K., DS

Parkhomnko Y. A., PhD

Salnikova E. V., DS

Smolyanskaia N. V., PhD

Sputnitskaya N. Y., PhD

Stroeva O. V., PhD

Editorial
141203, Pushkino, Pisarevskaya ST, BLD. 13., R. 15
тел. +7(495)9933939
https://telecinet.com/telekinet
E-MAIL: telekineteditor@gmail.com

The main content of the journal corresponds to groups of scientific specialties
17.00.03 — Film, TV and other screen arts
17.00.09 — Theory and history of art
24.00.01 — Theory and history of culture

Reprint of the journal materials prohibited without the written permission of the editorial Board.

Содержание

FILM&TELEVISION STUDIES | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И КОНТЕКСТ

6 *Караваев Д. Л.* Кинохроника советских военных парадов 1941–1945 гг. как слагаемое образа победы: о некоторых «неэффективных» примерах.

СЕРГЕЙ БОНДАРЧУК — 100

10 *Каптерев С. К.* Зрелость мастера и отражение заката системы в фильме С. Бондарчука «Красные колокола».

14 *Спутницкая Н. Ю.* Репрезентации ребенка в экранизациях русской классической прозы в фильмах С. Бондарчука 1960–1977 гг.

17 *Казючиц М. Ф.* Репрезентация научной сферы и научного работника в советском кино 1970-х гг.: актерские работы С. Бондарчука.

СЕРИАЛ И ЭКРАННАЯ КУЛЬТУРА: СТАТЬИ ПО ИТОГАМ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ, ПРОВЕДЕННОЙ В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЦЕНТРАЛЬНОМ МУЗЕЕ КИНО 13 ДЕКАБРЯ 2019 Г.

21 *Лоцманова С. Е.* Тенденции развития документальных сериальных проектов для публичного видеохостинга Youtube.

CHARTULARIUS | АРХИВ

29 *Долгопят Е. О.* «…Большинство министров настойчиво требуют выдавать им заграничные фильмы». Трофейные фильмы и историко-культурный контекст СССР 1940-х гг.

32 *Долгопят Е. О.* Дом Якова Протазанова.

34 *Краснова Г. В.* «Мы сидим за роялем…». Лео Арнштам о Дмитрии Шостаковиче и кино.
<Шостакович и кино> (*подготовка текста Краснова Г. В.).*

38 *Кураш А. П.* Габриэль Д’Аннунцио между большевизмом и ардитизмом: Анализ конституции Фьюме.
«Хартия Карнаро». Итальянское Регентство Карнаро. Конституция Свободной Республики Фьюме (*перевод и подготовка текста Кураш А. П.).*
Приложение. Габриэль Д’Аннунцио в кино. Фильмография *(составитель Спутницкая Н. Ю., Кураш А. П.).*

Contents

FILM&TELEVISION STUDIES |

6 *Karavaev D. L.* Newsreel of Soviet military parades 1941–1945 as a component of the image of victory: on some "ineffective" cases.

SERGEI BONDARCHUK — 100

10 *Kapterev S. K.* Sergei Bondarchuk's Red Bells: Artistic Wisdom and the Decline of a System.

14 *Sputnitskaya N. Y.* Representations of the child in the film adaptations of Russian classical prose in the films of Sergei Bondarchuk 1960–1977s.

17 *Kazyuchits M. F.* Representation of a science and a scientist in the Soviet cinema of the 1970s: the characters by Sergei Bondarchuk.

TV SERIES AND SCREEN CULTURE: THE ACADEMIC AND PRACTICAL CONFERENCE AT THE STATE CENTRAL FILM MUSEUM ON DECEMBER 13, 2019

21 *Lotsmanova S. E.* Trends in the development of documentary series projects for public video hosting YouTube.

CHARTULARIUS |

29 *Dolgopiat E. O.* "…Most Ministers insist on giving them foreign films." Trophy films and the historical and cultural context of the USSR in the 1940s.

32 *Dolgopiat E. O.* The House of Yakov Protazanov.

34 *Krasnova G. V.* "We're sitting at the piano…" Leo Arnshtam on Dmitry Shostakovich and cinema.
<Shostakovich and cinema> *(preparation of the text by Krasnova G. V.).*

38 *Kurash A. P.* Gabriel D'annunzio between Bolshevism and arditism: Analysis of the Constitution of Fiume.
"The Charter Of Carnaro". Italian Regency Of Carnaro. Constitution of the Free Republic of Fiume *(translation and preparation of the text by Kurash A. P.).*
Application. Gabriel D'annunzio in the cinema. Filmography *(compiled by Sputnitskaya N. Y., Kurash A. P.)*

УДК 778.5.01.041+778.5.04.071

Кинохроника советских военных парадов 1941–1945 гг. как слагаемое образа победы: о некоторых «неэффективных» примерах

Караваев Д. Л.

Аннотация
В статье изучается иконография хроникальных съемок ряда ключевых парадов Великой отечественной войны, вошедших в хроникально-документальные фильмы, киновыпуски и киножурналы. Подчеркивается важнейшее значение кино в сакрализации образов победы, народа-триумфатора, где важнейшее место отведено «парадам-мемам», позволяющим в границах одного медиасобытия репрезентировать все указанные иконологические доминанты. Особое внимание уделено визуальной риторике хроникальных материалов, их монтажной структуре, драматургии, композиции, функциям авторской инстанции.

Ключевые слова
Документально-хроникальное кино, кинохроника, парад победы, Вторая мировая война, Великая отечественная война, военная история, союзники

UDC778.5.01.041+778.5.04.071

Newsreel of Soviet military parades 1941–1945 as a component of the image of victory: on some “ineffective” cases

Karavaev D. L.

Abstract
The article examines the iconography of chronicle films of a number of key parades of the Great Patriotic War, included in chronicle documentaries, film releases and newsreels. The author stresses that cinema in 20th century was an effective tool to sacralize the visual images of victory, the victorious people etc. The victory parades were used the authorities as media events — these could be compared to *meme* in contemporary mass culture, — where all these visual images could be represented. Special attention is paid to the visual rhetoric of chronicle films, their editing, composition, and Author’s functions.

Key words
Documentary and chronicle films, newsreels, Victory Parade, World War II, Great Patriotic War, military history, allies

Парад в честь победы над военным противником — это, пожалуй, самый древний и самый распространенный способ мемориализации и сакрализации успешной военной кампании. Это тем более справедливо, когда такого рода ритуал сохраняется в истории в его буквальной визуальной ипостаси — с помощью скульптурного барельефа, живописного полотна или кинофильма. Также бесспорно, что в XX столетии главным продуцентом «парадов- мемов» и сакральных образов победы становится именно кинематограф. Применительно к победе СССР над нацистской Германией такого рода мем и сакральный образ был, безусловно, создан фильмом «Парад Победы» (1945, реж. В. Беляев, И. Венжер, Я. Посельский). Квинтэссенцией этой парадной хроники стали кадры бросания немецких знамен к трибунам Мавзолея на Красной площади.
Впрочем, элементом сакрального образа Победы с не меньшими основаниями стали кинокадры, запечатлевшие другой парад на Красной площади — парад 7 ноября 1941 г., который был проведен в заснеженной Москве в критической близости от наступавших на советскую столицу дивизий вермахта. Как правило, хроника этого парада, так или иначе, совмещалась с кадрами июньского парада 1945-го, парада Победы. Смысл монтажной связки этих двух парадов прочитывался достаточно легко: «мы смогли пройти победным маршем в июне сорок пятого именно потому, что доказали свою несокрушимую волю к победе ноябрьским парадом в сорок первом!».
Иконография парада 1941 г. сводится к нескольким кадрам, хорошо известным даже школьникам: это марширующая мимо мавзолея шеренга пехотинцев в припорошенных снегом шинелях, шеренги рабочего ополчения, колонна танков, проезжающая по Красной площади, и И. Сталин, выступающий с трибуны того же мавзолея. Однако если мы спросим, из какого фильма-первоисточника взяты эти кадры, то, скорее всего, даже специалист-киновед назовет фильм «Разгром немецких войск под Москвой» Л. Варламова и И. Копалина [1, с. 19–20]. Однако если мы пересмотрим фильм Варламова и Копалина, то увидим, что кадров с шеренгами, марширующими мимо мавзолея, там нет. Собственно, там нет даже упоминания о легендарном параде 1941 г. (ни в дикторском тексте, ни в титрах). Да, там упоминается, что «в эти грозные дни страна услышала Сталина», но не уточняется, где и при каких обстоятельствах это произошло. И показывается фрагмент знаменитой киносъемки речи Сталина на ноябрьском параде — которая, впрочем, как известно, была более поздней инсценировкой и была заснята с синхронной записью

Ил.1. Кадр из д/ф «XXIV-й Октябрь в г. Куйбышеве» (1941), реж. Л. Степанова

звука 27 ноября 1941 г. в Свердловском зале Кремля [2]. Но, что еще важно, данная съемка производилась не для «Разгрома немецких войск под Москвой», а для звуковой версии фильма «24-й Октябрь» («24-й Октябрь. Речь Сталина»), режиссером которого был тот же Варламов. И именно оттуда же, из этой сегодня практически забытой картины впоследствии стали тиражироваться все перечисленные нами знаковые кадры, относящиеся к параду 7 ноября 1941 г. Но продолжительность тех фрагментов, которые мы перечислили — это полторы, максимум две минуты. А фильм «24-й Октябрь» — это две части, то есть почти 20 минут. Возникает резонный вопрос: почему же, в отличие от «Разгрома немецких войск под Москвой», фильм, всецело посвященный легендарному параду, для иконографии Победы, оказался невостребованным? Попросту говоря, почему его не показывают в телепрограммах к юбилейным датам? А все дело в том, что «24-й Октябрь», снятый и смонтированный почти через полгода после начала войны, был сделан по законам военно-пропагандистских утопий конца 30-х гг. Когда смотришь его, создается впечатление, что едва ли не основной ударной силой Красной армии остаются запряженные четверками коней тачанки и кавалеристы с шашками «Еще не раз красная конница даст почувствовать врагу силу своего сабельного удара!» — торжественно предрекал диктор. Проход кавалерии сопровождался звуками легкомысленно-бравурного кавалерийского марша. Явно не соответствовали суровому патетическому настрою и лица смеющихся женщин, наблюдавших за парадом. На экране видно, что в колонне танковой техники из 160 машин преобладают устаревшие легкие танки БТ-7 и Т-60. Техника ПВО была представлена счетверенными «максимами» образца 1931, а среди артиллерийских орудий можно было распознать полевые пушки периода Первой мировой войны.

Из-за опоздания операторов на Красную площадь не удалось снять ритуал объезда войск принимающим парад маршалом С. Буденным. Более того, партийное и военное руководство страны весьма невыразительно показано даже на трибуне мавзолея. Есть всего три коротких (по 2–3 секунды) поясных плана Сталина в общей группе, в остальных же кадрах, показывающих трибуну, мы не сразу распознаем даже его фигуру, не говоря уже о лице. Довольно большой фрагмент фильма был посвящен принятию присяги и прохождению по Красной площади так называемого Интернационального полка (там сражались сочувствующие СССР поляки, австрийцы, чехи), однако по непонятным нам причинам сведения об этом полку и его участии в боевых действиях в общедоступных источниках отсутствуют, а кадры его участия в параде впоследствии никогда не использовались.

В итоге мы приходим к парадоксальному резюме: сам факт парада в ноябре 1941 г. оказал уникальное пропагандистско-патриотическое воздействие на массовое сознание — и во время войны, и после нее, а вот фильм об этом параде — нет!

Не столь парадоксальную ситуацию мы имеем с другим парадом, проходившим в тот же день, 7 ноября 1941 г., но не в Москве, а в Куйбышеве (ныне Самара), так называемой «резервной столице СССР», куда к тому времени были эвакуированы многие правительственные учреждения. Здесь в пропагандистско-мемориальном плане в равной мере не сработали ни само событие, ни его экранная версия. Местом парада становится «столица-клон» (а, что, значит, Москву — сдадут?), где парад принимает неудачник в боях с немцами на Северо-Западном направлении Ворошилов, а перед трибуной проходит явно устаревшая танковая техника — все это не воодушевило ни советских граждан, ни иностранцев (о параде в Куйбышеве не сообщила ни одна из американских газет). Хроникальный киносюжет производил аналогичное впечатление. Пасмурно-белесое осеннее небо, невыразительные казенные здания, явно не проявляющие воодушевление зрители (их было мало, поскольку их пускали по спецпропускам). Военные атташе и иностранные журналисты с унылыми лицами переминаются с ноги на ногу от мороза. Партийная элита на трибуне тоже выглядит не соответствующей драматическому моменту. Замерзший Калинин во время выступления Ворошилова сначала сморкается, потом поворачивается спиной и отходит куда-то назад, здоровается с кем-то сзади; партийный чиновник рядом с Ворошиловым надевает вязаные перчатки. Сам Ворошилов читает свое выступление по бумажке — и при этом говорит очень казенно, косноязычно («труженики интеллигентного труда»). Судя по лицам стоящих в строю солдат, происходящий ритуал не вызывает у них ни энтузиазма, ни пиетета. Безусловно, такой парад не предполагал «победного» пафоса, но смотря фильм о нем, нас не покидает ощущение, что мы присутствуем на второстепенном, «дежурном» мероприятии, удаленном от главных событий.

Ил.2. Парад 4 мая 1945 г. в Берлине.

Прошло три с лишним года, и настало время для настоящих победных парадов. Первый из них, крайне редко воспроизводимый в нашей официальной иконографии прошел 4 мая 1945 г. в Берлине. Сюжет с этим парадом вошел в спецвыпуск кинохроники «Знамя Победы над Берлином водружено!». Его режиссер — знаменитый Ю. Райзман (в это время он уже монтирует большой пропагандистско-эпический документальный фильм «Берлин»). Весьма скромный по числу участников, этот парад поразителен по историческому антуражу. Настоящим «образом Победы» выглядит проезд танков с живописными группами солдат, сидящих и стоящих на танковой броне. Не меньше впечатляет проход небольшой парадной колонны пехоты (всего 4 бойца в шеренге) с развернутыми знаменами по разрушенной берлинской улице,

Ил.3. Встреча и фотографирование Г. Жукова с советским генералитетом

где уже есть указатели на русском языке. Да, эти солдаты разного роста и сложения, маршируют они не очень четко, но мы понимаем, что это — подлинные победители, которые еще вчера, возможно, вели бой на этих же самых улицах. Вскоре часть кадров этого парада (проезд танков) был включена в вышеупомянутый фильм «Берлин» — правда, в этом случае уже ни в дикторском тексте, ни по смыслу зрителю не дали понять, что это — парад, по существу — первый и самый искренний парад Победы[1]. Почему это произошло? Ответ напрашивается довольно простой. Советскому руководству и лично Сталину хотелось, чтобы понятие «парад Победы» было закреплено за грандиозным и пафосным мероприятием (которое вскоре и было проведено на Красной площади 24 июня), а не разменивалось на какие-то небольшие акции, к тому же не освященные его личным присутствием.

В майском Берлине армию-победительницу олицетворял маршал Г. Жуков. Точно то же самое повторилось и четыре месяца спустя, 7 сентября, на большом параде в берлинском Тиргартене, с участием пехоты и бронетехники всех союзных держав — СССР, США, Великобритании и Франции. Мы не будем всерьез рассматривать различные недокументированные версии замысла этого парада — приуроченного к окончанию Второй мировой войны. По одной из них парад планировался как аналог знаменитого парада 1814 г. в Париже после победы над Наполеоном, и приехать туда должны были главы стран коалиции, в частности, сам Сталин. Даже если бы такой замысел существовал, шансов на его реализацию не было: после демонстрации американского «ядерного кулака» отношения Сталина с партнерами по коалиции серьезно испортились, к тому же у него начались сильные проблемы со здоровьем. В реальности уровень государственного представительства стран-союзниц был определен на уровне командующих группировками войск (Эйзенхауэр — Монтгомери — де Латр де Тассиньи — Жуков), но и этот уровень выдержан не был. В итоге советскую сторону на параде представлял, как и планировалось, Жуков, от американцев присутствовал генерал Паттон, от Великобритании — генерал Робертсон, от Франции — генерал Кениг.

На съемках парада 7 сентября работала большая группа операторов (И. Комаров, Е. Лозовский, Б. Макасеев, И. Панов) — что свидетельствует о намерении подготовить серьезный сюжет. Что, собственно, и подтверждается пятью частями смонтированного материала (свыше 1000 м позитива), хранящимися в РГАКФД. Однако в итоге все ограничилось *3-х* минутным сюжетом в журнале «Новости дня» № 29.

Отсутствие дикторского текста в фонограмме всего киножурнала объясняется тем, что это — заготовка, которая посылалась на национальные киностудии СССР для последующего озвучания на национальных языках (хотя вопрос, почему именно она, а не русскоязычная версия, осталась храниться в архиве — все равно не снимается).

Итак, кому и по каким причинам не понравился этот парад и фильм о нем? Логичнее всего предположить, что решающую роль сыграли аргументы политической конъюнктуры. В сентябре 1945-го пропаганда военного братства между бывшими союзниками стала неактуальной. Кроме того, в явно нежелательной (для того же Сталина) ипостаси представал маршал Жуков[2]. Во-первых, именно и только он, в мундире, увешанном орденами, олицетворял собой советское руководство. Во-вторых, командовал парадом британский генерал Э. Нэйрс, Жуков парад принимал. Вместе с Нэйрсом они в открытой автомашине объехали построенные для парада войска — что тоже как-то не ко времени символизировало военное единство СССР и Великобритании (к этому дню Черчиллем уже разработан план Operation Unthinkable о гипотетической войне с СССР, и Сталин об этом знает). Речь Жукова перед началом парада, в которой говорилось об общем вкладе союзников в победу над Гитлером и укреплении союзного братства, по уже приведенным соображениям, в сюжет киножурнала не вошла. Показательно, что «отбракованным» оказался и большой «довесок» собственно к парадному сюжету, а именно встреча и фотографирование Жукова с советским генералитетом в Берлине после парада, где Георгий Константинович в белом, контрастном по отношению к темной униформе всех присутствующих, кителе сидит в центре генеральско-маршальской «массовки». Надо ли напоминать, кто еще в это время появляется на публике в белом маршальском кителе и занимает центр композиции?

Вообще же говоря, сам сюжет об этом параде производил довольно странное впечатление. Войска двигались по длинному и прямому, как стрела, Шарлоттенбургскому шоссе (ныне улица 17 июня), окаймленному деревьями, от Колонны Победы к Бранденбургским воротам. Какие-либо другие архитектурные сооружения (городские здания) в кадр не попадают. Зрителей очень мало, на общих планах их просто не видно. На общих планах значительную часть кадра занимает погожее осеннее небо. Из-за всего этого создается впечатление, что парад проходит на какой-то искусственно сконструированной натуре, отгороженной от израненного войной Берлина… Запоминаются портретные планы советских солдат-знаменосцев — их простые, естественные и вместе с тем исполненные достоинства лица. Запоминается, что Паттон на голову выше коренастого, корпулентного Жукова. И конечно — колонна новых советских танков ИС-3, газующих мощными двигателями, при появлении которых Жуков бросает горделивый взгляд на Паттона. Но в итоге создается впечатление, что этот парад — не что иное, как расстановка фигур перед новой «шахматной партией» военных и политиков.

Могло ли быть по-другому? Можно ли было показать совместный военный парад уже готовых к новому переделу мира держав как миролюбивое и исполненное симпатии друг к другу событие? Оказывается, можно. На наш взгляд, это заметно в кадрах советской кинохроники парада 19 августа 1945 г. в Вене — который тоже, к сожалению, не вошел в хрестоматийную иконографию Победы. Его составили сюжет в киножурнале «Новости дня» № 26 и несмонтированный материал кинолетописи.

1 В книге В. Фомина «Цена кадра. Советская кинохроника 1941–1945 гг.» приводится свидетельство о показе фильма Ю. Райзмана «Берлин» в Польше, во время которого «картина парада Победы вызывает непосредственные аплодисменты зрительного зала» [3, с. 1037]. Однако при просмотре фильма ясно, что речь идет о кадрах военного парада 1 мая 1945 г. на Красной площади, где присутствовал Сталин, Буденный, Берия и др. Именно этот фрагмент хроники и используется как бравурная кода в финале фильма «Берлин».

2 Жуков «часто встречался с Эйзенхауэром, пригласил его в августе 1945 года в Москву…, давал много интервью и пресс-конференций иностранным журналистам. Касаясь своей роли, заявлял о своем выдающемся вкладе в победу над Германией» [4, с. 759–760].

Ил.4. Парад 19 августа 1945 г. в Вене

Начнем с того, что полноправным участником этого парада является Вена — старинный европейский город, площадь Шварценбергплац. Именно он формирует дружелюбное внутреннее пространство этого парада, который больше напоминает фестиваль военных оркестров. Конечно, без марширующих шеренг пехоты не обошлось, но главный объект внимания — это музыканты: русский оркестр с полным набором духовых, где выделяется совсем маленький флейтист, американцы и, конечно, британцы. Последние — это, видимо, сипаи, с эффектным тамбур-мажором, за которым гордо шествует полковой талисман — длиннорогий козел. Командиры союзных войск (а это советский маршал И. Конев, американский генерал М. Кларк, британский генерал Р. МакРири и французский М.-Э. Бетуар), как им и положено, стоят на трибуне, но даже в этом случае они выглядят не слишком официозно. Явную симпатию вызывает группа американских военных, с двумя молодыми женщинами в центре, которые стоят в группе зрителей. В черновом материале, который, к сожалению, в сюжет киножурнала не вошел, есть и более выразительные кадры зрителей. Так, мы видим группу из советских военных и женщин (видимо, их жен), они немного стесняются, но проявляют искренний интерес и улыбаются в камеру. Есть колоритная группа военных-французов с седобородым ветераном в центре. Наконец, есть прекрасные портретные кадры — молодых советских солдат из группы почетного караула и американки, военнослужащей подразделения Американского Красного креста.

Если сделать стоп-кадр, то на одном из общих планов можно прочитать надпись на транспаранте: «Да здравствует победа англо-советско-американского боевого союза над немецко-фашистскими захватчиками!». К сожалению, уже с осени 1945 г. такие транспаранты практически перестали попадать в кадр. Вместе с ними на десятилетия невостребованным для советских юбилейных монтажных фильмов оказался и уникальный материал кинохроники, запечатлевший совместные парады союзников. Впрочем, можно надеяться, что благоприятная политическая конъюнктура еще позволит этому материалу занять подобающее место в иконографии Победы.

Литература

1. История советского кино в 4-х тт. 1941–1952. М.: Искусство, 1975. Т. 3. 318 с.
2. Трояновский М. А. …С веком наравне: дневники, письма, записки. М.: Росспэн, 2004. 303 с.
3. Фомин В. И. Цена кадра. Советская кинохроника 1941–1945 гг. М.: «Канон +» РООИ «Реабилитация», 2010. 736 с.
4. Рыбас С. Ю. Сталин. М.: Молодая гвардия, 2015. 901 с.

References

1. Istoriya sovetskogo kino v 4-h tt. 1941–1952 [The history of soviet cinema in 4 vols. 1941–1952]. M.: Iskusstvo, 1975. Vol. 3. 318 p.
2. Troyanovskij M.A. …S vekom naravne: dnevniki, pis'ma, zapiski [With the century on a par: diaries, letters, notes]. M.: Rosspen, 2004. 303 p.
3. Fomin V.I. Cena kadra. Sovetskaya kinohronika 1941–1945 gg. [The price of the frame. Soviet newsreels 1941–1945] M.: «Kanon +» ROOI «Reabilitaciya», 2010. 736 p.
4. Rybas S.Y. Stalin. M.: Molodaya gvardiya, 2015. 901 p.

Сергей Бондарчук — 100

УДК 778.5.01.041+778.5.04.071

Зрелость мастера и отражение заката системы в фильме С. Бондарчука «Красные колокола»

Каптерев С. К.

Аннотация
В статье излагаются некоторые мысли по поводу во многом забытой дилогии С. Ф. Бондарчука «Красные колокола» (1982), поставленной по произведениям американского журналиста Дж. Рида в начале последнего десятилетия существования СССР. Затрагиваются исторические и эстетические особенности данной постановки; ограничения, вызванные международным характером производства фильма и т. д.

Ключевые слова
С. Бондарчук, публицистика, революция, Д. Рид, совместная постановка

UDC778.5.01.041+778.5.04.071

Sergei Bondarchuk's *Red Bells*: Artistic Wisdom and the Decline of a System

Kapterev S. K.

Abstract
The essay looks at the largely forgotten dilogy Red Bells, a 1982 screen adaptation of John Reed's reports on the revolutions in Mexico and in Russia directed by Sergei Bondarchuk. It touches upon historical and aesthetic aspects of the production; limitations caused by its international nature; etc.

Key words
Bondarchuk (Sergei), co-production, journalism, Reed (John), revolution

Дилогия С. Бондарчука «Красные колокола» (1982, фильм первый — «Мексика в огне»; фильм второй — «Я видел рождение нового мира») была создана в 1981–1982 гг. Ее основой стали произведения американского журналиста Д. Рида (1887–1920), свидетеля и участника двух важнейших событий начала XX столетия: мексиканской революции 1910–1917 гг. и установления советской власти в России в октябре 1917 г. Книги искренне левого по политическим взглядам, захороненного советской властью у кремлевской стены Рида «Восставшая Мексика» и «Десять дней, которые потрясли мир» остались в истории примерами глубоко личной, общественно важной и политически зрелой публицистики.

«Красные колокола» были совместной постановкой трех стран: Советского Союза, Мексики и Италии. Как и в случае других фильмов, поставленных в советскую эпоху с участием иностранных кинематографий (особенно представлявших «капиталистический мир»), такое сотрудничество должно было неизбежно вести к производственным и культурным компромиссам и зачастую и к контрпродуктивным уступкам. У Бондарчука уже был режиссерский опыт работы с иностранными партнерами в фильме «Ватерлоо» (1970), и в «Колоколах» ему снова пришлось решать проблемы, связанные с разницей в экономических системах и культурных традициях [1–10]. По воспоминаниям главного оператора дилогии В. Юсова, во время съемок первой ее части в Мексике «Сергей Федорович страдал, хотел даже от картины отказаться… В сценарии были эпизоды, правду которых мексиканцы никак не принимали, многое приходилось переделывать» [12, с. 365–366].

Замысел «Красных колоколов» вынашивался Бондарчуком примерно в течение десятилетия. Постоянно экспериментируя с форматами кинематографических адаптаций литературных произведений (превратив, например, короткий рассказ Шолохова в полнометражный фильм в «Судьбе человека» (1959), а грандиозный роман Толстого — в предназначенный для большого экрана сериал), Бондарчук, вероятно, заинтересовался публицистикой Рида не только потому, что она рассказывала о революциях (по марксистской формулировке, «локомотивах истории») с точки зрения их сторонника. Его могла заинтересовать и концептуальная разница между двумя экранизируемыми произведениями — разница, которая должна была определить противоречивый характер двух частей кинодилогии. Для показа «стихийной» мексиканской революции Рид выбрал форму романтического, эмоционального репортажа; а для показа руководимой большевиками русской революции — объективно-прочувствованной хроники[3]. Бондарчук принял эту эволюцию Рида и приложил усилия для воплощения ее результатов на экране.

Первый фильм дилогии, «Мексика в огне» по стилю стремился воссоздать тональность ранних ридовских репортажей — по крайней мере, в непосредственно мексиканских эпизодах, где Бондарчук использовал свой опыт эпической постановки «Войны и мира» (1965–1967) для синтеза масштабных массовых сцен военных действий и образов действующих лиц мексиканской революции. Однако, в отличие от антинаполеоновских кампаний в «Войне и мире» революционные кампании в «Красных колоколах» показаны не столько как осознанный патриотизм народа, а в первую очередь как стихия; это готовило

3 С 1957 года книга «Десять дней, которые потрясли мир» после продолжительного политического забвения снова была включена «оттепельным» советским руководством в разряд революционной классики; а в 1959 году была санкционирована русскоязычная публикация «Восставшей Мексики».

зрителей к контрасту между вспышками революционных чувств в Мексике и в России и прагматической организованностью большевистского переворота. Среди упомянутых Юсовым проблем могли быть и проблемы идеологического толка; но, в конце концов, в масштабе всей дилогии складывается марксистский образ необходимости перевода революционной стихии в русло сознательного руководства общественным прогрессом.

Внутри первого фильма дилогии мы видим еще один контраст: между желанием героя погрузиться в революцию не только в качестве репортера-наблюдателя и напоминающей светскую петербургскую жизнь в «Войне и мире» жизнью североамериканского высшего общества, для которого «левые» — объекты романтизированного любопытства. В данном случае это любопытство олицетворяется романом богемной львицы и патронессы искусств М. Додж и рвущимся к действию Д. Ридом. В «Красных колоколах» роль Рида сыграл актер Ф. Неро, чья актерская игра, сочетавшая опыт работы в динамичных фильмах действия и приключений и эффектную романтическую внешность, возможно, подходила для эмоционального показа мексиканской революции, но несколько обедняла образ не столь эффектного по внешности, но эмоционально и интеллектуально прогрессировавшего Рида. Исполнявшая роль Додж актриса У. Андресс, получившая международную известность в основном благодаря настойчивой демонстрации своей сексуальности, еще больше шла по пути схематического контраста — в данном случае направленного на сатирический показ далеких от революционной борьбы слоев американского общества. Как представляется, режиссер в данном случае пожертвовал свою концепцию глубины контраста между великосветским миром и народной войной «звездности» исполнителей главных ролей (международные «звезды» были нужны дорогостоящему фильму для того, чтобы успешно продать его и его 6-серийную телевизионную версию на мировом рынке).

Искусственная безмятежность североамериканского «мира» подчеркивается в фильме, в общем также схематично, (и как бы оправдывая участие в фильме итальянских кинематографистов),— воспоминаниями об идиллическом сосуществовании Додж и Рида на ее вилле в итальянской Тоскане, допуская в фильм о приходе к осознанию революции излишнюю мелодраматичность, смешивая тональности и жанровые условности.

Использование в первом фильме дилогии закадрового монолога от лица Рида и тонированной хроники начала XX в. можно рассматривать не только как прием исторической стилизации, но и как попытку реконструкции репортажного характера «Восставшей Мексики». Однако этого вряд ли достаточно для придания первой части дилогии той публицистической остроты, которая характеризовала литературный оригинал. В конце концов, «Мексика в огне» производит впечатление, по крайней мере на автора данного текста, ожидаемой от Бондарчука-режиссера динамичной, складывающейся в образ потока народной истории массовостью революционных эпизодов и яркостью народных персонажей мексиканской истории.

Второй фильм дилогии, «Я видел рождение нового мира»,— представляет собой хронику событий большевистской революции в России, увиденных — или додуманных, как в случае показа закрытого заседания ЦК РСДРП, поставившего на повестку дня вооруженное восстание — прибывшими в Россию героем фильма и его новой пассией и женой, журналисткой Луизой Брайант.

Показ событий русской революции глазами горячо принявшей ее американской пары уже стал сюжетом двух кинематографических учреждений: вышедшей в 1958 г.советской картины С. Васильева «В дни октября» (Рида в этом фильме сыграл дебютировавший в кино театральный актер А. Федоринов) и американского фильма 1981 г. «Красные» в постановке У. Битти, сыгравшего в фильме роль Рида[4]. Тщательно сделанный фильм Васильева вывел на советский «оттепельный» экран (хотя и эпизодически) таких опальных революционеров как Троцкий, Зиновьев и Каменев, но Рид в этом фильме был не более чем связующим звеном между чередой судьбоносных событий. В «Красных» (1981) Битти внес в образ Рида несомненный шарм (одним из компонентов которого была безусловная и столь важная для исторического контекста «американскость» актера), который — вкупе с тонким показом пытавшейся усвоить левые идеи американской интеллектуально-артистической среды, определил успех фильма в США и других странах.

К сожалению, образ Д. Рида, созданный Неро во второй части дилогии, уступал образу, созданному Битти. Он как бы возвращался к осторожным условностям приуроченного к 40-летию Октябрьской революции фильма Васильева. Образ главной любви Рида Луизы Брайант, сыгранной в «Красных колоколах» американо-итальянской актрисой (не первого актерского эшелона) С. Ром, также упрощен, значительно уступая образу, сыгранному в «Красных» находившейся на пике заслуженной актерской славы Д. Китон.

Однако несмотря на эти недостатки, (очевидно, связанные не с выбором режиссера, а с требованиями и возможностями зарубежных партнеров-продюсеров), второй фильм «Я видел рождение нового мира» не только в силу близости Бондарчуку исторического материала и его способности глубокого погружения в выбранный им материал, стал важным вкладом в изображение российской и советской истории; он позволяет более взвешенно оценить первую часть и всю структуру «Красных колоколов» и убедиться в том, что к началу 1980-х гг. Бондарчук не растерял своего кинематографического таланта, направив его на новые темы.

Эпичность второй части «Красных колоколов» отлична от размаха первой части своей детализацией революционного процесса. Например, в фильме Васильева «В дни Октября» процесс этот был излишне гуманизирован — или сентиментализирован — образом Ленина, а в «Красных» он во многом был фоном для динамики личных отношений героев между собою и с взрастившим и не понявшим их американским обществом. В картине Бондарчука он показан почти что хроникально — по крайней мере, в лучших ее эпизодах. Такой подход передавал писательскую методологию, выбранную Ридом для его хроники русской революции, и одновременно предвкушал первый этап ревизии советской истории, который начался через несколько лет после выхода фильма — этап, на котором позднесоветские читатели, слушатели и зрители прежде всего хотели узнать то, что от них скрывали раньше, не переходя еще к тотальному развенчанию тех, кто это скрывал.

Наверное, в отношении второй части кинодилогии можно использовать слова литературоведа И. Анисимова из его анализа «Десяти дней» в предисловии к русскоязычному изданию «Восставшей Мексики». Он считал, что «русская» книга Рида «совершенно утратила мексиканскую цветистость и приобрела взамен безукоризненную точность» [11, с. 28]. Безукоризненность при воспроизведении истории вряд ли возможна; сам Рид писал: «В борьбе мои симпатии не были нейтральны. Но, рассказывая

4 Согласно Битти, во время его поездки в СССР в 1969 году Сергей Бондарчук,— который уже тогда собирался ставить фильм о Джоне Риде,— предложил ему сыграть главную роль, но он отклонил это предложение из–за несогласия со сценарной идеей [13].

историю тех великих дней, я старался рассматривать события оком добросовестного летописца, заинтересованного в том, чтобы запечатлеть истину» [11, с. 17].

Следующий за Ридом хроникальный подход Бондарчука особенно четко проявляется в том, как он показывает Ленина. Хотя в титрах фильма в соответствии с советской историко-политической иерархией Ленин поставлен на первое место, на протяжении фильма он являет собой не главенствующую мифологическую фигуру, а лидирующего деятеля революционного движения. Для него революция — дело, работа и (немного) театр, требующий знания и применения риторических законов общения с аудиторией.

Глубинные уроки Толстого не прошли для Бондарчука даром: для режиссера в «Красных колоколах» главное — это не погружение в психологию исторических личностей, а аналитический показ их поступков по направлению «поступательного движение масс» в нужное для задуманного общественного будущего русло. Объективность Бондарчука во второй части «Красных колоколов» — это взгляд со стороны и вперед, к тем временам, когда желание объективности расшатает основы столь много давшего ему и другим кинематографистам советского строя. О работе Бондарчука над фильмом — его соратник по «Красным колоколам» Юсов сказал следующее: «Мыслитель, историк, он в своем кинематографическом изображении тех противоречивых событий не допустил никакой фальши. Он остался честен перед своим искусством. Он остался честен перед своим историческим прошлым» [12, с. 367].

Литература

1. РГАЛИ Ф. 3160 Оп. 2 Ед. хр. 3848 «Красные колокола». Дело фильма. Производство: к/с «Мосфильм» (СССР), Генеральная дирекция Радио, Телевидения и кинематографии Мексики. Т. 1. 13 ноября… гг. 109 л.
2. РГАЛИ Ф. 3160 Оп. 2 Ед. хр. 3848 «Красные колокола». Дело фильма. Производство: к/с «Мосфильм» (СССР), Генеральная дирекция Радио, Телевидения и кинематографии Мексики. Т. 2. 02–14 октября… гг. 134 л.
3. РГАЛИ Ф. 3160 Оп. 2 Ед. хр. 3848 «Красные колокола». Дело фильма. Производство: к/с «Мосфильм» (СССР), Генеральная дирекция Радио, Телевидения и кинематографии Мексики. Т. 3. 27 октября… гг. 66 л.
4. РГАЛИ Ф. 3160 Оп. 2 Ед. хр. 3848 «Красные колокола». Дело фильма. Производство: к/с «Мосфильм» (СССР), Генеральная дирекция Радио, Телевидения и кинематографии Мексики. Т. 4. 08 декабря… гг. 55 л.
5. РГАЛИ Ф. 3160 Оп. 2 Ед. хр. 3848 «Красные колокола». Дело фильма. Производство: к/с «Мосфильм» (СССР), Генеральная дирекция Радио, Телевидения и кинематографии Мексики. Т. 5. 02 февраля… гг. 84 л.
6. РГАЛИ Ф. 3160 Оп. 2 Ед. хр. 3848 «Красные колокола». Дело фильма. Производство: к/с «Мосфильм» (СССР), Генеральная дирекция Радио, Телевидения и кинематографии Мексики. Т. 6. 12 марта… гг. 78 л.
7. РГАЛИ Ф. 3160 Оп. 2 Ед. хр. 3848 «Красные колокола». Дело фильма. Производство: к/с «Мосфильм» (СССР), Генеральная дирекция Радио, Телевидения и кинематографии Мексики. Т. 7. 08–29 мая… гг. 35 л.
8. РГАЛИ Ф. 3160 Оп. 2 Ед. хр. 3848 «Красные колокола». Дело фильма. Производство: к/с «Мосфильм» (СССР), Генеральная дирекция Радио, Телевидения и кинематографии Мексики. Т. 8. 01 июня… гг. 95 л.
9. РГАЛИ Ф. 3160 Оп. 2 Ед. хр. 3848 «Красные колокола». Дело фильма. Производство: к/с «Мосфильм» (СССР), Генеральная дирекция Радио, Телевидения и кинематографии Мексики. Т. 9. 01 октября… гг. 96 л.
10. РГАЛИ Ф. 3160 Оп. 2 Ед. хр. 3848 «Красные колокола». Дело фильма. Производство: к/с «Мосфильм» (СССР), Генеральная дирекция Радио, Телевидения и кинематографии Мексики. Т. 10. 07 января… гг. 99 л.
11. Рид Д. Избранное. М.: Политиздат, 1987. Кн. 1. 542 с.
12. Сергей Бондарчук в воспоминаниях современников. М.: Эксмо: Яуза, 2003. 559 с.
13. Biskind P. Thunder on the Left: The Making of Reds // Variety, January 22, 2007.

References

1. RGALI 3160 / 2 / 3848 «Krasnye kolokola». Delo fil’ma [“Red bells”. The file of the film]. Proizvodstvo: k/s «Mosfil’m» (SSSR), General’naya direkciya Radio, Televideniya i kinematografii Meksiki. Tom 1. 13 noyabrya… gg. 109 ll.
2. RGALI 3160 / 2 / 3848 «Krasnye kolokola». Delo fil’ma [“Red bells”. The file of the film]. Proizvodstvo: k/s «Mosfil’m» (SSSR), General’naya direkciya Radio, Televideniya i kinematografii Meksiki. Tom 2. 02–14 oktyabrya… gg. 134 l.
3. RGALI 3160 / 2 / 3848 «Krasnye kolokola». Delo fil’ma [“Red bells”. The file of the film]. Proizvodstvo: k/s «Mosfil’m» (SSSR), General’naya direkciya Radio, Televideniya i kinematografii Meksiki. Tom 3. 27 oktyabrya… gg. 66 l.
4. RGALI 3160 / 2 / 3848 «Krasnye kolokola». Delo fil’ma [“Red bells”. The file of the film]. Proizvodstvo: k/s «Mosfil’m» (SSSR), General’naya direkciya Radio, Televideniya i kinematografii Meksiki. Tom 4. 08 dekabrya… gg. 55 l.
5. RGALI 3160 / 2 / 3848 «Krasnye kolokola». Delo fil’ma [“Red bells”. The file of the film]. Proizvodstvo: k/s «Mosfil’m» (SSSR), General’naya direkciya Radio, Televideniya i kinematografii Meksiki. Tom 5. 02 fevralya… gg. 84 l.
6. RGALI 3160 / 2 / 3848 «Krasnye kolokola». Delo fil’ma [“Red bells”. The file of the film]. Proizvodstvo: k/s «Mosfil’m» (SSSR), General’naya direkciya Radio, Televideniya i kinematografii Meksiki. Tom 6. 12 marta… gg. 78 l.
7. RGALI 3160 / 2 / 3848 «Krasnye kolokola». Delo fil’ma [“Red bells”. The file of the film]. Proizvodstvo: k/s «Mosfil’m» (SSSR), General’naya direkciya Radio, Televideniya i kinematografii Meksiki. Tom 7. 08–29 maya… gg. 35 l.
8. RGALI 3160 / 2 / 3848 «Krasnye kolokola». Delo fil’ma [“Red bells”. The file of the film]. Proizvodstvo: k/s «Mosfil’m» (SSSR), General’naya direkciya Radio, Televideniya i kinematografii Meksiki. Tom 8. 01 iyunya… gg. 95 l.
9. RGALI 3160 / 2 / 3848 «Krasnye kolokola». Delo fil’ma [“Red bells”. The file of the film]. Proizvodstvo: k/s «Mosfil’m» (SSSR), General’naya direkciya Radio, Televideniya i kinematografii Meksiki. Tom 9. 01 oktyabrya… gg. 96 l.
10. RGALI 3160 / 2 / 3848 «Krasnye kolokola». Delo fil’ma [“Red bells”. The file of the film]. Proizvodstvo: k/s «Mosfil’m» (SSSR), General’naya direkciya Radio, Televideniya i kinematografii Meksiki. Tom 10. 07 yanvarya… gg. 99 l.
11. Rid Dzh. Izbrannoe [Selected works]. M.: Politizdat, 1987. Kn. 1. 542 p.

12. Sergej Bondarchuk v vospominaniyah sovremennikov [Sergey Bondarchuk in the memoirs of contemporaries]. M.: Eksmo: Yauza, 2003. 559 p.
13. Biskind P. Thunder on the Left: The Making of Reds // Variety, January 22, 2007.

УДК 778.5.01.041+778.5.04.071

Репрезентации ребенка в экранизациях русской классической прозы в фильмах С. Бондарчука 1960–1977 гг.

Спутницкая Н. Ю.

Аннотация
В статье проанализирована эволюция образа ребенка в кинематографе С. Бондарчука с 1960 г. до фильма «Степь» (1977). Цель данной статьи — проследить эволюцию мотива детства и образа ребенка и выявить, какую роль они сыграли в творчестве режиссера. Привлекая архивные документы, автор доказывает значимость противопоставления взрослого и детского миров для поэтики Бондарчука.

Ключевые слова
Образ ребенка, С. Бондарчук, экранизация, «Степь», А. Чехов

UDC778.5.01.041+778.5.04.071

Representations of the child in the film adaptations of Russian classical prose in the films of Sergei Bondarchuk 1960–1977s.

Sputnitskaya N. Y.

Abstract
The article analyzes the evolution of the image of a child in the cinema of Sergei Bondarchuk from 1960 to the film “Steppe” (1977). The key point of this article is to trace the evolution of the motif of childhood and the image of the child and to identify the role they played in the creature of Bondarchuk. Using archival documents, the author proves the importance of contrasting the adult and child worlds for Bondarchuk’s poetics.

Key words
Image of a child, Sergey Bondarchuk, screen adaptation, “Steppe”, Anton Chekhov

Введение в оборот ранее не публиковавшихся архивных материалов по фильму «Степь» дарит новые возможности для интерпретации других фильмов режиссера. Чеховская повесть волновала С. Бондарчука уже до постановки «Войны и мира», а замысел зрел параллельно работе над сценарием «Тараса Бульбы». Второй задачей статьи является описание восприятия ребенка в творчестве Бондарчука в контексте литературной традиции, локализованной в его кинематографе [3].
Важно вспомнить такие роли Бондарчука-актера как Соколов в «Судьбе человека» (1959) и Коростелев в «Сереже» (1960)[5], когда он создает убедительный образ названного отца, наставника, принимающего ребенка, являет собой образец маскулинности, выступает как символ нового времени, справедливости, вводя ребенка — собеседника тонкого и чуткого, в новую счастливую жизнь. Однако в отношении чеховского Егорушки у Бондарчука имелись предубеждения. В его интерпретации мальчик противостоит Певчему, конфликт детского и взрослого режиссер видел в формировании оппозиции либерального и поэтического, оставляя свои симпатии на стороне Певчего, роль которого исполнил сам.
Обратимся к обсуждению первой редакции сценария «Степи» Бондарчука, которое состоялось 22 ноября 1960 г. на худсовете Первого творческого объединения киностудии «Мосфильм» (под председательством Ефима Дзигана). После триумфа режиссерского дебюта — повести Шолохова «Судьба человека» экранизация этапной повести А. Чехова [6, с. 13–104.], с которой писатель вошел в большую литературу[6], задумывалась со знакомой творческой группой.
Для режиссера принципиальна была апелляция к «шолоховскому взгляду»:
«”Степь” — любимое чеховское произведение Шолохова, отдельные шолоховские пейзажи, отношение его к природе, то это и есть “Степь”. Если мы возьмем Гоголя, которого Чехов называл королем степей, говорил, что вторгся в его владения, то работая над “Тарасом Бульбой”, мы всегда видели чеховскую «Степь». В нашем сценарии “Тарас Бульба” есть такой плагиат, там вся чеховская степь» [1а, л. 92]. Бондарчук отмечает важность изобразительного решения, видя свою картину в свете тенденциозных течений итальянской и французской кинематографий.
Как же реагировал худсовет на интерпретацию чеховской повести в целом?

5 Приведем воспоминания Г. Данелия о работе Бондарчука в дуэте с юным актером:

«Если бы Сережу играл Бондарчук, то проблем бы не было: плакать в кадре Бондарчук умел и любил. В той сцене Коростелев берет Сережу на руки и говорит:

– Ну что ты, брат, делаешь! Ведь сказано же, босиком нельзя

Снимаем. У Бондарчука глаза полны слез. Просим:

– Сергей, лучше без слез. А то мальчик плачет, Коростелев плачет…

– Не буду.

Сняли. Смотрим материал на экране:Бондарчук все–таки пустил слезу. Но только из левого глаза – из того, которого нам во время съемок не было видно» [4, с. 16].

6 Повесть написана в 1988 году под впечатлением от поездки по Северному Приазовью. С этих пор существенно меняется вектор творческого поиска Чехова, развивается идея «о вероятностном характере человеческой жизни, изображаемой писателем как сумма действительного и возможного, и таким образом модифицировано классическое представление о событии в художественном повествовании» [1].

М. Качалова, сравнивая чеховскую «Степь» с «Одиссеей» Гомера, выразила опасения, что в силу отсутствия сюжетности, действия, вещь кажется ей неподъемной. Но, между тем, автор сценария справился, считает она, с задачей, создавав образы еще более поэтичные и многозначные, чем это было у Чехова. В частности, отмечая кинематографическое решение сцены с Константином, Качалова впечатлена тем, что когда он уходит, «за ним постепенно расстилается свет, который озаряет всех» [1а, л.5]. Среди минусов решения оппонент отмечает недостаточное присутствие Варламова и авторские купюры в отношении Христофора, отсутствие юмористических штрихов в его портрете, тех, которыми Христофор напоминает Чехову Робинзона Крузо — «не хватает мягких деталей, которые были у Чехова» [1а, л.5].

Существенную роль в обсуждении занимает фантазийный слой картины, при этом выступающие подчеркивают, что ирреальное, сновидческое — все то, что связано с миром грез мальчика, должно быть снято сразу «очень глубоко и просто», ибо «это не фантазии, эти колесницы, эти великаны, лошади» [1а, л. 8]. К такой интерпретации тяготеет и Бондарчук: колесницы вызывают у него ассоциации с Гоголем, а ребенок — лишь «повод для наших ассоциаций. У мальчика это может быть сказочное представление, но нам это не нужно» [1а, л. 99]. Дзиган аккуратно обращает внимание на отсутствие в сценарии ряда чеховских эпизодов с Егорушкой, введение которых позволило бы избавиться от бессюжетности. Считая линию мальчика не разработанной, он особенно озадачен изъятием мотивировок и эпизода утешения Емельяна [1а, л. 83–85].

Но, несмотря на чаяния членов худсовета, Бондарчук категорически не приемлет Егорушку как центрального персонажа: в свете историй других героев мальчик растворяется в фэнтезийном мире, у него нет будущего. На обсуждении первой редакции сценария режиссер озвучивает четкие социальные предпосылки для объяснения ничтожности детского персонажа в своей будущей картине:

- «Он никак не будущий Ломоносов»
- «Это просто слюнтяй, он у меня не вызывает никаких симпатий, он для меня совсем не интересен» [1а, л. 107].
- «Не знаю. Он слюнтяй, а о нем говорят «будущий Ломоносов», да он еще в красной рубахе в шапке с павлиньим пером».
- «У Чехова это Егорушка в дальнейшем должен был покончить с собой. (В. Строева парирует: «И Егорушка кончает собой в «Чайке»«) [1а, л. 108].

В. Монахов[7], оператор «Судьбы человека», относится к образу Егорушки гораздо оптимистичнее, однако, Бондарчук пока не готов существенно менять концепцию. В конце обсуждения Дзиган решает запустить сценарий в режиссерскую разработку, но настоятельно просит Бондарчука «продумать еще раз свое отношение к Егорушке» [1а, л. 117].

Поскольку степь в авторской концепции является фактически оппонентом ребенка, обратим внимание на ее интерпретацию, которую можно иллюстрировать следующими высказываниями членов худсовета:

А. Роом[8]: «Левитан чуть не кричал, когда прочитал «Степь» [1а, л. 52].

Б. Барнет[9], уверяет, что Чехов симпатизирует Егорушке и, размышляя о совместимости образов степи и ребенка, вспоминает эпизод своей лирической комедии об освоении целинных земель «Аленка» (1961) [1а, л. 62].

Внимания заслуживает реплика соратника Бондарчука, художника-постановщика картины «Война и мир» Г. Мясникова[10], ратующего за широкоэкранное решение фильма и графичное решение пейзажей:

«Степь должна быть распластана, широкий экран»,— художник вспоминает слова А. Довженко об операторском искусстве, о режимных кадрах, «когда оператор должен быть особенным снайпером минуты и точки» [1а, л. 74]. Мясников говорит о необходимости готовить очень четкий рисунок, о том, что требуется рука графика: «вряд ли здесь было бы правильно пойти по линии растушевывания угля и карандаша с подцветкой»; «Необходима суровая и четкая по форме структура всей изобразительной части» [1а, л. 75].

В финальном слове Бондарчук объясняет, что степь у Чехова одухотворена, и потому она — главный герой его сценария. В центре внимания оказываются живые существа, населяющие ее, тогда как обделенный в сценарии авторским вниманием Варламов «степной человек, но никакого отношения к природе степи не имеет» [1а, л. 106]. Степь Бондарчука ни в коем случае не монотонна, а основу замысла составляет ее разноцветие, которое должно реализоваться в семи новеллах. «Как развивается характер человека, так развивается и степь. Одно качество сменяется другим, третьим, четвертым, пятым, шестым и т.д. Тут существует огромная палитра» [1а]. Центром картины Бондарчук планирует делать сцену у костра, а девяносто процентов успеха будущей картины связывает с работой оператора.

Итак, в 1960 г. фильм не состоялся. Следующей режиссерской работой Бондарчука стала грандиозная экранизация — «Война и мир» (1961–1967). Расхождение реального возраста актеров и их героев, отсутствие детской непосредственности в героях Бондарчука — первое, что бросается в глаза при сличении фильма с текстом [2], и прежде всего это касается мужских персонажей: Андрей (В. Тихонов), Пьер (Бондарчук), Анатоль (В. Лановой) — являют собой своего рода идеальное воплощение маскулинности, в них едва угадывается сомнение, неопределенность. Исключением стал образ Николеньки (О. Табаков). Однако изъятие детского у центральных персонажей во многом позволило режиссеру укрепить символическую вертикаль-оппозицию: мужское-детское и добиться пронзительной интонации, трагедийности, особого накала в эпизоде смерти Пети (С. Ермилов), в котором режиссер выстраивает поэтическую монтажную фигуру, сочетая крупный план убитого с пейзажем, угасающим в сепии.

Когда, спустя десять лет, Бондарчук возвращается к постановке чеховской повести, в отечественном кинематографе произошли существенные изменения, появился интерес к этнографическому слою в игровом кино, интерпретации фантастического мира средствами реалистического кино, возникла идея «неореалистической сказки»[11].

Оператор Л. Калашников создает в «Степи» (1977) интимный мир, шепчущий, звенящий. Мастерски используя возможности широкого экрана, он выписывает поистине магическое пространство: то переворачивая мир и растворяя в воде небеса, то

7 Ученик М. Магидсона, среди операторских работ: «Попрыгунья» (Бондарчук в роли Дымова), «Высота», «Оптимистическая трагедия».

8 В 1950–60-е годы Роом работает над экранизациями «Школы злословия», «Гранатовый браслет», «Цветы запоздалые» (по Чехову).

9 В 1959 г. Барнет выпустил картину «Аннушка» с И. Скобцевой в главной роли.

10 Художник–постановщик фильма «Война и мир» (1961–67).

11 «Но не надо русских делать такими». Волшебная сказка в творчестве Элема Климова: комментарий к не поставленному сценарию // Телекинет. 2020. № 1. С. 33–46.

вбирая в сумеречную степь человеческие фигурки, то затягивая персонажей в знойный тягучий полдень. В фильме находит развитие чеховская семантика красного цвета [5, с. 191–194.] и симфоническое звучание степи [7]: днем она наполнена пением птиц, вечером — звоном церковного хора.

Выделим основные способы создания сакрального пространства в фильме:

- Пластика кадра, композиционное расположение персонажей в кадре и применение цветовых ударов (красный цвет — маркер Егорушки, связан с детством и миром иллюзий).
- Включение песнопений.
- Широкий экран, стереофония.

Рядом с выразительными пейзажными, проникнутыми мистикой эпизодами, сны Егорушки о графине Драницкой кажутся наивными и избыточными. Отметим особую роль ребенка в композиционном решении кадров, и прежде всего в эпизоде песнопения («Песня травы»), когда авторы фактически выдвигают крестьянского мальчика Тита в центр повествования, апеллируют к иконографической традиции, решают эпизод в особом акустическом режиме, делая пространство сакральным, наделенным особой завораживающей силой. Не Егорушка, но ребенок как таковой является мерилом в этом мире. Таким образом, на примере эволюции авторского отношения к чеховскому персонажу можно говорить об эволюции детского в поэтике Бондарчука.

Литература

1а. РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 4. Ед. хр. 214.
1. Аграти́н А. Е. Повествовательные стратегии в прозе А. П. Чехова 1888–1894 гг.: диссертация… кандидата филологических наук. М., 2016. 196 с.
2. Аннинский Л. Лев Толстой и мы с вами // Советский экран». 1966. № 22.
3. Выстробец А. Сергей Бондарчук: Судьба и фильмы. М. Искусство. 1991. 333 с.
4. Данелия Г. Безбилетный пассажир. М.: Эксмо, 2018. 480 с.
5. Петухова Е. Н. Цвет как изобразительная и смысловая деталь в повести Чехова «Степь» // Чеховские чтения в Ялте. Мир Чехова: звук, запах, цвет. Симферополь, 2008. С. 191–194.
6. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 тт. М.: Наука, 1974–1983. Т. 7. 735 с.
7. Чеховские чтения в Ялте. Мир Чехова: звук, запах, цвет. Симферополь: ДОЛЯ, 2008. 284 с.

References

1a. RGALI 2450/4/214.
1. Agratin A. Povestvovatel’nye strategii v proze A.P. CHekhova v 1888–1896 gg. [Narrative strategy in the prose of A. P. Chekhov in the years 1888–1896] Dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata nauk, M., 2016.
2. Anninskij L. Lev Tolstoj i my s vami [Lev Tolstoy and we] // Sovetskij ekran». 1966. № 22.
3. Vystrobec A. Sergej Bondarchuk: Sud’ba i fil’my. [Sergey Bondarchuk: Fate and films] M. Iskusstvo. 1991. 333p.
4. Daneliya G. Bezbiletnyj passazhir [Stowaway passenger]. M.: Eksmo, 2018. 480 p.
5. Petuhova E. N. Cvet kak izobrazitel’naya i smyslovaya detal’ v povesti CHekhova «Step’» [Color as a visual and semantic detail in Chekhov’s story “Steppe”] // CHekhovskie chteniya v YAlte. Mir CHekhova: zvuk, zapah, cvet. Simferopol’, 2008. P. 191–194.
6. Chekhov A. P. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t. [Complete works and letters: In 30 vols.]. M.: Nauka, 1974–1983. T. 7. M.: Nauka, 1977. 735 p.
7. Chekhovskie chteniya v Yalte. Mir CHekhova: zvuk, zapah, cvet [Chekhov’s readings in Yalta. Chekhov’s world: sound, smell, color]. Simferopol’: DOLYA, 2008. 284 p.

УДК 778.5.01.041+778.5.04.071

Репрезентация научной сферы и научного работника в советском кино 1970-х гг.: актерские работы С. Бондарчука

Казючиц М. Ф.

Аннотация
В статье исследуется важный этап в карьере С. Бондарчука как актера (1970-е гг.). Однако в эти годы в советском кино активно развивается тема науки, атомных технологий, тесно связанные с усилением холодной войны, гонки вооружений, антисциентизмом и пр. Автор анализирует, как репрезентируется культурный контекст в фильмах с участием Бондарчука, как через образы героев раскрывалась сложная и полная противоречий эпоха холодной войны.

Ключевые слова
С. Бондарчук, холодная война, кино СССР, атом, наука, ученый

UDC778.5.01.041+778.5.04.071

Representation of a science and a scientist in the Soviet cinema of the 1970s: the characters by Sergei Bondarchuk

Kazyuchits M. F.

Abstract
The article explores an important stage in the career of Sergei Bondarchuk as an actor (1970-ies). But during these years, the Soviet cinema actively develops the theme of science, nuclear technologies, arms race, which is closely related to boosting of the Cold War, the arms race, anti-scientism, etc. The author analyzes how the cultural context is represented in films with the participation of Bondarchuk, how the complex and contradictory era of the Cold War was represented through the characters.
Key words
Sergei Bondarchuk, the cold war, cinema of the Soviet Union, atom, science, scientist

К 1970-м гг. относится один из важных периодов в творческой работе С. Бондарчука как актера. Фильмы, на примере которых будет рассмотрен этот интереснейший этап его творческой карьеры, — «Молчание доктора Ивенса» (1973) Б. Метальникова и «Выбор цели» (1975) И. Таланкина. В обеих кинокартинах актер сыграл заглавную роль ученого: в первой — выдающегося генетика (вымышленный персонаж), во второй картине — выдающегося физика-ядерщика И. Курчатова. В рамках данной работы представляется интересным выявить, как взаимодействовали два эти произведения с культурным контекстом, как через образы героев, созданных Бондарчуком, отразилась сложная и полная противоречий эпоха холодной войны.

Фильм «Молчание доктора Ивенса» относится к сравнительно редкому для отечественного кино жанру научной фантастики. Из концептуально близких советских фильмов, где разработка сюжета связана с образами будущего или наукоемких технологий, оказавших известное влияние на постановку Метальникова, следует указать «Солярис» (1972). «Молчание доктора Ивенса» был запущен в производство буквально через год после выхода картины А. Тарковского, где отчетливо был поставлен вопрос взаимодействия человека с инопланетным разумом. В фильме «Молчание доктора Ивенса» герой Бондарчука сходным образом вступает в коммуникацию с одной из высших форм развития человека: инопланетяне-гуманоиды буквально воскрешают его и часть пассажиров лайнера, потерпевшего крушение над Атлантикой. Влияние фильма «Солярис» проявляется и в вопросах, поставленных Метальниковым в своей киноленте: нравственный выбор ученого; его ответственность за изобретение / открытие; кто такой ученый, «государев» ли человек, выполняющий указания сверху, а его моральный выбор солидарен установке руководства страны, либо это человек, сделавший собственный экзистенциальный выбор и готовый испытать на себе бремя ответственности, в том числе и давление государственной машины. Вокруг давления правящей элиты выстроен сюжет «Молчания доктора Ивенса». У Тарковского, заметим, образы ученых как лучших представителей землян трактуются сугубо критически: материальные видения, посланные им Соларисом, вынуждают обратиться к собственной совести, поставить вопросы о сущности человечества, его предназначении, цели, если таковые суть.

Проблема ученого и вопрос об ответственности за судьбы своего открытия / изобретения, поставлена в известном фильме «Гиперболоид инженера Гарина» (1965) А. Гинцбурга с Е. Евстигнеевым в главной роли. Здесь разворачивается бескомпромиссная борьба за практические результаты изобретения, которое оказывается в мире свободной в полном смысле этого слова торговли. Гарин — персонаж отрицательный, он похититель, авантюрист, который оказывается неспособным выдержать бремя власти и социальной ответственности за изобретение. Следует упомянуть и такой известный фильм как «Туманность Андромеды», где также развивается мотив перемещения землян во Вселенной.

Доктор Ивенс, гениальный генетик, практически достиг решения сложнейшей задачи продления жизни человека, бесконечного или достаточно длительного, по крайней мере. В экспозиции фильма он летит на конгресс, чтобы заявить о результатах своих исследований. Самолет терпит катастрофу. Несколько человек выжило, включая ученого и его супругу, которую играет

И. Скобцева. Персонажи обнаруживают себя в разломанном надвое салоне авиалайнера, носа и половины фюзеляжа нет, в разлом в корпусе виден черный космос. Открывается дверь люка, и Ивенса приглашают к себе представители высшего разума. Герой узнает, что инопланетяне прилетели на Землю с исследовательской миссией и стали случайными свидетелями катастрофы самолета. Поскольку ненасилие — их первый моральный закон, они воскрешают тех, кого можно было воскресить. Всех выживших помещают на необитаемый остров, здесь происходит встреча доктора с инопланетянкой Оранте (Ж. Болотова), дочерью руководителя экспедиции. Персонажи беседуют о пределах человеческого вида, свободе воли, гордости, иных, более развитых формах жизни и пр. Подобные диалоги вполне созвучны важным темам законодателя научно-фантастического кино — кинематографа США 1950–1960-х гг. В это время появляются наряду с интригующими, зрелищными, пугающими сюжетами в научно-фантастическом кино картины, где формулируются вопросы ответственности человечества. В известном фильме о гигантских муравьях-мутантах «Они!» (1954, реж. Г. Дуглас) сделан, однако, экологический посыл о бездумных испытаниях атомного оружия, создавшего монстров. Фильм «Оно пришло из далекого космоса» (1953, реж. Дж. Арнольд) также чрезвычайно интересен: группа инопланетных исследователей сталкивается с агрессией землян, и инопланетяне принимают решение, что на Земле еще не готовы к общению с высшим разумом. Классикой научно-фантастического кино также является вышедший в те годы знаменитый фильм «День, когда Земля остановилась» (1951, реж. Р. Уайз): в ответ на предложенный дар земляне нападают на инопланетного посланца Клаату. В своем финальном монологе он предоставляет людям выбор, одуматься и остановить войны или быть уничтоженными.

Запуск картины «Молчание доктора Ивенса» в производство и последующие съемки сопровождались рядом бюрократических и технических сложностей, что в известной степени исказило оригинальный замысел. В частности, вспоминает режиссер, главный инженер «Мосфильма» Б. Коноплёв сказал, что, если это будет второй «Солярис», то лично приложит все усилия, чтобы фильм не вышел. Однако Метальников заверил, что постарается обойтись недорогим производством [1, с. 379]. Несмотря на недостатки в построенных декорациях, костюмах, несомненным успехом фильма стали оптические спецэффекты, созданные блестящими специалистами «Мосфильма» во главе с Б. Травкиным, Г. Айзенбергом и др. Так, интересен с точки зрения изобразительного решения образ инопланетного звездолета: корабль создан из светового пучка, напоминая сгусток чистой энергии. Много лет спустя, в 1989 г., к идее сходных кораблей из мягкого светящегося прозрачного вещества обратится Дж. Кэмерон в фильме «Бездна» (1989).

Образ Ивенса несет мессианский посыл: лишь ему инопланетяне сообщают, что он может выбрать либо забыть навсегда разговор с посланцами, либо, сохранив память, навсегда остановить исследования по продлению жизни, ценности которой земляне пока не понимают. Герой Бондарчука делает выбор и объявляет на конгрессе об отказе от исследований, ибо не может поручиться за то, как будут использованы его результаты. В сцене прощального выступления Ивенса герой обращается к многочисленным слушателям, молодежи, стоя на трибуне, он снят с нижней точки, что подчеркивает монументальность образа. Далее запускается механизм репрессивной культуры, прекрасно известный по работам М. Фуко, Р. Барта, Г. Маркузе, Ф. Лиотара и других представителей «французского котла». Ученого преследуют спецслужбы США, от него требуют признания в связи с инопланетянами, объяснений, передачи сведений компетентным органам и т.д., что, в конечном счете, приводит героя к гибели.

Интересно, что в сравнении с фильмом «Выбор цели» научно-исследовательская деятельность доктора в кадре никак не показана, нет ни одной сцены, объясняющей, что представляет собой гений Ивенса. Герой изначально репрезентируется как светоч науки, интеллектуальная элита человечества, очевидно носит символический характер: таким образом Метальников переносит акцент на содержание авторского месседжа, того, что ученый должен сообщить миру.

«Выбор цели» (1975), двухсерийный фильм И. Таланкина в силу сложной постановочной судьбы вобрал в себя противоречия и 1960-х, и 1970-х гг. Литературная основа кинокартины,— киноповесть «Ядерный век» С. Шульмана,— была в полной мере произведением своего времени: в РГАЛИ имеется один из машинописных вариантов литературного сценария 1969 г. [2]. Образы ученых, беззаветно преданных науке, детальное изображение всех трудностей, связанных с созданием советского атома, позволяют предполагать влияние фильма М. Ромма «Девять дней одного года» (1961), одного из этапных произведений оттепельного кино, посвященного теме наукоемких технологий эпохи атома, сциентизма в науке. Однако фильм, поставленный по окончательной редакции сценария Д. Гранина и И. Таланкина, вышел на экраны лишь в 1970-е. Образ Курчатова в исполнении Бондарчука также внутренне многогранен, отражает противоречия как эпохи начала холодной войны (1950-е), так и времени создания фильма — от оттепели 1960-х к застою 1970-х. Картина снята в хорошо зарекомендовавшем себя историко-биографическом жанре. Способы репрезентации прогрессивных деятелей науки в кино также к этому времени обрели канонические формы.

В указанной выше киноленте Ромма образ главного героя физика Гусева стал примером ученого новой формации, который занимается наукой самозабвенно, ради нее самой. Галерею образов ученых, связанных с атомом и космосом в советском кино, дополняет герой фильма, полностью интегрировавшийся в государственную систему в картине «Выстрел в тумане» (1964), режиссеры А. Бобровский, А. Серый. Здесь ученый и сотрудник государственной безопасности рука об руку выступают против внешнего врага. В картине «Человек с планеты Земля» (1959) Б. Бунеева о К. Циолковском представлен образ ученого как человека не от мира сего, обладающего почти детской непосредственностью. В этих фильмах особенно важна интонация ученого, одержимого поставленной задачей и в то же время осознающего последствия своей работы. Бондарчук оригинально использовал эту интонацию для создания образа ученого-гражданина (поскольку именно гражданскими / политическими убеждениям объясняется готовность физика достичь поставленной цели без компромиссов). Например, в диалоге со своим коллегой Изотовым, критически отозвавшемся о проекте и его безнравственности, Курчатов отвечает: «Иди ты со своими угрызениями знаешь куда? Думать стал? Вот и думай. Ты мне зачем все это говоришь? Потому что знаешь, что я себе позволить такого не могу. Я сомневаться не имею права. Да, знаю, найдутся люди, которые будут считать, что мы и этот Оппенгеймер одним миром мазаны. Осудят нас. Я это не беру в расчет. Даже тех не беру в расчет, кто через годы поймут всю разницу между американцами и нами. Мне себя не жалко, каким я буду выглядеть. Плевать мне на то, как меня будут оценивать в будущем». В своих воспоминаниях соавтор финальной версии сценария фильма А. Таланкин отмечал, что

Бондарчук тщательно изучал контекст роли: «Он влезал во все интересующие его вопросы, что называется, “с потрохами”. Когда он играл Курчатова, то на половину вопросов, касающихся теоретической и практической физики, ответить мог; во всяком случае, во время работы над фильмом «Выбор цели». Великий актер Бондарчук сыграл Курчатова как фигуру трагическую. Я не знаю, кто, кроме него, мог так мощно, выразительно сыграть этот внутренний душевный надрыв великого человека. Хотя типажно они (…) расходятся. Курчатов был сухопарый, но Сергей добился такого перевоплощения, что стал похож на него и внешне» [4, с. 161].

Вместе с тем немало внес Бондарчук в этот образ иронии, некоторого чудачества, нередко присущего великим ученым, значительно углубив его. Например, актер стремится подчеркнуть специфическое чувство юмора Курчатова: в финале есть сцена, где герой восстанавливается после третьего инфаркта. Он — человек дела, поэтому продолжает звонить коллегам по различным вопросам. Физик предлагает назвать новый реактор ДОУД-3, пояснив, что «хотел бы увидеть его в действии до того, как меня хватит третий удар». В яркой сцене капустника по случаю успешной управляемой реакции деления урана Бондарчук-Курчатов танцует перед коллегами с тросточкой под музыку из киноленты «Новые времена», подражая пластике Чаплина, затем тут же переходит на «Камаринскую», размахивая белым платком.

«Выбор цели» — большое произведение, охватывающее сложную эпоху в истории промышленности, культуры и политики не только СССР, но и США — холодную войну. Однако кинокартина существенно отличалась от первоначальной версии Шульмана: в его сценарии было представлено гораздо больше материала, позволяющего зрителю / читателю составить впечатление о лихорадочных научных изысканиях в обеих странах с успехами и трагическими провалами. В известной мере, первоначальная версия представляла собой историко-политический триллер, где зрелищем являлся самый процесс соревнования сверхдержав за первенство в ядерной гонке. Замысел заключался в параллельном монтаже эпизодов и сцен практически параллельно идущих научных разработок, военных испытаний и гибели людей в ходе этой безумной круговерти. Важно отметить, что и в содержательном отношении сценарий был сориентирван на достаточно высокую культуру зрителя, вряд ли соответствовавшую отечественным реалиям тех лет. Так, параллельно показаны ключевые эпизоды, непосредственно связанные с управляемым термоядерным синтезом [2, с. 119–121]. Показано, как в двух лабораториях в СССР (лаборатория Ардова) и США (в Лос-Аламосе) определяют критическую массу обогащенного урана, пока лишь благодаря стечению обстоятельств удается избежать «хлопка», микровзрыва критической массы вещества, чего не удается американским физикам. Автор, описывая устройства советской секретной лаборатории, вновь подчеркивает трагический параллелизм исследований: «Чем-то она похожа на лабораторию в Лос-Аламосе, где работал и трагически погиб Слотин» [2, с. 119].

В повести гораздо больше подробностей поведения урана, позволяющих зрителю составить впечатление о гибельной, принципиально деструктивной природе термоядерного синтеза. Например, интересен эпизод, из которого зритель может узнать о способности порошкообразного урана к самовозгоранию: наивно складированный обогащенный уран в сарае воспламеняется, огонь, разумеется, невозможно потушить водой. Позже Курчатов демонстрирует армейскому генералитету, что лишь песок способен остановить самовозгорание и т. д. [2, с. 60–65]

Для постановки, если бы сценарий Шульмана был утвержден, требовалось качественно иное финансирование: высокобюджетный проект со строительством декораций, массой специальных эффектов и т. д. В фильме многие эпизоды исчезли или были переработаны в сторону экономии средств, изменилось время: судьба открытия контролируемого термоядерного синтеза решали политики и военные, место ученого четко определялось его ведомственной принадлежностью. «Поначалу мы придумали много всяких «интеллигентских» штучек для этого героя, хотя в реальности все бы о проще, жестче и страшнее. Такие личности, как Курчатов и иже с ним, прекрасно понимали: если американцы первыми сделают атомное оружие, оно будет употреблено против нас. Надо защищаться без всяких “интеллигентских соплей” — позиция была четкой и понятной. Курчатов, создавая бомбу, отдавал себе отчет, какое смертоносное оружие он производит на свет, но только такое оружие и могло спасти страну. Бондарчук тоже так думал» [4, с. 161],— характеризует специфику воплощения концепции фильма Таланкин.

В фильме появляется и необходимая жанровая компонента: мотив-клише о связи Курчатова с русским / советским народом. Бондарчук показан стоящим в поле, наблюдая за колышущейся на ветру травой, насекомыми, живущими своей, полной тайного смысла жизнью. Характерен эпизод в начале фильма, когда Курчатов вместе с другом Виталием Зубавиным (руководитель проекта со стороны армии, актер Г. Жжёнов) приезжают в деревню, где отстраивается дом после войны. Их приглашают за стол, они пьют самогон, слушают пение. Но именно в этом эпизоде Зубавин сообщает Курчатову, что «сегодня американцы сбросили бомбу атомную на Хиросиму».

В оригинальном сценарии Шульмана зрелищем должно было быть само исследование, производство обогащенного урана, испытание бомбы, однако при этом сохранялась и отсылка к историческому контексту. Следует отметить, что проект развивается по характерной ступенчатой структуре (прогрессии): число будничных, бытовых сторон жизни ученых неуклонно сокращается и заменяется трагическими, напряженными, технологически все более сложнопостановочными с точки зрения декораций, спецэффектов, содержательной наполненности сценами и эпизодами. Так, начало сценария, где ясно обозначен основной камень преткновения всех будущих поисков (радиоактивность и управляемый термоядерный синтез), подчеркнуто театрально — паузы, шумы и пр.: «Ленинград 1939 год. Ночью в освещенной маленькой институтской лаборатории. Два молодых человека, года по 23 каждому, возятся у прибора. Ардов подносит к прибору небольшую ампулу: вспыхивает контрольная лампочка, в тарелке громкоговорителя, соединенного с прибором, раздается щелчок… Перо самописца делает пик на бумажной ленте. Ардов убирает ампулу: контрольная лампочка гаснет. Ардов приближает ампулу. Все повторяется: вспыхивает лампочка, щелкает громкоговоритель, дергается перо самописца… Костя Савиков и Таня Козлова записывают показания приборов. Делается это механически. Таня смотрит в окно на улицу. В парке, что напротив института, высокие сосны… аллеи… гуляют парочки… кто-то неуверенным голосом разучивает забытую песню: Трансвааль, Трансвааль — страна моя! / Ты вся горишь в огне… Вспыхивает лампочка, сухо щелкает громкоговоритель… Часы бьют два» [2, с. 12–13]. Купирование сцен и эпизодов, посвященных разработке, добыче, обогащению урана, изготовлению бомбы из сценария Шульмана было связано с реалиями внешней политики СССР 1970-х гг.: появляются эпизоды с участием политиков,

военных и ученых, как в США, так и в СССР. Сделана попытка сатирической трактовки ряда персонажей, и прежде всего Р. Оппенгеймера (актер С. Юрский). Наличие большого числа бытовых сцен, по-видимому, обусловлено ограничениями бюджета картины. Оставшиеся эпизоды, связанные с научной составляющей фильма, призваны репрезентировать исследовательскую деятельность как сложный, трудоемкий процесс. Достаточно четко показано, чем именно занимаются советские физики-ядерщики: сцены выкладывания урановых пластин; подготовка к запуску управляемой реакции ядерного синтеза и пр. Однако в сравнении с оригинальным сценарием Шульмана научно-исследовательский и производственный процесс показан чрезвычайно лаконично. Этим обстоятельством, вероятно, объясняется темпо-ритмическое строение фильма: утрачивается напряженность, которую задавали у Шульмана сцены и эпизоды, демонстрирующие технологическую сторону, наполненную действием персонажей. В фильме основным объектом наблюдения становится размышляющий в кадре исполнитель главной роли, морально-этические, либо рефлексивно-мемуаристские диалоги персонажей. Показательным примером является выбор постановщиков из двух эпизодов, присутствовавших в оригинальном сценарии: монтаж реактора и монтаж собственно бомбы — в пользу первого.

О значительных историко-культурных изменениях, произошедших за время написания первого варианта сценария и выхода фильма на экраны, свидетельствует режиссерское решение эпизода советских испытаний оружия. Вообще в фильме Таланкина для репрезентации действия ядерного оружия выбран символический код: грибообразное облако показано в достаточной мере условно с помощью спецэффекта, созданного на Мосфильме, также отсутствуют хроникальные кадры разрушения различных объектов от действия ударной волны (изгибание стволов деревьев, разрушение домов, транспорта и пр.,— кадры, которые получили широкую известность за рубежом), все это не позволяет зрителю, разумеется, составить впечатления о разрушительной силе оружия. Во время испытаний в фильме основное место уделено театру переживания: исполнители находятся в бункере и ожидают взрыва. В оригинальном сценарии тот же эпизод был построен через отраженное действие: персонаж наблюдает последствия ударной волны и высоких температур: «Завенягин[12] перемещает дальше ручку трубы: разрушены и отброшены танки, опрокинут паровоз, факелом пылает Юнкерс и деревянные постройки…» [2, с. 129] Сценарный проект также предполагал достичь большей зрелищности в том числе за счет вполне достоверного показа подготовки, размещения бомбы на вышке, мучительного ожидания героями взрыва в бункере и наконец, самого взрыва.

Новым для фильма стал религиозный мотив (отсутствовавший в оригинальном сценарии) из финальной версии: образы христианства (православия) в картине вводятся, разумеется, не декларативно, но за счет композиции кадра, внутрикадрового монтажа, панорамирования. Например, сцена общения главного героя с молодежью происходит на фоне храма; в другой сцене камера панорамирует от куполов на стоящего у могилы церковного кладбища Курчатова, только что похоронившего близкого друга. Подобные места в фильме позволяют режиссеру и актеру углубить образ главного героя: представить зрителю видимые свидетельства того, что Курчатов много и неотступно думает не только о поставленной руководством страны задаче, но и о личной моральной ответственности. Следует подчеркнуть, что для Шульмана вопросы нравственной ответственности ученого за изобретение и той цены, которую готово заплатить государство за обретение ядерного паритета, также были одними из ключевых. В кинолибретто, к примеру, «Безмолвие», написанном в 1980 г., наглядно показана бесчеловечная изнанка развития ядерного потенциала СССР [3, С. 275–294].

Рефлексия Курчатова на экране заметна лучше всего на крупных планах, когда по сюжету он, внешне обычно бесстрастный, глубоко переживает, испытывает сильное волнение. Выразителен эпизод, в котором небольшой коллектив во главе с Курчатовым готовится запустить впервые контролируемую ядерную реакцию. Бондарчук сидит за столом и, сверяясь с показаниями секундомера, фиксирует значения возрастающего уровня радиации. Когда становится ясно, что, наконец поставленная партией задача выполнена и синтез начался, Бондарчук внешне остается спокойным, затем становится видно, что он плачет. Созданию глубоко гуманистического, человечного образа Курчатова способствуют спокойные по темпо-ритму бытовые сцены, которые также дают возможность герою Бондарчука размышлять в кадре. В фильме достаточно много (по сравнению с насыщенным событиями и информацией версией Шульмана), возможно слишком, кадров, где персонажи рассматривают фотографии, часто и помногу говорят под абажуром, в вагоне поезда, пьют чай из стаканов в подстаканниках. Все это дает возможность Бондарчуку использовать паузы, искусством которых он владел в совершенстве.

Таким образом, данные фильмы, затрагивающие ключевые темы внешнеполитической истории страны, особенно актуальные в период холодной войны 1960–1970-х гг., позволяют актерскому мастерству Бондарчука, выразить многие противоречия эпохи, создав глубоко гуманистические, многогранные образы ученых — представителей интеллектуальной элиты человечества.

Литература

1. Метальников Б. А. Я расскажу вам… М.: Рус. импульс, 2006. 462 с.
2. РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Ед. хр. 1860. Гранин Д. А., Шульман С. Ядерный век. Литературный сценарий. 1969. 124 л.
3. Шульман С. Мы уходим последними… М.: Параллели, 2004. 303 с.
4. Палатникова О. А. Сергей Бондарчук. Его война и мир. М.: Алгоритм, 2017. 366 с.

References

1. Metal’nikov B.A. Ya rasskazhu vam… [I shall tell you…] M.: Rus. impul’s, 2006. 462 p.
2. RGALI 2944/6/1860. Granin D.A., Shul’man S. Yadernyj vek. Literaturnyj scenarij. 1969. 124 p.
3. Shul’man S. My uhodim poslednimi… M.: Paralleli, 2004. 303 p.
4. Palatnikova O.A. Sergej Bondarchuk. Ego vojna i mir. M.: Algoritm, 2017. 366 p.

12 Персонаж, которого в фильме исполняет Г. Жжёнов.

СЕРИАЛ И ЭКРАННАЯ КУЛЬТУРА: статьи по итогам научно-практической конференции, проведенной в Государственном центральном музее кино 13 декабря 2019 г.

УДК 791.229.2

Тенденции развития документальных сериальных проектов для публичного видеохостинга Youtube

Лоцманова С. Е.

Аннотация
В данной статье предпринимается попытка систематизации серийного интернет-контента, представленного на частных и коммерческих Youtube каналах. Определяя вначале основные различия веб-документалистики от кино- и теледокументалистики, переходим к ее классификации. Для упорядочивания документально-игровых веб проектов по типам их разнородной структуры различаем их основные форматы. Для прогноза трендов развития отметим наиболее востребованные в своем сегменте жанры, опираясь на ключевые принципы их рубрикации на публичных видеохостингах. При этом учитывается количество подписчиков и рейтинг популярности канала, ведется ли ютуб канал от имени частных лиц или от корпоративных фирм, включая бренды крупных телеканалов. Новые Youtube форматы находятся в процессе постоянной конвергенции и включения в общий культурный контекст типизации документальных сериалов.

Ключевые слова
веб документалистика, youtube, жанры, новые медиа, интернет видео, документальный сериал, youtube канал, нарратив, видеоконтент, онлайн видеохостинг

UDC791.229.2

Trends in the development of documentary series projects for public video hosting Youtube

Lotsmanova S. E.

Abstract
The article is devoted to the systematization of serial Internet content, which presented on private and commercial Youtube channels. First, we are determining the main differences between web documentary and film and television documentary. Further we will pass to its classification. To organize documentary and game web projects according to the types of their heterogeneous structure, we distinguish their main formats. To forecast development trends, we note the genres most demanded in their segment, based on the key principles of their rubrication in public video hosting. We count the number of subscribers and the channel's popularity rating, we find out whether the YouTube channel is being maintained from individuals or from corporate firms, including brands of large TV channels. New Youtube formats are in the process of constant convergence and inclusion in the general cultural context of the typification of documentary series.

Key words
web documentary, youtube, genres, new media, online video, documentary series, youtube channel, narrative, video content, online video hosting

В интернет видеодокументалистике, также как и в публицистической теледокументалистике, имеет значение вера зрителя в достоверность происходящего на экране. Здесь мы обращаемся к понятию кинотекста как фактологического документа,— прикладного инструмента авторской регистрации явлений окружающего мира, интерполируемого на дискурс считывания, т.е. на то пространство интерпретаций увиденного, которые генерирует сам реципиент.
Современная действительность подсказывает свои методы ее документальной записи, в отдельных сюжетах полностью заменяя оператора на автоматическую веб-камеру, установленную на объекте или субъекте съемки. В псевдодокументалистике заменяется и сам предмет наблюдения его симулякром. Фальсификация ряда схожих между событий может носить серийный характер, организуя целые жанры. Их имитированная сущность не всегда открыто декларируется, искусно скрываясь за постановочными решениями и органично встраиваясь абсолютно в любой жанр. Такую подмену иногда непросто обнаружить. К примеру, в классическом видеообзоре может иметь место обзор полностью разыгранного и смоделированного авторами съемки события: «первая распаковка» якобы утерянного неизвестными лицами багажа и т.д. Подобные занимательно снятые сюжеты выступают в роли проекций для своей целевой аудитории (далее — ЦА), удовлетворяя ее ожидания и любопытство. Развиваются технологии документального скринлайфа, когда фильмы-наблюдения за окружающей действительностью снимаются автором на смартфон, в отдельных случаях в режиме онлайн трансляции. Если действие разворачивается

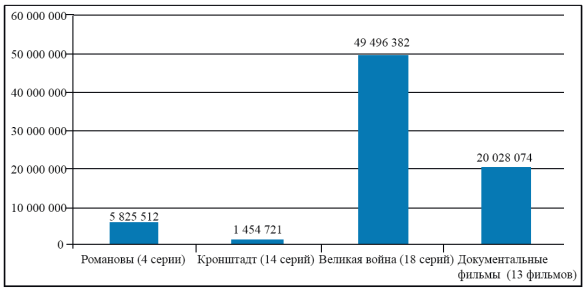
Ил.1. Инфографика распределения популярности видеоконтента на Youtube канале StarMedia

Информация о канале Star Media

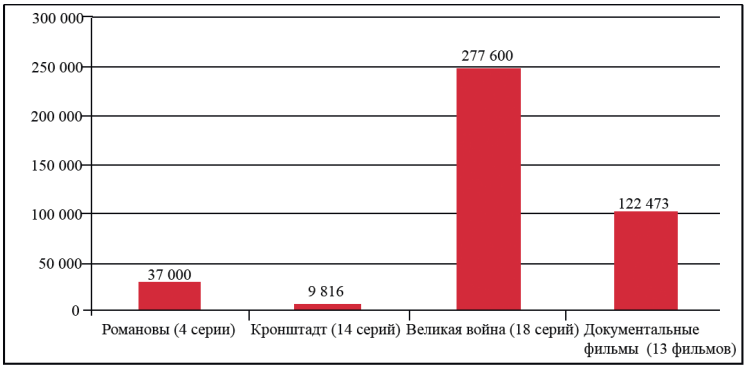
Подписчиков: 2, 45 млн.
Кол-во видео: 5126
Дата регистрации: 30 мая 2006 г.

По количеству фильмов/серий

Количество просмотров



Количество лайков



исключительно на экране компьютера или смартфона с прямой видеозаписью экрана или даже имитированием такой записи, то такой фильм называют десктопным (desktop-movie).

Что же касается традиционных документальных фильмов-наблюдений за окружающей реальностью, то они обладают хроникальными чертами, определяющими последовательность происходящего — фабулу одного эпизода или ряда сцен. В документальном кино есть сконструированная аудиовизуальными средствами феноменологическая подлинность события, которая актуализируется в рамках сюжета и условно принимается самим зрителем. Например, историческая реконструкция отражает помимо «фактической» действительности, являющейся более-менее условной, всегда и сам реконструкционный материал, куда можно отнести и современное представление об исторических реалиях. Закадровый текст в форме эпического нарратива, миметическая наррация, включающая показ фрагментов кинохроник, анимационных или постановочных эпизодов — наиболее часто используемые инструменты при создании телевизионных фильмов-реконструкций. Весь этот аудиовизуальный инструментарий активно используется и при монтаже веб фильма на историческую тему. В веб документалистике, в отличие от телевизионной или кинодокументалистики, существенный ряд монтажных приемов при создании видеоматериалов и их последующей организации на канале, направлен, в первую очередь, на коммуникацию со зрителем как потенциальным подписчиком.

Теледокументалистика имеет особые отношения со временной категорией, обладая так называемой программностью, когда продолжительность выпускаемого сюжета строго регламентирована выделенным на нее хронометражем в сетке трансляций телеканала. Видеодокументалистика в интернете представляет из себя гигантский медиаархив (Youtube является здесь самым популярным видеохостингом в мире, но отнюдь не единственным), доступ к которому зритель может получить в любое время. Доступ к прямым интернет трансляциям обеспечивают стриминговые платформы, в том числе и Youtube Live. Интернет-сообщество быстрее телевидения реагирует на «хайповые» спекулятивные темы, давая к ним свои актуальные комментарии в видеообзорах, тем самым привлекая пристальное внимание аудитории к видеоканалу.

В случае веб-документалистики есть также особая специфика, связанная с близостью диспозиции «зритель — экран», и всеми вытекающими из нее интерактивными моментами управления темпоральностью видеоряда. Следует отметить и тяготение youtube видеосюжета к классическому жанру журналистского репортажа или очерка с чертами дискретного нарратива. Любое веб видео можно перемотать, сразу перейдя на нужный таймкод,— во многих случаях авторы пишут непосредственно эти таймкоды под видео для удобства доступа своих подписчиков к избранным видеофрагментам. А значит «хронотоп художественной реальности» в значении пространственно-временного единства художественного образа [1] при просмотре легко прерываем. Нарушение линейной последовательности видеоряда ведет к ущербу репрезентации непрерывной и созерцательной полноты проявлений художественного образа, присущей, например, лучшим образцам поэтической кинодокументалистики.

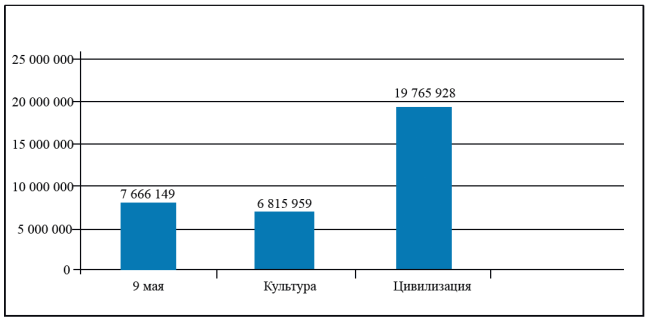
Взамен этого нелинейный нарратив веб-документалистики приобретает новые черты: драматургическую плотность, коллажную дискретность, модульность рассказываемых историй. Теоретик цифровой культуры Лев Манович в своей книге «Язык новых медиа» определяет модульность как свойство новых медийных объектов [4, с. 54–55], откуда следует независимость каждой части медийного объекта и его гармоничное встраивание в общий контекст. Так, в приложении к видеообъектам ютуб отмечаем, что все они имеют модульную структуру, являясь частью видеозаписей на определенном ютуб канале, и могут составлять более сложный объект, формируя тематический плейлист и в конечном итоге формируя образ канала в глазах ЦА. Однако при этом видеоролики продолжают существовать независимо друг от друга, что облегчает зрительский доступ. Интертекстуальное видеоповествование обрастает при наррации целым рядом ассоциативных связей, в качестве которых часто выступают предшествующие видеоролики на этом же видеоканале, тем самым организуя их в массив аудиовизуального контента, насквозь пронизанного видео-гиперссылками.

Информация о канале История

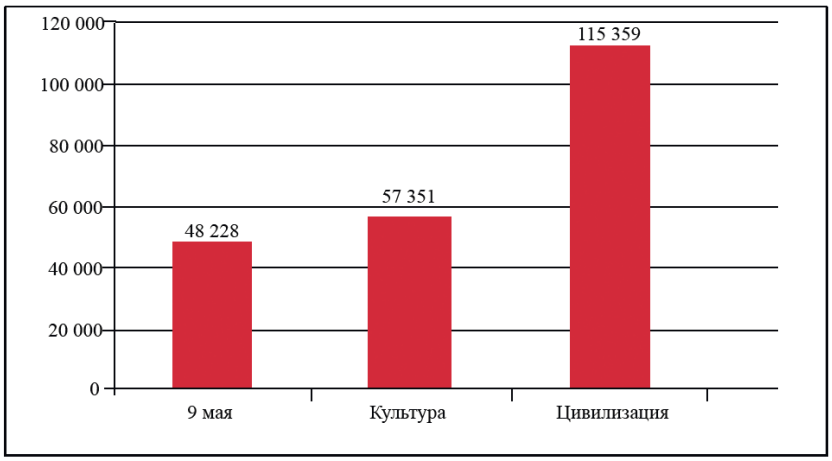
Подписчиков: 486 тыс.
Кол-во видео: 624
Дата регистрации: 13 мая 2016 г.

По количеству фильмов/серий

Количество просмотров



Количество лайков



Youtube не является основным источником распространения и продвижения артхаусного российского киноконтента. В интернете существуют независимые площадки, где можно посмотреть современное авторское документальное кино, оказав финансовую поддержку его режиссерам. В журнале «Искусство кино» упоминается одна из таких платформ — «Пилигрим», в эссе о короткометражном документальном фильме «Кроссворд» С. Данилиной, ученицы М. Разбежкиной [6].

В виртуальном пространстве эстетические категории переосмысляются и художественный образ зачастую заменяется его концептом или «симулакром». Н. Маньковская отмечает: «Если образность связана с реальным, порождающим воображаемое, то симулякр генерирует реальное второго порядка» [5, с. 118]. Такой концепт предположительно связан с целевой функцией видеосюжета и существует в динамично изменяющихся видеоформатах, имея достаточно гибкие настройки, относящиеся ко временным последовательностям как в способах изложения истории, так и при ее просмотре с мобильных экранов у пользователей сети. М. Давыденко, анализируя, в том числе, исследования Н. Маньковской и В. Бычкова, поднимает проблематику определения качества искусства в культуре постмодерна и самого понятия художественности в контексте эстетического идеала современности [2, с. 208].

Не только технологии съемки могут определять документальность подачи материала на экране. Документальность существует и в подходе к нарративу и героям истории. Сценарии спектаклей документального театра основаны на реальных историях людей, а для сохранения эффекта естественности жизненных реакций на ряд ситуаций для исполнения ролей привлекаются непрофессиональные актеры.

В документальных биографических фильмах-портретах помимо очерковой описательной [7, с. 7], или так называемой дескриптивной составляющей, диалогически связанной со сменой нарративных ролей в кадре, встречаются и неординарные художественные решения сюжетосложения. Существуют общие кинематографические приемы и особенности кинонаррации, присущие одновременно как художественному кино, так и документальному фильму.

Ил. 2. Инфографика распределения популярности видеоконтента на Youtube канале «История»

Видовой жанровой и форматной чистоты в прикладном приложении киноязыка к документальным веб-проектам не существует в принципе. Та же документальная анимация или анимадок, представляя собой жанр, который в целом претендуя на документальное повествование, эксплуатирует анимационные технологии. Со временем это разделение станет делать нецелесообразно и не прагматично. Но, несмотря на тенденции синтеза и жанровой конвергенции, попытаемся отследить актуальные изменения, которые претерпевают классические формы документалистики при их переносе с более крупных телевизионных платформ на площадки авторских каналов. И, в первую очередь, следует выделить изменение понятия формата. Под медийным форматом в телевизионном производстве обычно понимают коллективный проект, обладающий рядом традиционных, присущих ему жанровых особенностей подачи для целевой аудитории (например, формат телевизионного шоу или формат телесериала). Внутри формата уже выделяют специфичные жанры,— так телесериалы делятся на комедийные, детективные, мистические и т.д. Определение формата в приложении к публичному видеохостингу претерпевает трансформацию в отношении ведущего признака видового отличия между авторским и коллективным проектом.

Говоря о видеодокументалистике на Youtube, подразумеваем документальные циклы серий (выпускаемых на канале эпизодов с определенной периодичностью), основанных на съемках подлинных событий и их участников, так и документально-игровые циклы, основанные на реконструкции или творческой и актерской интерпретации тех или иных событий, имеющих отношение к теме фильма.

Существующие форматы видеодокументалистики Youtube подразделяются по основным типовым отличиям, внутри которых можно выделить жанры и поджанры:

Фильмы-исследования

— ***Исторические***

Среди них встречаются документальные телесериалы в телевизионном традиционном формате,— циклы телефильмов, сделанные специально по заказу телеканалов и в первую очередь для ЦА телеканалов. Как правило, отличаются увеличенным хронометражем: 1 серия около часа. На Youtube они попадают после «обкатки» на телевидении и находят себе новую ЦА. Несколько примеров (все статистические данные собраны на 10.12.2019):

1. Канал StarMedia. Количество подписчиков — 2,45 млн. На канале помимо документальных исторических фильмов (в плейлисте представлено 20 документальных фильмов, из которых присутствует ряд других жанров художественно-игровых фильмов, включая сериалы: исторические, военные, мелодрамы, драмы, криминальные драмы, комедии, приключения, детский контент. Из исторических докудрам выделяется 18-серийная «Великая война», так 1-я серия «Барбаросса» имеет 7144 523 просмотров и собрала более 41 тысячи лайков. В топ-15 фильмов и сериалов на канале входит также историческая 14-серийная докудрама «Кронштадт 1921», 1-я серия этой докудрамы, выложенная в 2016 г. набрала 780775 просмотров, собрав более 4,1 тысячи лайков, что говорит о высоком рейтинге популярности сериала. Документальный сериал «Романовы», выложенный на канале в виде полной версии фильма в двух частях (каждая по 4 серии), имеет, к примеру, для первой 4 серийной части, выложенной в 2017 г. 5825 532 просмотра и получил более 37 тысяч лайков. Также выделяются по рейтингам популярности 40-серийный «История Государства Российского», 8-серийный цикл «Первая Мировая» и документальный сериал «Нулевая Мировая».

Ниже приведены визуализированные статистические данные исследования (Ил.1)

2. Официальный Youtube телеканала «История» имеет 486 тысяч подписчиков. В первую тройку наиболее популярных документальных фильмов входят: «22 июня. Первые четыре часа» (2,7 млн. просмотра, выложен 2.03.2018 г., имеет более 16 тысяч лайков), «Генерал Власов. История предательства» (2,3 млн. просмотров, выложен в 7.01. 2017 г., имеет более 11 тысяч лайков), «Освенцим» (2,1 млн. просмотров, выложен 1.09.2017 г., более 15 тысяч лайков).

Переведенные зарубежные документальные исторические фильмы присутствуют в русскоязычном сегменте в основном на разнообразных тематических авторских каналах, посвященных изучению истории.

Ниже приведены данные нашего исследования в виде инфографики статистических выкладок (Ил.2).

В исторических документальных фильмах традиционно используется историческая реконструкция имевших место событий, кадры архивной кинохроники, съемка с реальных мест событий и включения интервью. Но есть Youtube каналы, которые ищут свой оригинальный формат подачи исторического материала,— это каналы с пока еще не слишком большой ЦА. Так канал «История будущего» (15, 4 тыс. подписчиков) позиционирует свой контент как «первый сериал для мобильных телефонов» и представляет 40 серийный исторически-познавательный сериал 1968. DIGITAL. Это полностью сконструированные фильмы, без документальных натурных или павильонных, смонтированные из уже имеющихся кадров кинохроник и снимков экрана (онлайн-мессенджеры, карты). В эпизодах «Истории будущего» для каждого реально существовавшего исторического персонажа создан виртуальный мир, тождественный нашему: Г. Гарсиа Маркес пишет свой роман в «Заметках» на телефоне, у группы «Битлз» есть чат в WhatsApp, Э. Уорхол постит фотографии со своих выставок в инстаграм, М. Джаггер выкладывает хиты в Soundcloud, Ю. Гагарин переписывается в соцсети ВКонтакте. В каждой серии, устроенной по процедуральному («вертикальному») типу в таком игровом полушуточном ключе рассматривается одно историческое событие и почему оно определило тот или иной исторический момент.

— ***Конспирологические***

Конспирологические расследования, посвященные закулисным политическим интригам, загадкам, НЛО и т.д. Например, документальный цикл с А. Чапман «Тайны Чапман», который можно найти на Youtube канале «Документальные проекты. РЕН ТВ» (483 тыс. подписчиков).

— ***Этногеографические***

В этот раздел входят этногеографические документальные расследования (о жизни в определенном географическом регионе). В этом жанре помимо серьезных документальных и профессиональных режиссерских работ есть пересечения с социальной трэвел-журналистикой и видеоблогами. Такие видеоролики зачастую посвящены не только развлекательной части путешествий, а носят характер изучения черт жизни общества, в которое попадает блогер-путешественник.

Избранные примеры:

1. Youtube авторский канал российского режиссера-документалиста Д. Васюкова (дата регистрации канала 1.01.2014 г. 49762 854 просмотра, 224 тысячи подписчиков). Тройка самых популярных его фильмов, созданных при поддержке Русского Географического Общества: «Счастливые люди. Енисей. Лето (серия 2)» — 7,7 млн. просмотра, выложен 17.01.2014, более 54 тысячи лайков), «Счастливые люди. Енисей. Зима (серия 4)» — 7 млн. просмотра, выложен 8.01.2014, более 48 тысяч лайков, «Счастливые люди. Поморы» — 6 млн. просмотра, выложен 6.01.2015, более 44 тысячи лайков).

2. Youtube авторский канал трэвел-блогера И. Варламова (1, 22 млн. подписчиков). В его плейлистах есть выпуски серий, посвященных его путешествиям как по России (173 видео эпизодов), так и путешествиям по миру (394 видео эпизода), а также другие оригинальные документальные жанры, посвященные экскурсиям, градостроительству, урбанистике, видеоинтервью со значимыми общественными и политическими деятелями.

3. Youtube канал «The Люди» (1, 34 млн. подписчиков) тележурналиста А. Лядова, работавшего ранее на телеканале «Россия 1»). На канале выложены всего 16 документальных видео, посвященных этногеографическим и социальным исследованиям, а также серия видеинтервью. Тройка наиболее популярных из них: «Самый опасный город мира: Венесуэла» (выложен 28.05.2019, 10 млн. просмотров, более 279 тыс. лайков), «Реальная жизнь в Северной Корее. Ложь и правда Ким Чен Ына» (выложен 18.09.2019, 7, 32 млн. просмотров, 335 тысяч лайков) — фильм из серии «Политика и путешествия о Северной Корее», авторское интервью А. Лядова с Марьяной Ро (5, 93 млн. просмотров, выложено 14.08.2018, 163 тысячи

лайков).

4. Youtube канал телеведущего в прошлом программы о путешествиях «Орел и Решка» на телеканале «Пятница» А. Птушкина. Сейчас на его канале 84 видео и 1,93 млн. подписчиков. Сам автор, называя свои плейлисты, уже произвел поджанровое деление видеоконтента о путешествиях, соответствующее его авторскому представлению: «сцены из съемочной жизни», «бесценный опыт», «страна за 5 минут» и т.д.

5. Youtube канал «Радио Свобода» (718 тысяч подписчиков) расширил свои жанры, сформировав на их основе вместо изобилия стандартных плейлистов на одном канале свои собственные каналы. Таким образом ЦА канала формируется более целенаправленно. На одном из таких ответвлений основного канала «Признаки жизни. Документальное кино Радио Свобода» (21, 5 тысяч подписчиков) выложены на данный момент 113 документальных видео о жизни в российской глубинке. Канал позиционирует свой контент так: «Российская жизнь как она есть, без прикрас и без комментариев за кадром и корреспондентов в кадре». Также у «Радио Свобода» есть на отдельном канале «Сибирь. Реалии» (9, 76 тысяч подписчиков, 113 видео) документальный сериал «Хранители Сибири» про жизнь небольших отдаленных сибирских поселений.

6. На официальном канале BBC News. Русская служба (685 тыс. подписчиков) среди других жанров присутствует плейлист, посвященный документальным фильмам, включающий в себя 78 фильмов разнообразной жанровой направленности, среди которых встречаются и современные этногеографические документальные региональные фильмы-исследования.

— ***Научно-познавательные***

Данный тип видеоконтента во многом пересекается с образовательными видео, так называемыми видео-туториалами, с включением документальных видеосъемок на реальных объектах (например, о строительстве или дизайне), что сближает их с жанров фильмов-обзоров и фильмов-туториалов, но имеет свои особенности.

Youtube предоставляет возможность отдельным авторам продемонстрировать свои научные эксперименты широкому интернет-сообществу на их персональных каналах и хоть таким каналам трудно тягаться по популярности с научно-популярными видео, снятыми командой профессионалов, тем не менее и те и другие каналы находят свою ЦА.

Избранные примеры:

1. Youtube канал «Наука 2.0» (1, 4 млн. подписчиков, 1255 видео) о достижениях мировой и российской науки. Содержание серий канала распределено по внутрижанровым рубрикам «Еда», «Животные», «Человек», «Окружающая среда», «Опыты. Эксперименты», «Космос», внутри каждой из которых есть свои плейлисты, соответствующие избранным эпизодам. Так, в рубрике «Окружающая среда» это будут «Искусственный разум», «Меганаука», «Биосфера. Законы жизни», «Медицина будущего» и т.д. Из популярных программ в их богатом серийном разнообразии можно отметить программу «ЕХперименты с Антоном Войцеховским» и «Вопрос Науки» с А. Семихатовым, хронометраж серий 26–30 мин.

2. Научно-образовательный канал «Арзамас» (664 тыс. подписчиков, 484 видео), включающий в себя серию видеоликбезов, съемки лекций, образовательные курсы и видеоинтервью с ведущими деятелями науки и искусства.

3. Youtube канал автора-физика И. Белецкого (345 тысяч подписчиков, 246 видео). Хронометраж каждого эпизода в среднем 5–8 минут. Общие черты — в каждой серии есть определенный тип проблемы, которая экспериментальным путем моделирования решается автором и потом делается анализ относительно ситуации и факторов, влияющих на ее развитие. К примеру, на тему магнетизма встречается несколько разных экспериментов. Динамика подачи включает постановку задачи, экспериментальную часть исследования с авторскими комментариями и выводами. Средства визуальной репрезентации достаточно скромны, по сравнению с профессионально организованной телесъемкой.

4. Учебный канал о дизайне интерьера «Дневник дизайнера» (555 тыс. подписчиков). Внутрижанровая рубрикация по плейлистам, резюмирующая представление автора о содержании выпущенных фильмов на канале, следующая: «советы по ремонту», «обзоры квартир», «обзоры квартир на стройке», «технические обзоры», «мои лекции» и др. Пять наиболее популярных видео набирают от 1,5 млн. просмотров до 6, 7 млн. просмотров. На каждый эпизод присутствует свой объект.

— ***Социально-политические***

В эту жанровую категорию относим современные журналистские документальные циклы расследований реально произошедших событий в политической жизни того иного региона. Их отличает стремление к подлинности и акцент на фактической составляющей, в отличие от конспирологических расследований, основанных больше на догадках и предположениях. Тут используются приемы документальной журналистики с использованием методов репортажной съемки, много интервью, съемок с натуры, привлекаются кадры архивной кинохроники. В этой нише работает много авторов журналистов с именем. Интервью как поджанр можно выделить отдельно.

Избранные примеры:

1. Авторский Youtube канал журналиста А. Пивоварова «Редакция» (660 тысяч подписчиков), имеющий жанровые рубрики, определенные самим автором в плейлистах, среди них особо популярны: «Редакция. News», «Редакция. Полный формат», «Редакция. 1 сезон».

2. Авторский канал журналиста Л. Парфенова Parfenon (699 тысяч подписчиков) включает цикл фильмов «1952–1960 год», программы «Намедни», а также все четыре последних сезона выпусков «Парфенона». Самым популярным эпизодом на канале является 1 серия документального цикла «Русские евреи» (выложен ролик 23.04.2018, 1,94 млн. просмотров, более 48 тысячи лайков).

3. Youtube канал журналиста Ю. Дудя (6, 41 млн. подписчиков, создан в 2017 г.), получившего известность благодаря серии нетривиальных провокативных авторских интервью с «неудобными вопросами» с известными медийными личностями. На канале есть также документальные фильмы-расследования «Беслан. Помни» (17 миллионов просмотров), а на втором — другой проект Дудя «Колыма — родина нашего страха» (тоже 17 миллионов).

4. Официальный канал «Риа Новости» с авторским документальным сериалом исполнительного директора МИА «Россия сегодня» К. Вышинского «Люди Донбасса». Сериал выпущен на канале в ноябре 2019 г.

5. Документальные фильмы-расследования тележурналиста А. Мамонтова, которые представлены на официальных Youtube телеканалах: «Россия 1», «Россия 24» и канале «Специальный корреспондент».

6. Можно также отметить авторский канал режиссера документального кино Е. Погребижской.

Фильмы-обзоры

В эту категорию попадает огромное количество youtube обзоров в жанре влогов (видеоблогов): технические обзоры телефонов, трэвел-обзоры, фэшн, новинки косметики, детали интерьеров, вскрытие посылок, обзоры касательно детской тематики, темы отношений и др. Большая часть таких обзоров происходит на авторских каналах в формате видеоблоггинга и получает максимальную ЦА. В каждом из эпизодов есть некий информационный повод, который так или иначе раскрывается по ходу действия.

Избранные примеры:

1. Авторский Youtube канал Wylsacom (8, 51 млн. подписчиков, канал открыт в 2011 г., 2153 видео) — видеоблог В. Петухова, на котором автор обозревает технические новинки, в основном смартфоны разных производителей. Внутри канала есть свои плейлисты, разделенные автором по рубрикам. Тут встречается и распаковка посылок из Китая, посещение выставок и обзор технических новинок, обзоры автомобилей, рубрика вопросов автору.
2. Видеоблог (Vlog) К. Клэп «TheKateClapp» (6, 76 млн. подписчиков, 431 видео, канал открыт с 2010 г.). На этом канале можно найти многочисленные подборки эпизодов авторских обзоров Клэп по рубрикам: «Путешествия», «Красота и мода», «Записи трансляций» и др.

Видеоблог С. Спилберг «Sasha Spilberg» (6, 53 млн. подписчиков, зарегистрирован в 2010 г., 341 видео). Свои видео автор позиционирует так: «Каждое мое видео для меня как мини документальный фильм о моей жизни». На канале присутствуют популярные рубрики, посвященные музыкальным обзорам, обзорам одежды, путешествиям.

В этот раздел входят и социально-культурные обзоры (о музыке, кино, прохождении игр), часть из которых схожи с фильмами-исследованиями окружающей нас среды. В этом случае не избежать пересечений с этногеографическими фильмами-исследованиями.

Некоторые примеры:

1. Документальный авторский проект с кинообзорами Е. Баженова EvgenComedian (789 тыс. подписчиков) и BadComedian (данные о подписчиках скрыты). Его ЦА по независимым оценкам достигает от 5 до 8 млн. зрителей.

Относительно вопроса интерпретации художественных фильмов в кинообзорах стоит отметить еще несколько каналов: Сериальный TRENDец с концепцией «Каждую неделю мы ищем для вас интересные сериалы и новости из мира сериалов и кино». Ведущий — (тот самый голос Кураж-Бамбей) Д. Колесников, канал «Контрапункт» с кинокритиком С. Кудрявцевым и канал, позиционирующий себя как путеводитель в мире кинематографа «Около Кино» с популярными выпусками «Гении кино». Автор канала — Е. Халимовский.

2. На Youtube канале «Настоящее время. Док» (177 тыс. подписчиков) представлен сериал документальный сериал об истории российского интернета (дата премьеры сентябрь 2017 г.), который для телеканала «Настоящее время» снял тележурналист А. Лошак. На канале этот сериал по рейтингу просмотров входит в топ-пять. На самом канале тройка самых просматриваемых роликов насчитывает от 824 тысячи просмотров до 1,7 млн. принадлежит к циклу «Неизвестная Россия», например, серия «Сахалин. Жизнь на проклятом острове. Неизвестная Россия» (1, 7 млн. просмотров, выложена 12.03.2019, более 21 тысячи лайков).
3. О музыке: Канал «ВПИСКА» (642 тыс. подписчиков). Ведущие ходят в гости к музыкантам, блогерам. Партнером «Вписки» является Yoola — агентство России по работе с видеоблогерами. (638 тыс. подписчиков).

Как отдельный поджанр на Youtube можно найти видео обзоры о прохождении игр по частям на авторских каналах игроков: Прохождение Tomb Raider и т.д. Это смонтированные фильмы,— в них присутствует только голос игрока за кадром и кадры самой игры.

В фильмах-обзорах отдельно выделяется такой жанр как маркетинговые фильмы-обзоры, включают в себя как поджанр брендированные веб-сериалы для мирового рекламного рынка.

Маркетинговые фильмы-обзоры являются одной из перспективных областей развития брендированного видеоконтента для многих фирм: обзоры новинок магазина, покупок, интерьеров квартир. Рекламируемый продукт определяет способ подачи информации потребителю. Серии на официальных каналах объединены темой или героями, присутствует и заказной любительский контент, создаваемый по заказу фирм видеоблогерами. Много веб-сериальных историй заказывают IKEA, Adidas, Mercedes, GoPro. Youtube каналы приучают аудиторию к бренду выпускаемого ими продукта с раннего возраста.

Фильмы-туториалы

В целом фильмы-туториалы могут быть забрендированы автором на его авторском канале или представлять из себя в некотором роде анонимный продукт с пошаговым планом решения конкретной задачи. Отличие фильмов-туториалов от фильмов-обзоров заключается во многом в их конкретике: так, если фильм-обзор может в целом рассказывать о линейке помад косметической линии, то фильм-туториал «Новогодний мейкап» обучает как использовать данный тип косметики при создании образа. Но бывают и гибридные, смешанные жанры, объединяющие между собой в одном фильме обзор продукта (например, вскрытие посылки и извлечение какого-то устройства) и туториал по его использованию.

Некоторые примеры:

1. Youtube канал «Бери и делай» (7, 13 млн. подписчиков, 2731 видео, зарегистрирован в 2017 г.) о хенд-мейд проектах и поделках. Внутри жанра крафтового направления канал ищет и развивает поджанры. Представленные рубрики охватывают все широкое разнообразие представленного видеоконтента, разделенного по плейлистам: «Лайфхаки», «Хаки для красоты», «Кухня», «Дети и школа», «Научные эксперименты», «Мега-сборники Бери и Делай».
2. Авторский Youtube канал «Кухня наизнанку» (1,83 млн. подписчиков) с рецептами пошагового изготовления блюд.

Фильмы-комедии

В целом в них присутствуют игровые (постановочные) ситуации, многие развлекательные видеоблоги на авторских каналах (многосерийные видеоролики, разбитые на циклы серий и сезоны).

Избранные примеры:

1. Авторский канал В. Орехова (1, 33 млн. подписчиков, создан в 2014 г., 165 видео), на котором выложены серии юмористических видеоскетчей с персонажами. Некоторые из них организованы в сериалы, например, сериал «Гараж», скетчи про Батю, пародии.
2. Youtube канал Comedoz (2, 03 млн. подписчиков, создан в 2011 г., 155 видео) с комедийным сериалом «Высад» и юмористическими скетчами историй про Павлика длиной в семь сезонов, каждая серия хронометражом 14–18 минут.

Ток-шоу

Документально-игровой формат ток-шоу мигрировал на Youtube с телевидения, но особенное распространение и изменение получил в комедийном жанре. Это касается как производства игровых фильмов с документальными съемками, так и серии проектов видео-стендапов.

Избранные примеры:

1. Канал комиков labelcom (1, 59 млн. подписчиков), где выложены выпуски шоу «Что было дальше?» — это шоу, в котором комики слушают истории, а потом пытаются угадать, что было дальше. В топ-пять самых популярных роликов на канале входят ролики от 8, 3 млн. просмотров до 10 млн. просмотров.
2. На официальном Youtube канале ток-шоу «Пусть говорят» (1, 77 млн. подписчиков), выложены серии выпусков телепрограммы по годам, программы «со звездами», конфликты в студии, лучшие и драматические моменты.

Приведенную классификацию нельзя считать полной, жанровое разнообразие на Youtube это практически неисчерпаемый ресурс, обладающий живым и мощным потенциалом развития.

Резюмируя вышесказанное, делаем выводы. Сегодня телевидение ищет новые приемы взаимодействия со своей ЦА, самая современная часть которой предпочитает искать информационный контент в интернет, используя новостные ресурсы и социальные сети, наполненные видеоконтентом. Youtube предоставляет собой площадку публичного видеохостинга с возможностью создания авторского видеоархива на собственном канале, стримингового интернет-вещания и функциональными чертами социальной сети с возможностями многоуровневого комментирования, организацией круга подписчиков, ведения онлайн-трансляций и обширным потенциалом привлечения маркетинговых ресурсов (реклама на авторском канале, доступность подключения системы вознаграждения от пользователей через «донаты»). Можно отметить сходства и различия в форме их подачи. Это обычно значительно сокращенный хронометраж роликов на видеохостингах по сравнению с телевизионным форматом и ориентирование на просмотр видеоконтента со смартфона. Различия касаются более насыщенной плотности драматургического действия и динамики зрелищности, достигаемой, например, включением анимации, экспрессивным монтажом аудиовизуального ряда или контрастной цветовой подачей. Важным отличием от телевизионного формата является наличие широкого спектра интерактивных возможностей Youtube.

В видеороликах на Youtube каналах точно также используются драматургические «крючки» для удержания внимания зрителя, провоцирования его на подписку и отслеживания новых серий. Сама сериальная структура документально-игровых проектов может быть горизонтальной — с развитием драматургии действия и главных героев на протяжении всего цикла, вертикальной, когда каждой серии соответствует своя отдельная история, включенная в общий контекст единой темы или гибридной, являющейся синтезом этих двух типов, когда главные персонажи в сквозной сюжетной линии согласно ее доминанте в отдельных сериях-историях периодически выводятся на авансцену происходящих событий. Для преимущественно молодежной аудитории Youtube важно, чтобы главный герой и окружающие его персонажи были в развитии, а не законченными мифологическими образами, что объясняется драматургическим акцентом на «историях взросления»,— сюжетной теме, актуальной для нового поколения.

Если еще не так давно телеканалы не рассматривали серьезно Youtube как площадку для продвижения телепроектов и коммуникации со своей ЦА, то сейчас успех интернет рейтингов на Youtube определяет во многом дальнейшую судьбу данного телепроекта и его инвестиционную привлекательность. Youtube обладает на данный момент времени рядом плюсов:

1) Мгновенный доступ к потребителю, включая весь потенциал стриминговых онлайн сервисов Youtube Live (Прямой эфир). Аудиторию можно вовлекать в разнообразные интерактивные каналы коммуникации и межличностное общение с автором канала, в отличие от массового телевещания, где аудиторию трудно сегментировать и практически невозможно получить быструю обратную связь. Инструменты Youtube аналитики автору канала позволяют отследить демографию зрителей, частоту обращений и т. д.

2) Возможность индивидуального авторского высказывания на своем телеканале в широком диапазоне, начиная со скромных ресурсов выразительности на экране (камера на смартфоне) и заканчивая полноценными проектами, с использованием профессионального светового и видеооборудования, с участием актеров, художников-декораторов и т. д.

3) Снижены требования относительно цензуры по сравнению с телевизионной, в том числе и касательно приоритета политического цензурирования выпускаемого в эфир материала.

4) Удобное архивирование видеоконтента по рубрикам, создание плейлистов, поиск по содержанию канала и тегам.

5) Автор ютуб канала с оригинальным авторским содержанием сам привлекает рекламодателей и работает с ними, договариваясь напрямую.

Рассматривая тенденции развития документальных сериальных проектов для публичного видеохостинга Youtube, отмечаем бурное внутрижанровое развитие форматов на авторских каналах, их живую апробацию в части взаимодействия со зрительской аудиторией, в отличие от телевизионной индустрии, где автору трудно быстро войти с новым подходом к медиапродукту из-за ригидности традиционных форматов и устоявшихся способов рабочего взаимодействия с коллективом в большой иерархической телевизионной системе.

Каждый Youtube канал ищет особенные приемы подачи материала для привлечения и сегментации ЦА. Телевизионные каналы уже мигрировали по большей части на площадки видеохостинга, и с течением времени органично в него интегрировались. Вопросы дальнейшего развития профессиональных площадок во многом лежат в сфере продуктивного взаимодействия с ЦА. Видеохостинги предоставляют больший жанровый и форматный выбор, а авторы каналов постоянно опробуют их новые методы монетизации (через прямую и косвенную рекламу в видеоблоках, пожертвования-«донаты» во время прямых

трансляций и т. д.). Устойчивой жанровой структуры здесь не будет никогда, генерация форматов происходит очень быстро. Интерактивная среда интернет-видеохостингов сейчас находится в тренде культуры мейнстрима, имея ряд значительных преимуществ перед обычным телевизионным вещанием и обладая громадным потенциалом дальнейшего быстрого развития и многообразия способов презентации медиаконтента.

Литература

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
2. Давыденко М. В. Проблема художественности в контексте эстетических принципов постмодернизма // Известия Алтайского государственного университета. 2010. № 2–1(66). С. 207–209.
3. Ерохин С. В. Эстетика цифрового компьютерного изобразительного искусства. Дис. на соискание ученой степени доктора философских наук. М., 2010. 360 с.
4. Манович Л. Язык новых медиа [перевод Дианы Кульчицкой]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 399 с.
5. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М.: ИФРАН, 1995. 220 с.
6. Филиппов А. Опоссум! Что документальный «Кроссворд» рассказывает об одиночестве, семье и загадках мироздания // Интернет-версия журнала «Искусство кино». 2020. [электронное издание, режим доступа: свободный].— URL: https://kinoart.ru/reviews/opossum-chto-dokumentalnyy-krossvord-rasskazyvaet-ob-odinochestve-semie-i-zagadkah-mirozdaniya
7. Шмид В. Нарратология, 2-е, испр. и доп. изд. М.: Языки славянской культуры, 2008. 302 с.

References

1. Bakhtin M. Formy vremeni i khronotopa v romane: Ocherki po istoricheskoj poetike [Forms of time and chronotope in a novel] // Voprosy literatury i estetiki. M.: Khudozh. lit., 1975. P. 234–407.
2. Davydenko M. V. Problema khudozhestvennosti v kontekste esteticheskihk principov postmodernizma [The problem of artistry in the context of aesthetic principles of postmodernism] // Izvestiya Altajskogo gosudarstvennogo universiteta. 2010. № 2–1(66). P. 207–209.
3. Eroxin S. V. Estetika cifrovogo kompyuternogo izobrazitelnogo iskusstva. Dis. na soiskanie uchenoj stepeni doktora filosofskix nauk [Aesthetics of digital computer visual art]. M., 2010. 360 p.
4. Manovich L. Yazyk novykh media [perevod Diany Kulchiczkoj] [The language of the new media]. M.: Ad Marginem Press, 2018. 399 p.
5. Mankovskaya N. B. “Parizh so zmeyami” (Vvedenie v estetiku postmodernizma) [“Paris with snakes” (Introduction to postmodern aesthetics)]. M., 1994. 220 p.
6. Filippov A. Opossum! Chto dokumentalnyj “Krossvord” rasskazyvaet ob odinochestve, seme i zagadkax mirozdaniya // Internet-versiya zhurnala «Iskusstvo kino». 2020. [elektronnoe izdanie, rezhim dostupa: svobodnyj] [The possum! What the documentary “Crossword” tells about loneliness, family and the mysteries of the universe].— URL: https://kinoart.ru/reviews/opossum-chto-dokumentalnyy-krossvord-rasskazyvaet-ob-odinochestve-semie-i-zagadkah-mirozdaniya
7. Shmid V. Narratologiya [Narratology], 2-e, ispr. i dop. izd. M.: Yazyki slavyanskoj kultury, 2008. 302 p.

CHARTULARIUS | АРХИВ

УДК 778.5с/р(09)«1945–1950»

«…Большинство министров настойчиво требуют выдавать им заграничные фильмы». Трофейные фильмы и историко-культурный контекст СССР 1940-х гг.

Долгопят Е. О.

Аннотация
Статья посвящена изучению организации проката трофейных зарубежных фильмов в СССР в конце 1940-х гг. Обращаясь к широкому историко-культурному контексту, автор выявляет основные тенденции этого важного сектора послевоенной отечественной индустрии кино.

Ключевые слова
трофейное кино, А. А. Жданов, И. Г. Большаков, кино СССР, Вторая мировая война

UDC778.5с/р(09)«1945–1950»

"…Most Ministers insist on giving them foreign films." Trophy films and the historical and cultural context of the USSR in the 1940s

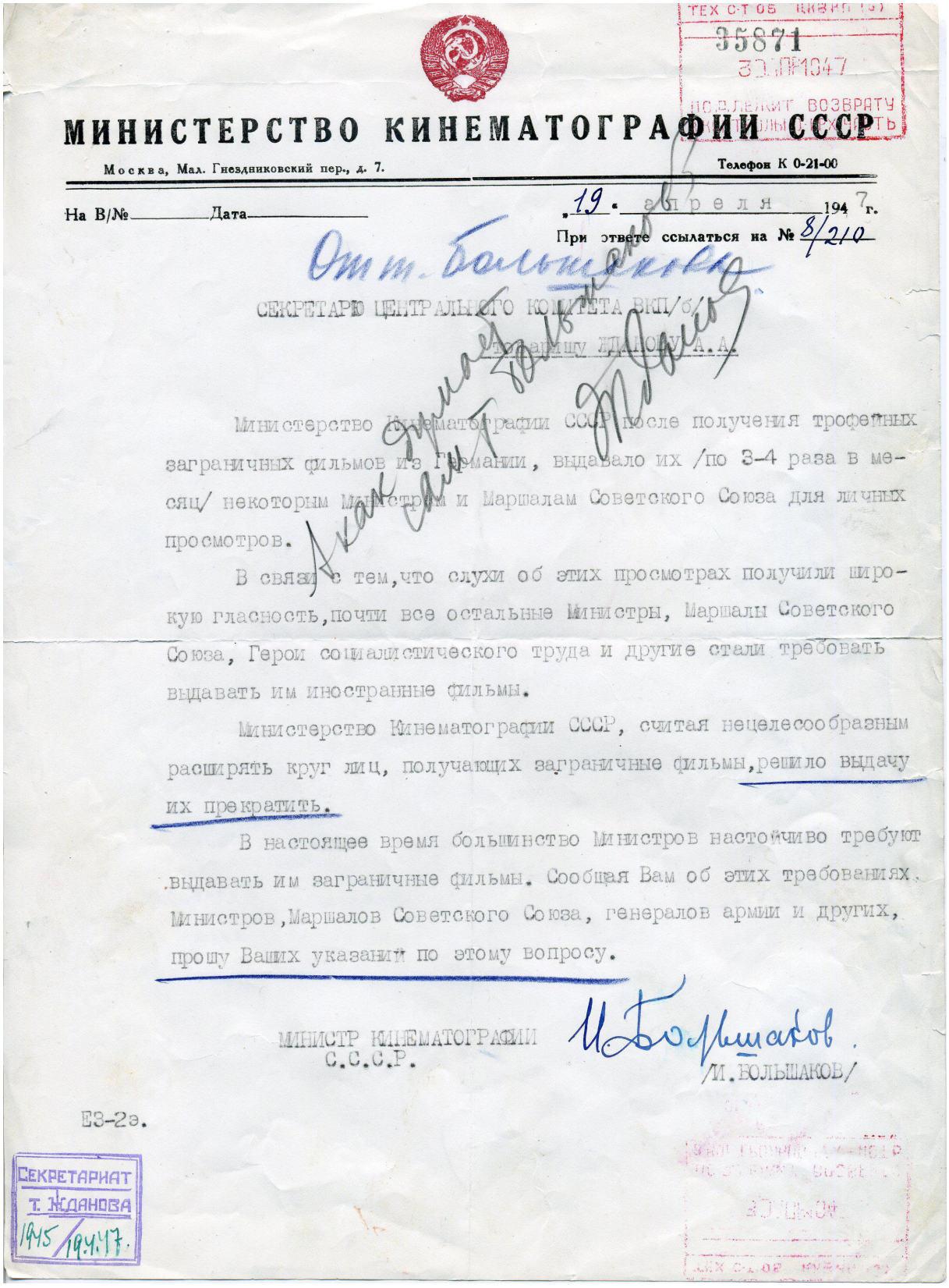
Dolgopiat E. O.

Abstract
The article is devoted to the study of the organization of distribution of captured foreign films in the USSR in the late 1940s. Turning to a broad historical and cultural context, the author identifies the main trends in this important sector of the post-war domestic film industry.

Key words
trophy cinema, Andrei Zhdanov, Ivan Bolshakov, cinema of the USSR, World War II

В июне 1945 г. И. Большаков (1902–1980), тогда председатель Комитета по делам кинематографии, поручил сценаристу, редактору И. Маневичу (1907–1976) разыскать и перевести в СССР немецкий киноархив. В Музее кино хранятся воспоминания И. Маневича [4], в том числе и воспоминания об исполнении этого поручения. «В фильмархиве рейха мы обнаружили почти все советские картины, захваченные на оккупированной территории, но их никто не мог смотреть, кроме фюрера и приближенных. Действительно, в картотеке, в абонементах Геринга, Геббельса значились фильмы "Радуга", "Непокоренные", "Она защищает Родину", снятые во время войны. Абонементные карточки велись очень строго, отмечались даже часы, когда картина отправлялась к фюреру и когда возвращалась. Судя по этим карточкам, руководители рейха смотрели и советские фильмы и хронику. <…> В архиве в момент нашего приезда находилось примерно семнадцать тысяч фильмов. <…> Работа по отбору и упаковке фильмов шла ежедневно в течение месяца. В июле мы ее закончили и приготовили ящики к погрузке в вагоны. <…> Вот отрывок из моей докладной записки: "В Берлинском рейхсфильмархиве в основном были собраны иностранные (американские, английские, французские и др.), а не немецкие [фильмы] <…>"» [2, гл. Черный майор].
19 апреля 1947 г. министр кинематографии СССР И. Г. Большаков направил секретарю Центрального комитета ВКП(б) А. –Жданову официальное письмо следующего содержания:
«Министерство Кинематографии СССР после получения трофейных заграничных фильмов из Германии выдавало их (по 3–4 раза в месяц) некоторым Министрам и Маршалам Советского Союза для личных просмотров.
В связи с тем, что слухи об этих просмотрах получили широкую гласность, почти все остальные Министры, Маршалы Советского Союза, Герои социалистического труда и другие стали требовать выдавать им иностранные фильмы.
Министерство кинематографии СССР, считая нецелесообразным расширять круг лиц, получающих заграничные фильмы, решила выдачу их прекратить.
В настоящее время большинство Министров настойчиво требуют выдавать им заграничные фильмы. Сообщая Вам об этих требованиях Министров, Маршалов Советского Союза, генералов армии и других, прошу Ваших указаний по этому вопросу» [3].
В следующем, 1948 г. вышло «Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) "О выпуске на экран заграничных кинофильмов из трофейного фонда"». (Требовалось повысить доход от кинопроката.)
И. Г. Большакову поручалось «произвести в фильмах необходимые редакционные исправления, снабдив каждый фильм вступительным текстом и тщательно отредактированными субтитровыми надписями» [5, л. 31–32][13].

13 В «трофейный фонд» вошли 50 фильмов, разделенных на две категории: а) на широкий экран: «Ом Крюгер», «Каучук», «Сердце королевы», «Песнь для тебя», «Бессмертный вальс», «Песнь одной ночи», «Фанни Эльслер», «Рембрандт», «Маленькая ночная музыка», «Индийская гробница» 1 и 2 серии, «Грезы», «Мадам Бовери», «Нора», «Три Кодонас», «Мария Илонна», «Нищий студент», «Звери Южной Америки», «Король Калифорнии», «Всегда, когда я счастлива», «Кого боги любят», «Джузеппе Верди», «Маддалена», «Премьера Мадам Баттерфляй», «Порт Артур»; б) на закрытый экран: «Собор Парижской богоматери», «Отверженные», «Еврей Зюсс», «Принц и нищий», «Гроздья гнева», «Эмиль Золя», «Граф Монте–Кристо», «Капитан Ярость», «Президент



МИНИСТЕРСТВО КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Москва, Мал. Гнездниковский пер., д. 7. Телефон К 0-21-00

На В/№ Дата 19 апреля 1947 г.

При ответе ссылаться на № 8/210

От т. Большакова

СЕКРЕТАРЮ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА ВКП(б)

тов. ЖДАНОВУ А.А.

Министерство Кинематографии СССР после получения трофейных заграничных фильмов из Германии, выдавало их /по 3-4 раза в месяц/ некоторым Министрам и Маршалам Советского Союза для личных просмотров.

В связи с тем, что слухи об этих просмотрах получили широкую гласность, почти все остальные Министры, Маршалы Советского Союза, Герои социалистического труда и другие стали требовать выдавать им иностранные фильмы.

Министерство Кинематографии СССР, считая нецелесообразным расширять круг лиц, получающих заграничные фильмы, решило выдачу их прекратить.

В настоящее время большинство Министров настойчиво требуют выдавать им заграничные фильмы. Сообщая Вам об этих требованиях Министров, Маршалов Советского Союза, генералов армии и других, прошу Ваших указаний по этому вопросу.

МИНИСТР КИНЕМАТОГРАФИИ С.С.С.Р. И. Большаков

/И. БОЛЬШАКОВ/

Е8-2э.

СЕКРЕТАРИАТ Т. ЖДАНОВА 1945/19.4.47.

И. Бродский вспоминал: «Сеанс начинался так. Гас свет, и на экране белыми буквами на черном фоне появлялась надпись: ЭТОТ ФИЛЬМ БЫЛ ВЗЯТ В КАЧЕСТВЕ ТРОФЕЯ ВО ВРЕМЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ. Текст мерцал на экране минуту-другую, а потом начинался фильм. <…> Отсутствие действующих лиц и их исполнителей сообщало этим фильмам анонимность фольклора и ощущение универсальности. Они захватывали и завораживали нас сильнее, чем все последующие плоды неореализма или “новой волны”» [1, с. 237–244].

Литература

1. Бродский И. А. Бродский Иосиф Александрович // Иностранная литература. 1996. № 1. С. 237–244.
2. Маневич И. М. За экраном: разрозненные листки записанных наспех раздумий над прошлым. М.: Новое изд-во, 2006. 338 с.
3. Музей кино. Ф. 171. Оп. 1. Ед. хр. 3.

Хуарец», «Приключения Марко Поло», «Суэц», «Лондонский Тауэр», «Под рев толпы», «Тарантелла», «Я слишком мечтаю», «Молодой месяц», «Первая любовь», «Почтовый дилижанс», «О мышах и людях», «Ромео и Джульетта», «Без ума от музыки», «Давид Копперфильд», «Тупик», «Али-Баба и сорок разбойников», «Да здравствует Вилла!».— Прим. ред.

4. Музей кино. Ф. 63. Оп. 1. Ед. хр. 12.
5. РЦХИДНИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 1072. Л. 31–32.

References

1. Brodskij I. A. Brodskij Iosif Aleksandrovich [Brodsky Joseph Alexandrovich] // Inostrannaya literatura. 1996. № 1. PP. 237–244.
2. Manevich I. M. Za ekranom: razroznennye listki zapisannyh naspekh razdumij nad proshlym [Behind the screen: Scattered sheets of hastily recorded reflections on the past]. M.: Novoe izd-vo, 2006. 338 p.
3. Muzej kino 171/1/ 3.
4. Muzej kino 63/ 1/12.
5. RCKHIDNI [The Russian State Archive of Socio-Political History (RGASPI)]. 17/ 3/1072. L. 31–32.

УДК 778.5с/р(09) «1921–1929»

Дом Якова Протазанова

Долгопят Е. О.

Аннотация
В статье вводятся в научный оборот ценные историко-архивные документы, связанные с первыми годами жизни крупного отечественного режиссера Я. А. Протазанова в России после его возвращения из эмиграции. Исследователь анализирует историко-культурный контекст, привлекает исследования, мемуаристку.

Ключевые слова
Я. А. Протазанов, М. Н. Алейников, советское кино, дореволюционное кино,, кино СССР, русская эмиграция

UDC778.5с/р(09) «1921–1929»

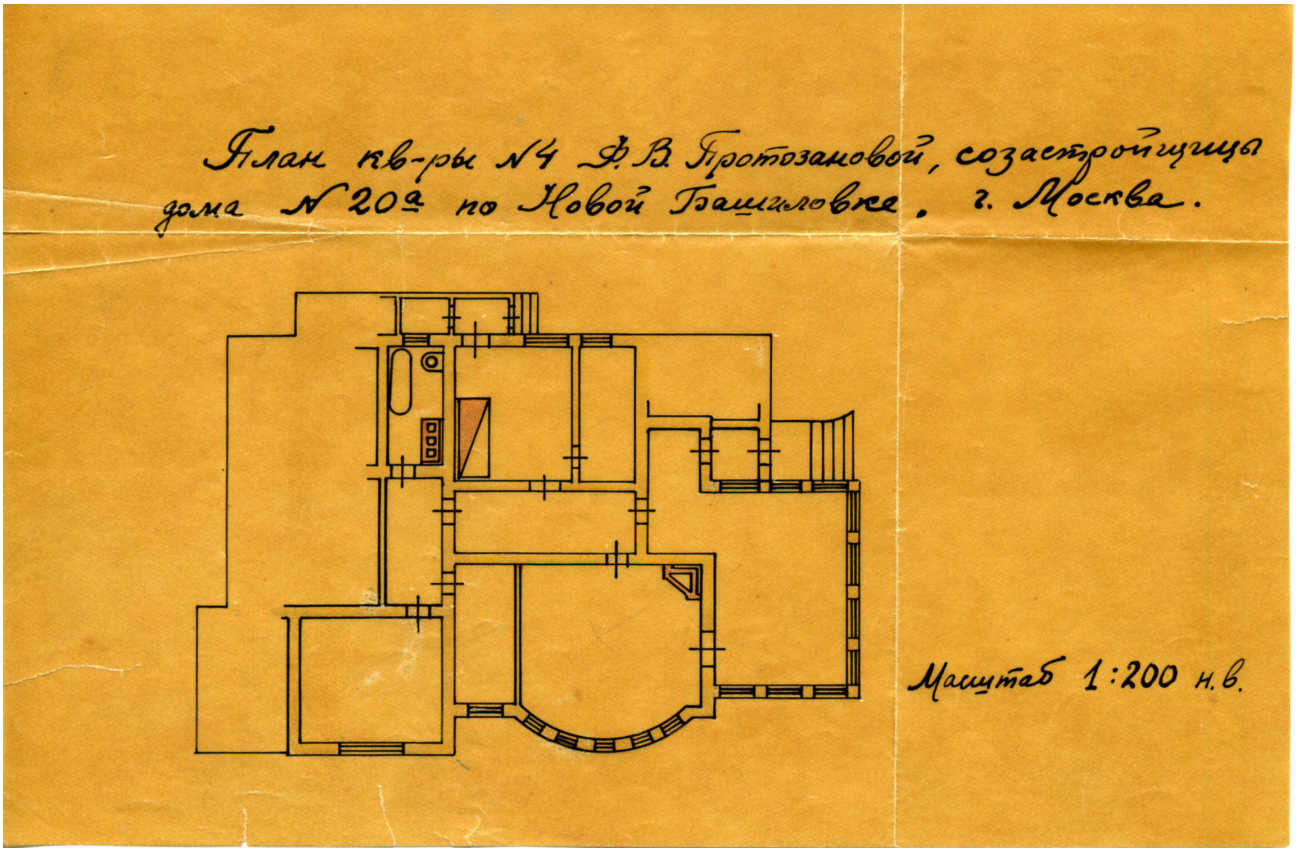
The House of Yakov Protazanov

Dolgopiat E. O.

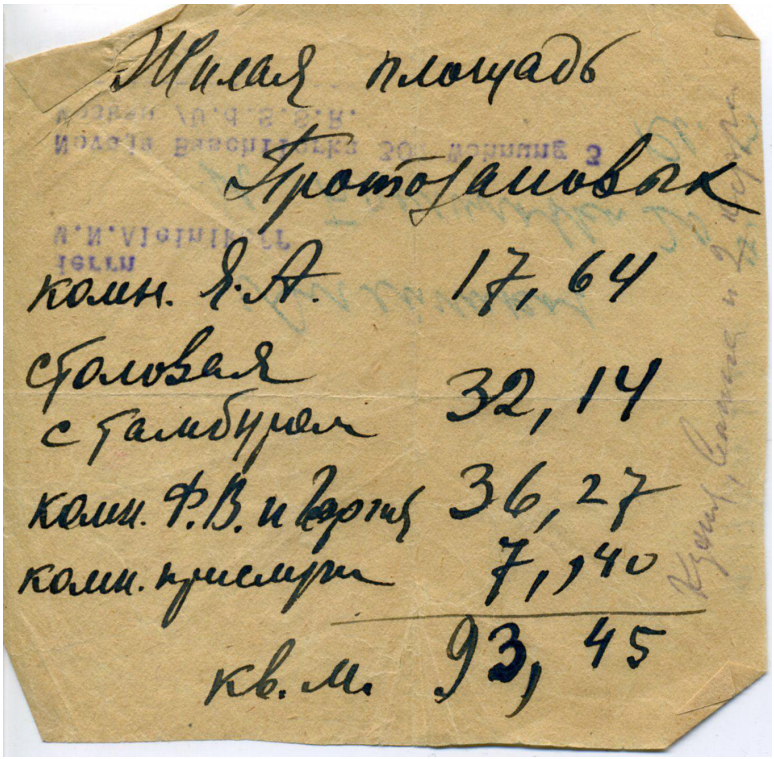
Abstract
The article introduces valuable historical and archival documents related to the first years of the life of a major Russian film Director Ya.a. Protazanov, when he returned to Russia from exile. The author analyzes the historical and cultural context, attracts research, historical evidences.

Key words
Yakov Protazanov, Moisey Aleynikov, Soviet cinema, pre-revolutionary cinema, USSR cinema, Russian emigration

В 1923 г. знаменитый русский режиссер Я. Протазанов (1881–1945) вернулся из эмиграции на родину. Переговоры о возвращении вел основатель и руководитель кинокомпании «Межрабпом-Русь» М. Алейников (1885–1964).
В письме жене от 7 апреля 1923 г. Протазанов писал, что Алейников «окончательно наладил свое дело и приглашает меня в Москву. Его предложение мне улыбается, т. к. условия работы, соработники и среда, где придется работать, мне по душе» [4, с. 101][14].



14 Письмо хранится в Музее кино [3]. — Прим. авт.



До начала 1930-х гг. Протазановы жили на Первой Тверской-Ямской улице (дом 3, кв. 33). Затем на улице Новая Башиловка,— в одном доме с семьей Алейникова (дом 20а).

В Музее кино хранятся несколько документов, дающих представление об устройстве квартиры Протазановых на Башиловке:

1. Справка о жилой площади Протазановых [1];
2. План квартиры Протазановых по Новой Башиловке 20а (застройщики — Лия Александровна Алейникова и Фрида Васильевна Протазанова) [2].

Конечно, план не дает представления о живой жизни. По плану трудно судить о характере и привычках обитателей дома, о его атмосфере.

К счастью, сохранились воспоминания внучатой племянницы режиссера, Аллы Владимировны Аглицкой. В интервью В. Реброву она рассказывала: «Дом на Новой Башиловке, в котором жил дядя Яша, был двухэтажный особнячок с довольно большим (на взгляд ребенка) садом, обнесенный высоким забором. Протазановы занимали первый этаж. В доме было два входа: парадный и черный. Когда мы с бабушкой приходили в гости к дяде Яше запросто, т. е. без специального приглашения, проходили через черный ход и попадали в большую светлую кухню. Это были владения Стеши — домработницы. Здесь всегда была идеальная чистота. Всегда было тепло, так как топилась большая плита. И всегда пахло чем-то вкусным. Пока Фрида Васильевна (супруга Протазанова,— прим. ред.) почивала, а она вставала поздно, Стеша успевала напоить нас чаем, немного посплетничать о том, что наболело на душе, пародируя при этом Фриду Васильевну. Стеша была артистическая натура с огромными выразительными глазами. Потом приходил дядя Яша, и мы шли гулять в сад» [5].

Литература

1. Музей кино. Ф. 179. Оп.1. Ед. хр. 48.
2. Музей кино. Ф. 179. Оп.1. Ед. хр. 86.
3. Музей кино. Ф. 62. Оп.1. Ед. хр. 19.
4. Нусинова Н. Протазанов в эмиграции // Киноведческие записки. 2008. № 88. С. 87–104.
5. Ребров В. «Воспоминания о Дяде Яше» [интервью с А. В. Аглицкой] // СК-новости. 2011. № 12. С. 17. [URL: https://unikino.ru/wp-content/uploads/sk_news/290.pdf]

References

1. Muzej kino 179/1/48.
2. Muzej kino 179/1/86.
3. Muzej kino 62/1/19.
4. Nusinova N. Protazanov v emigracii [Protazanov in exile] // Kinovedcheskie zapiski. 2008. № 88. PP. 87–104.
5. Rebrov V. “Vospominaniya o Dyade YAshe” [interv’yu s A. V. Aglitskoy] [“Memories of Uncle Yasha” [interview with A. V. Aglitskaya] // SK-novosti. 2011. № 12. P. 17. [URL: https://unikino.ru/wp-content/uploads/sk_news/290.pdf]

УДК 778.5с/р(09)

«Мы сидим за роялем…». Лео Арнштам о Дмитрии Шостаковиче и кино

Краснова Г. В.

Аннотация
Публикация вводит в научный оборот воспоминания известного советского кинорежиссера Л. Арнштама о выдающемся композиторе Д. Шостаковиче. Материалы позволяют расширить культурно-исторический контекст, в том числе культуру повседневности России 1920-х гг., послевоенной Германии, обстоятельства создания знаменитого «Струнного квартета № 8» и др.

Ключевые слова
музыка в кино, Д. Шостакович, Л. Арнштам, Струнный квартет № 8, съемки в Дрездене, Дрезденская галерея

UDC778.5c/p(09)

“We’re sitting at the piano…” Leo Arnshtam on Dmitry Shostakovich and cinema

Krasnova G. V.

Abstract
The publication introduces into scientific circulation the memoirs of the famous Soviet film director Leo Arnshtam, dedicated to the outstanding composer Dmitry Shostakovich. These memoirs expand the cultural and historical context-the culture of everyday life in Russia in the 1920s, Germany after World War II, Arnshtam tells in detail how the “String Quartet No. 8” was created, etc.

Key words
music in cinema, Dmitri Shostakovich, Leo Arnshtam , String Quartet No 8, shooting in Dresden, Dresden Galery

Ил.1. Кадр из х/ф «Пять дней – пять ночей», реж. Л. Арнштам.

Среди кинематографистов режиссер Л. Арштам пользовался особым уважением. Мало кто из них имел диплом Ленинградской консерватории, вел переписку со многими выдающимися деятелями культуры тех лет и дружил с композитором Д. Шостаковичем. Они познакомились во время учебы в Ленинградской консерватории, «потом вместе подрабатывали таперами в синематографах, играя через сеанс и вообще были как братья. И всякий раз, когда Шостакович заканчивал новое произведение, он сначала отправлял его Арнштаму» [4, с. 12]. Эти воспоминания Арнштама опубликовал режиссер С. Соловьев, друживший с ним, несмотря на большую разницу в возрасте. В квартире Арнштамов были впервые сыграны некоторые ранние сочинения молодого Шостаковича. Впоследствии он написал музыку ко всем фильмам Арнштама, за исключением «Урока истории», который первоначально назывался «Поджигатели войны» [3, с. 77–81]. «В голодные 20-е гг. их иногда приглашали в богатые дома, и они музицировали в четыре руки, зарабатывая себе на обед. Арнштам вспоминал: «Мы сидим за роялем, и мне на пальцы капают слезы. Поворачиваю голову, а Митя мне шепчет: «Мы продаем искусство» [2, с. 45].

В 1919 г. началась концертная деятельность Арнштама. Войдя в состав «бродячих артистических бригад», он концертировал на фабриках и заводах. Особой популярностью у публики пользовался революционный этюд Шопена, за исполнение которого моряки однажды одарили музыканта буханкой хлеба [1, с. 19]. Спустя пять лет, в 1924 г., концертная деятельность Арнштама закончилась. Получив место заведующего музыкальной частью в театре Мейерхольда, он проработал там вплоть до 1927 г., однако вынужден был покинуть театр из-за конфликта с мэтром. Профессиональная деятельность продолжилась в ленинградском «Народном доме». На спектакле «Первая конная», где Арнштам отвечал за музыкальное оформление, состоялось знакомство с Г. Козинцевым и Л. Траубергом, которые пригласили его на Ленинградскую киностудию на должность звукорежиссера.

Арнштама можно в полной мере считать одним из основоположников звукового кино в России. В качестве звукорежиссера он принимал участие в создании фильмов «Одна», «Наперекор всему», «Златые горы». В 1935 году на экраны вышел первый самостоятельный фильм «Подруги». Подававший надежды музыкант превратился в подающего надежды кинорежиссера.

Хотя с концертной деятельностью было покончено навсегда, музыкант-профессионал не мог полностью забыть о музыке. В 1946 г. он поставил фильм «Глинка», а в 1955 г. вместе с балетмейстером Лавровским перенес на экран знаменитый балет

мэтра «Ромео и Джульетта», получивший на VIII Каннском фестивале награду как «Лучший лирический фильм».
Трагедия Арнштама, как и других талантливых художников того времени, состояла в том, что они жили и работали в период «малокартинья». Режиссер мог снять значительно больше тех семи картин, которые составляют его наследие. Свой последний фильм «Софья Перовская» Арнштам создал в 1968 г. Не имея возможности больше снимать, он, однако, начинает писать воспоминания о людях, с которыми встречался на протяжении долгого творческого пути. Большая часть мемуаров вошла в книгу «Музыка героического», выпущенную в 1977 г. издательством «Искусство». «Творчество Шостаковича подробно исследовано. Я не музыковед и не музыкальный критик. Я кинематографист, которому посчастливилось наблюдать за работой Шостаковича в кинематографе и не только наблюдать, но и работать с ним рука об руку — ведь он написал музыку к большинству моих картин. Потому я позволю сказать несколько слов о Шостаковиче, о композиторе кинематографа» [1, с. 19],— писал Арнштам.
Сегодня в Фонде Арнштама в Музее кино (Ф.185. Оп. 1. Ед. хр. 119) сохранились воспоминания, по неизвестным причинам не вошедшие в эту книгу. Их текст мы публикуем ниже.

Литература

1. Арнштам Л. О. Музыка героического. М.: Искусство, 1977. 295 с.
2. Венгровский Б. Просто надо подойти поближе других. Воспоминания звукорежиссера // Искусство кино. 2003. № 12.
3. Домбровская О. Неизвестная киноработа Дмитрия Шостаковича // Киноведческие записки. 2008. № 87. С. 77–81.
4. Соловьев С. Лев Оскарович Арнштам // Советский экран. 1985. № 5.

References

1. Arnshtam L. O. Muzyka geroicheskogo [Music of the heroic]. M.: Iskusstvo, 1977. 295 p.
2. Vengrovskij B. Prosto nado podojti poblizhe drugih. Vospominaniya zvukorezhissera [You just need to get closer to the others. Memoirs of a sound engineer] // Iskusstvo kino. 2003. № 12.
3. Dombrovskaya O. Neizvestnaya kinorabota Dmitriya Shostakovicha [Unknown film work by Dmitry Shostakovich] // Kinovedcheskie zapiski. 2008. № 87. PP. 77–81.
4. Solov’ev S. Lev Oskarovich Arnshtam [Lev Oskarovich Arnshtam] // Sovetskij ekran. 1985. № 5.

<Шостакович и кино>

— Нас утро встречает прохладой.
Нас ветром встречает река.

Песня из фильма «Встречный» уже давно оторвалась и от этого фильма и от ее создателей. Она существует сама по себе. Ее поют и сейчас, забыв, конечно, о фильме. Но, может быть, стоит вспомнить хотя бы немного о том, как эта песня создавалась, как она рождалась, в какой атмосфере она возникла.

Судьба этой песни довольно занятная, и поэтому позволю коротко напомнить, как она появилась. Небольшая группа людей — режиссеры Эрмлер, Юткевич и я взялись сделать фильм о рабочем классе. Мы создавали его на материале завода ВТУЗ, крупного завода на Выборгской стороне, на котором делали электротурбины. В тот момент там делали первую турбину на 50 тысяч киловатт. Весь завод жил этой турбиной. Об этом мы и решили рассказать в сценарии. Сейчас, когда строятся турбины на миллион киловатт и больше, весь поднятый вокруг этого события ажиотаж кажется забавным.

В работу сразу же включился Шостакович. Он никогда не делал много вариантов музыки, а здесь у него что-то не получалось. В Ленинграде мы жили по соседству. Я — на Стороневском, он — на Марата, и постоянно обменивались идеями. И, наконец, он принес тот вариант, который сейчас все знают, очень прозрачный, очень простой, без всякой пышности, непатетичный, нежный, как наши белые ночи, легкий как воздух белых ночей. Он спрашивает: «Как думаешь, петь ее будут?». Я говорю: «Приходи ко мне следующим летом, и мы послушаем в открытое окно, будут ли петь ее у нас во дворе. Если будут петь, значит все в порядке». Когда он пришел ко мне через год, то в открытое окно услышал, что внизу дети поют эту песню «О встречном».

Вот такая история этой песни. Но на этом она не окончилась. Во время войны песня попала в Америку[15]. В это время интерес к Шостаковичу благодаря Седьмой симфонии во всем мире был огромен. На песню обратил внимание поэт Гаролд Ром и решил сделать из нее гимн Объединенных наций. Он написал очень пафосные слова, которых мы стремились избежать в нашем фильме. Вот такая странная судьба этой песни.

А сейчас я считаю нужным сказать несколько слов о музыке в кино.

«Великий немой»! Музыка сопутствовала ему с первых младенческих шагов. Но, бог мой, что это была за музыка!

Сотни пианистов-таперов терзали клавиши разбитых роялей, пытаясь угнаться за кровавыми стычками и погонями на экране. Сотни смычков скользили по струнам, извлекая из скрипок и виолончелей надрывные мелодии. Несколько позднее пианиста-тапера, работавшего в полном смысле этого слова под экраном, стали именовать «иллюстратором». Этот титул как бы повышал его в глазах публики. Таким иллюстратором некоторое время был и Шостакович. Просто в юности ему нужно было зарабатывать на хлеб насущный. Семья была большая, отец умер. Надо было помогать семье. Сначала он работал в маленькой киношке на углу Невского и Мойки, кажется, она называлась «Светлая лента». Потом его пригласили в большой кинотеатр «Сплендид-палас», позднее получивший название «Рот-фронт».

Были энтузиасты, которые пытались превратить это безнадежно вульгарное действо в нечто культурное. У нас это был серьезный и даровитый музыкант Д. Блок. Он создал большой симфонический оркестр, который сопровождал демонстрацию фильмов в одном из самых больших кинотеатров Москвы. И именно Дмитрий Шостакович начал работать с этим оркестром. Его первым опытом стала партитура «Нового Вавилона», в которую он вложил весь молодой азарт сочинителя. Он написал партитуру на разные составы оркестров. Но квалификация музыкантов была так низка, что они не могли справиться с ней. В отчаянии Шостакович бегал из одного кинотеатра в другой, пытаясь наладить исполнение. Вместе с ним галопировали по кинотеатрам режиссеры фильмов. Но все было напрасно. Как только музыканты оставались без свидетелей, победоносно звучал «Полет Валькирий», которым обычно сопровождали наиболее драматичные моменты действия.

Казалась, работа Шостаковича пропала даром. Но это было не так — в кино пришел звук, записанный на пленку. Шостакович и здесь был зачинателем. Первые звуковые ленты «Ленфильма» были созданы им. Фильмом «Одна» Козинцева и Трауберга он начал долголетнюю работу в кино.

Шостакович — кинематографический композитор. Его щедрость здесь безгранична. Он написал музыку более чем к 40 фильмам. Назову самые известные — «Одна», «Златые горы», «Встречный», «Трилогия о Максиме», «Сказка о попе и его работнике Балде», «Любовь и ненависть», «Подруги», «Друзья», «Великий гражданин», «Человек с ружьем», «Зоя», «Молодая гвардия», «Мичурин», «Овод», «Встреча на Эльбе», «Первый экипаж», «Пять дней, пять ночей», «Софья Перовская» и др. А какое разнообразие жанров! От высокой трагедии «Молодой гвардии» до сатирической «Сказки о попе и его работнике Балде».

А с какими непохожими режиссерами он встречался! Козинцев и Трауберг, Эрмлер, Юткевич, Цехановский, Герасимов, Довженко, Чиаурели, Калатозов, Александров и др.

Музыка Шостаковича к фильмам — не служебная музыка. Помимо функции помочь картине и она имеет самостоятельную музыкальную ценность. В этом я совершенно уверен. Так было в каждом его опусе — от самых ранних до самых последних. Я имею ввиду «Гамлета» и «Короля Лира». Музыка к этим фильмам — очень оригинальный и серьезный вклад в обширную музыкальную шекспириаду.

Кинематографу была отдана значительная часть жизни Шостаковича. Сейчас в 42-томном издании его сочинений два тома будут отданы музыке кино[1].

Как глубоко и серьезно он относился к своей роли композитора, я могу показать на примере фильма «Пять дней, пять ночей», Летом 1960 года я снимал в ГДР, главным образом в Дрездене и его окрестностях, фильм «Пять дней, пять ночей», который рассказывал о спасении картин Дрезденской галереи воинами Советской Армии. Но тема фильма была шире. Конечно, нам хотелось рассказать о столкновении сил зла, олицетворенных в фашизме, с силами добра нашей страны, которая принесла освобождение людям. Естественно, композитором этого фильма был Дмитрий Шостакович. Ему была близка эта тема. Вся его жизнь, его музыкальное наследие пронизано этим благородным сопротивлением насилию во имя утверждения высокой

15 Материал о поездке Д. Шостаковича в составе советской делегации в США см.: Спутницкая Н. Ю. «А дамы измучены модами». Комментарий кинематографиста к политическому пейзажу «холодной войны» // Телекинет. 2019. № 1(6). С. 13–20.— URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/06/telekinet.2019.1.pp_.13–20.pdf – Прим. ред.

человечности.

Он должен был приехать ко мне в Дрезден. Я знал, когда он приезжает. Но вышло так, что именно в этот день я снимал в окрестностях далеко от Дрездена. Я смог приехать только к вечеру. И первым, кого я увидел в окне гостиницы, был Шостакович. В белой рубахе с отложным воротником, он энергично приветствовал меня взмахами руки. Я поднялся к нему в номер, найдя его в состоянии крайнего возбуждения. Выяснилось, что по дороге в Дрезден он заехал на студию ДЕФА, где печатались отснятые нами материалы. Он посмотрел все, что мы уже сняли, а там было много кадров об исходе из концентрационных лагерей людей, освобожденных Советской Армией. Это, действительно, были волнующие кадры. В массовке были и настоящие заключенные, которых освободила наша армия. Они просто приходили к нам и просили допустить их к съемкам. Естественно, мы не могли им отказать. Они влились в это шествие освобожденных людей, придавая особое звучание этому трагическому и вместе с тем радостному событию.

Шостакович был крайне взволнован этим материалом. По его реакции я понял, что в нем что-то «зреет», какая-то мысль, какое-то чувство, которое вскоре воплотится в музыкальную форму. Я много лет его знал и ясно ощущал начало творческого процесса.

Но надо было писать музыку к фильму. Я дал ему примерные размеры кусков, и он уехал в горы Саксонии, где мои друзья нашли для него уединенный приют. Мы с ним перезванивались по телефону, и я с нетерпением ждал нашей встречи.

И вот через две недели, как и было уговорено, он приехал, но выглядел при этом ужасно смущенным: «Я не написал тебе музыку. Я тебя обманывал, что работаю над твоей музыкой. На самом деле я писал квартет, понимаешь? Я не мог не написать его. Но ты, ради бога, не волнуйся. Музыка твоя будет вовремя написана. Все будет в полном порядке».

Он мне сыграл этот квартет. Это был знаменитый Восьмой квартет, реквием, который он позднее назвал «Памяти жертв войны и фашизма». Поразительное было ощущение. Шостакович избегал самоцитирования. А здесь я услышал цитаты из Первой симфонии (1926), Девятой симфонии (1945), из Концерта для виолончели с оркестром, из трагического финала Фортепьянного трио. Затем появилась цитата из песни «Замучен тяжелой неволей», которая являлась центральным звеном нашего с ним фильма «Подруги». А рядом с этой песней отрывок из последней арии Катерины из оперы «Катерина Измайлова».

В общем, у меня было такое ощущение, что к ногам этих людей, переживших величайшее насилие над человеческой личностью, и погибших и оставшихся в живых, он положил свою жизнь, воплощенную в музыке — от Первой симфонии до трагического финала Фортепьянного трио.

Он написал музыку и для фильма. По своей атмосфере она была близка Восьмому квартету. И там он позволил себе одну цитату — из Девятой симфонии Бетховена. В фильме, когда наши войска встречают освобожденных ими заключенных концлагерей, звучит бетховенская Ода к радости.

В то время Дрезден был разрушен. Дворцовая часть лежала в руинах. Я видел, как бродил по этим руинам Шостакович и всматривался, всматривался в них пристально, чтобы никогда не забыть того, что приносят насилие и война. Он — человек, для которого мир был вечной темой его души и сознания.

Я мало встречал в своей жизни людей, которые были бы так ответственны и в дружбе и в работе, как Шостакович. Мой последний с ним фильм — «Софья Перовская». Он лежал со сломанной ногой, в гипсе. Я понимал, что в таком состоянии человек не может работать.

— Ну, давай, попросим кого-нибудь из близких тебе людей написать музыку. Ты ведь не можешь…

— Как это я не могу,— взорвался он,— я тебе обещал, значит, я сделаю.

— Тебя это не касается. Единственное, что я прошу — покажи мне несколько эпизодов из фильма.

Это было довольно трудно сделать, но мы нашли кинопередвижку и показали фильм на стене его комнаты. К этому времени он уже находился дома.

Вся музыка, вся партитура были написаны человеком со сломанной ногой. Как он работал в таком состоянии, не могу себе представить. Но вопреки боли он сделал все безукоризненно. Больше нам не довелось работать вместе. Мне кажется, что после «Софии Перовской» он написал только музыку к «Королю Лира» для Козинцева[2].

Я никогда не забуду того человеческого достоинства, с каким Шостакович нес свою болезнь и свою, так сказать, слабость человеческую[3]. Это все было пересилено силой великого духа, который жил в нем до последней минуты его жизни[4].

Примечания

1. Полное собрание сочинений, которое готовилось в 1970-е гг., увидело свет в 1982–1987 гг..
2. Здесь Арнштам допустил неточность. В 1970 г. Шостакович написал музыку к фильму «Посланники вечности», а в 1977 — «В четверг и больше никогда».
3. С конца 1950-х гг. композитор боролся со сложным заболеванием нервной системы — боковым амиотрофическим склерозом. Первые признаки болезни проявились еще в юности. Она настигала композитора в самые неподходящие моменты. Например, во время концерта в Париже, где он должен был играть свой фортепианный концерт. Из-за болезни композитор трижды подвергался хирургическому вмешательству.
4. Шостакович умер 9 августа 1975 г. от рака легких.

УДК 778.5И(Итал)

Габриэль Д'Аннунцио между большевизмом и ардитизмом:[16] Анализ конституции Фьюме

Кураш А. П.

Аннотация
В первой части исследования, посвященного Итальянскому Регентству Карнаро / Свободной Республики Фьюме (1920 г.), рассматриваются основные причины появления на послевоенной карте Европы непризнанного, мятежного города-государства Фьюме и его беспрецедентной конституции революционного характера. Публикуется (впервые в России) полный перевод текста фьюмской конституции, что позволило провести структурный, контекстуальный и сравнительный анализ документа авторства Габриэля Д'Аннунцио — ключевой фигуры итальянской культурной истории и политики, неоднократно становившегося предметом интереса кинематографа (П. Чардынин, Л. Висконти, П. Вейгль и др.) и телевизионной культуры («Франческа да Римини», 1985; «Метрополитен Опера», 2006 — наст. вр.), который и сам успел поработать в кино на рубеже десятилетий.

Ключевые слова
Фьюме, Фиуме, Риека, Итальянское Регентство Карнаро, конституция, Габриэле Д'Аннунцио, Альчесте Де Амбрис

UDC778.5И(Итал)

Gabriel D'annunzio between Bolshevism and arditism: Analysis of the Constitution of Fiume

Kurash A. P.

Abstract
The first part of the study, devoted to the Italian Regency of Carnaro / Free Republic of Fiume (1920), examines the main reasons for the appearance on the post-war map of Europe of the unrecognized, rebellious city-state of Fiume and its unprecedented revolutionary constitution; a structural and comparative analysis of the Fium's constitution of Gabriele D'Annunzio is carried out and a full translation of the text of the Fium's constitution is published (for the first time in Russia). Gabriela D'annunzio — a key figure in Italian cultural history and politics, he is interesting person for cinema (L. Visconti, P. Weigl, etc.) and television culture (Francesca da Rimini, 1985; Metropolitan Opera, 2006-present).

Key words
Fiume, Rijeka, Reggenza italiana del Carnaro, Carnaro's Italian Regency, constitution, Gabriele D'Annunzio, Alceste De Ambris

«Жизнь прекрасна и заслуживает, чтобы сурово и великолепно
ее прожил человек, целиком обновленный свободой».
Габриэле Д'Аннунцио (Конституция Фьюме, ст. XIV)

Посвящаю
Дорофеевой Татьяне Сергеевне,
прекрасному педагогу, блистательному итальянисту,
очаровательной женщине с благодарностью…
Общение с Вами было счастьем и радостью.
Спасибо.

Понять феномен Фьюме и основные причины появления на послевоенной карте Европы этого непризнанного, мятежного города-государства невозможно без анализа ее ключевого документа. Для этого нами осуществлен полный перевод и публикация в рамках данного исследования текста республиканской конституции, что позволило провести структурный, контекстуальный и сравнительный анализ документа авторства Габриэля Д'Аннунцио — поэта, политика, диктатора, чья противоречивая личность и литературное творчество вдохновило не одно поколение кинематографистов, среди которых П. Чардынин, Л. Висконти, П. Вейгль, Б. Лардж и др. В экранной культуре до сих пор жив интерес к литературному наследию Д'Аннунцио. Данное исследование, снабжено справочным аппаратом, в который входит библиографическое изыскание и фильмографическое описание и позволяет не только восполнить пробелы историко-культурного дискурса и представить штрихи для достоверной репрезентации противоречивой эпохи, но и делает объемными ее персонажей, а также вводит в научный оборот неизвестные в России источники, что определяет его новизну и актуальность.

16 «Ардиты» / «arditi» – от итал. «отважный, смелый, дерзкий» – солдаты ударных отрядов итальянской армии в 1915–1918 гг.; основное оружие – бомбы, ручные гранаты, револьверы и кинжалы; основная, привилегированная часть фьюмской армии Д'Аннунцио, общей численностью около 10 тыс. солдат и офицеров; находились на полном довольствие и ежемесячным жалованьем; в Фьюме также занимались обучением военного дела (владение оружием, военной тактикой), строевой подготовкой и приучением к дисциплине молодых фашистов и прибывавших рекрутов; ардиты были также известны как фьюмские «легионеры»; по мнению Д'Аннунцио «легионеры» – звучало «благородней» и напоминало традиции Древнего Рима; в 1920 г. фьюмский «ардитизм» в понимании социалистов ничем не отличался от фашизма, бандитизма или терроризма; в отдельных статьях «Avanti!» (ноябрь 1920 г.) появляется термин «белая гвардия» (Врангеля) как синоним «ардитов», «фьюмских легионеров», «фашистов» [1].

Фьюме или «Свободный город Фьюме» — именно так до 1943 / 1947 гг. официально именовался современный хорватский город Риека, расположенный в северной части Далмации в живописнейшем уголке Кварнерского (Карнарского / Golfo del Quarnero) залива, в его крайней северной точке. Итальянское название города — *Fiume*, т. е. «река», смысловая привязка к названию полноводной речки Фьюмара, разделяющей город на две части,— было хорошо известно еще со времен Древнего Рима; среди хорватского населения распространенным было название — «Риека», что также означает «река».

Фьюме до Первой мировой войны — небольшой портовый город с населением немногим более 50 тыс. человек. Центральная часть города была заселена преимущественно местными (этническими) итальянцами, частично — хорватами и др.; на окраине и за чертой города проживали в основном хорваты, а также словенцы, венгры, сербы и др. Основной язык общения фьюмчан (до 1943–1947 гг.) — итальянский; языковая особенность: по утверждению современных потомков, до Первой мировой войны каждый коренной житель Фьюме свободно владел итальянским, немецким (австрийским), хорватским и венгерским языками; культурная особенность: в городе, несмотря на его многонациональность, царил итальянский дух, итальянская культура, язык, образ жизни, обычаи — одним словом, «***italianità***» [7, 8, 9, 10].

Историческая справка

В 1779 г., с целью сохранения на Балканах уникального островка *italianità*, австрийская императрица Мария Терезия (1717–1780) издала указ о предоставлении Фьюме и прилегающим к нему землям особого статуса «*Corpus separatum*», что означало постоянно-нейтральный и полуавтономный статус «свободного города» в составе Австро-Венгерской империи. Благодаря этому статусу и соответствующим льготам Фьюме быстро получил широкую известность, даже популярность в мире бизнеса. До Первой мировой войны здесь была хорошо развита экономика, торговля и промышленное производство, включая крупные заводы и фабрики со смешанным капиталом: большой военный завод по производству торпед, станкостроительный завод, табачная, шоколадная, бумажная фабрики и многие небольшие производства по выпуску различной продукции первой необходимости. В начале XX века Фьюме стал одним из самых крупных и богатых торговых городов Европы с железной дорогой и великолепно оборудованным портом, известным еще в античные времена, куда охотно заходили торговые суда со всего мира, а горожане привыкли к комфорту и широкому ассортименту товаров.

В конце 1918 г., сразу после падения Австро-Венгерской империи, за Фьюме развернулась дипломатическая борьба между Королевством Италия и Югославией — Королевством Сербов, Хорватов и Словенцев, появившимся 1 декабря 1918 г. Оба государства считали Фьюме своей исконной территорией, а патриоты и националисты призывали к «самым решительным действиям», что означало лишь одно — развязывание очередной войны, к чему не была готова ни Италия, ни тем более Югославия [4, 7, 8, 10].

Руководство Итальянской социалистической партии до осени 1920 г. считало фьюмский вопрос второстепенным, незначительным, наивно полагая, что, невзирая на национальность, «настоящую свободу Фьюме могут дать только трудящиеся массы»[17] [4].

Решение спорного вопроса было предложено фьюмскими социалистами 17 ноября 1918 г.: вернуть городу статус «*Corpus Separatum*»[и] объявить его свободным, постоянно-нейтральным городом, признанным международной конвенцией, где наиболее важные государственные вопросы решались бы посредством всеобщего голосования граждан. В список других мер входило: обеспечение максимальной эффективности работы порта; создание облегченных, особых условий для торговли с Италией, Югославией и Венгрией; развитие судостроительной промышленности; использование власти на благо рабочего класса[18] [4].

Это предложение, за исключением Королевства Италия, заинтересовало участников Парижской мирной конференции, в первую очередь президента США Вудро Вильсона (1856–1924), но было решительно отвергнуто итальянскими и югославскими националистами. Решение фьюмского вопроса, как и проблема Далмации, где значительная часть населения была также италоговорящей и которую, по мнению итальянских националистов-радикалов, необходимо было защитить от неминуемого югославского террора, оказалось тупиковым и приобрело острый характер.

Несмотря на то, что Италия находилась в числе стран-победительниц в Первой мировой войне и внесла огромный вклад на алтарь победы — 650 тыс. убитых (по другим сведениям — 900 тыс.), 947 тыс. раненых, около 600 тыс. пленных и пропавших без вести; военные расходы: 78,5 млрд. лир (по современным источникам — 148 млрд. лир) — обещанное Лондонским пактом (1915 г.) присоединение Фьюме и Северной Далмации с прилегающими островами в состав Италии не произошло. Бывшие союзники (США, Англия и Франция) посчитали вклад итальянцев «не таким уж и значительным», а высокомерный, уничижительный тон президента США в адрес итальянской делегации был и вовсе оскорбительным. Это вызвало в Италии

17 "Avanti!", Новая фаза д'аннунциева фарса / La nuova fase della farsa d'Annunziana – 3 сентября 1920 г.

18 "Avanti!", Фьюмский вопрос / La questione di Fiume – 9 сентября 1920 г., С. 2.; 28 августа 1920 г., С. 4.

Ил.2. Альчесте Де Амбрис

бурю негодования, особенно в войсках, среди ветеранов, высшего военного командования, патриотов, националистов и большинства населения [1].

Таким образом, послевоенное приобретение Италии выглядело едва ли не «смехотворным», никак не оправдывающим ни человеческие и материальные потери, ни колоссальные расходы. Среди недавних друзей-союзников Италия чувствовала себя обманутой, униженной, «побежденной в лагере победителей». По образному выражению Габриэле Д'Аннунцио, ставшему популярным в народе, это была «изуродованная победа» — «*vittoria mutilata*». Во всех слоях общества, открыто или тайно, но главным виновником дипломатического поражения называли премьер-министр Франческо Нитти (1868–1953) и его правительство. Давать прозвища первым лицам государства, видным политическим и общественным деятелям — характерная, историческая особенность, присущая итальянскому обществу. В народе считали, что Нитти, как никто другой, заслуживает прозвище «Кагойя» — «слизняк», «улитка без раковины» (cagoia — истрийско-далматинский диалект итал. яз.— А.К.), авторство которого также приписывают Габриэле Д›Аннунцио. Это обидное прозвище Нитти получил за проявленную им «неповоротливость», слабость и малодушие (особенно, во время Парижской мирной конференции), как и за некомпетентность, неэффективность работы его кабинета министров.

В 1919–1920 гг. Италия переживала тяжелейший внутриполитический и экономический кризис, массовую безработицу, анархию «красного двухлетия» и реальную угрозу начала гражданской войны. Более того, в 1920 г. стало известно, что в стране готовился «агрессивный план акул итальянской военщины» по государственному перевороту, установлению военной диктатуры и даже лишению трона Виктора Эммануила III в пользу герцога Аосты Эммануила Филиберта Савойского (1869–1931) [1, 4].

Таким образом, накануне большого военного мятежа в Риме представители итальянской элиты-заговорщиков, куда входило высшее военное командование Италии, а также представители деловых и финансовых кругов (семейные кланы банкиров Фельтринелли, Пароди и др.), несомненно, все они были заинтересованы в небольшой, но победоносной кампании «за святое дело» [4].

В начале сентября 1919 г. события стали развиваться стремительно.

10 сентября 1919 г., после подписания в Сен-Жермене мирного договора по итогам Первой мировой войны, Фьюме был предоставлен официальный статус «свободного города», но под контролем югославского правительства. Одновременно главы стран Антанты потребовали от правительства Италии немедленно вывести из Фьюме все итальянские военные подразделения (на улицах города стали частыми стычки военных, в том числе со смертельным исходом, особенно между итальянскими и французскими солдатами). Такое решение вызвало шквал негодования среди итальянской части фьюмских горожан и военных. Недовольные итальянские офицеры и солдаты, расквартированные теперь в окрестностях Фьюме, требовали незамедлительных и решительных действий во имя «спасения фьюмских соплеменников».

Но для успеха военной кампании по захвату Фьюме, как и возможных военных действий против американо-британо-французских оккупационных сил, нужно было найти подходящего человека, не имевшего никакого отношения к официальной гражданской или военной власти в Италии. Важным было и другое условие. Этот человек должен был обладать незаурядными лидерскими качествами, военными и организаторскими способностями, быть «Новом Человеком», наделенным харизматичной и «божественной благодатью, а вместе с этим иметь всенародную известность, славу и непререкаемый авторитет в войсках, включая высшее итальянское командование и даже самого короля. В представлении многих итальянцев, таким уникальным и единственным на тот момент человеком был Габриэле Д'Аннунцио (1863–1938) — национальный летчик-герой, поэт-солдат, которому король лично вручил Золотую и Серебряную медали за боевые заслуги; *il Divo*, всемирно известный Рапаньетта — итальянский Данте современности — «певец праха и похоронных звонов, сладострастных и губительных развлечений, болезной тщеты бытия» — исключительная, яркая творческая личность, а вместе с этим противоречивая и мрачная политическая фигура своего времени (чей вклад в стремительное развитие итальянского фашизма, как и многих преступлений 1919–1920 гг., по сей день остается малоизученным и не имеющим должной оценки) [4].

Через день после подписания Сен-Жерменского договора в небольшой коммуне Ронки (обл. Фриули-Венеция-Джулия) на границе со Словенией, Д'Аннунцио, несмотря на недомогание и простуду, принял военную делегацию и без долгих раздумий дал согласие. Таким образом, фьюмская кампания началась в ночь на 12 сентября 1919 г., когда на «спасение Фьюме» и под девизом «Или Фьюме, или смерть!» («*O Fiume o morte!*») из Ронки выехала военная колонна: 35 грузовиков с несколькими офицерами и вооруженными солдатами-ардитами — всех чуть более 200 человек; впереди колонны на красном «Фиате-501» с откидным верхом — новоиспеченный команданте (командующий) Д'Аннунцио в мундире и с боевыми наградами на груди [2].

По дороге к колонне присоединялись добровольцы, и уже на следующий день в 11 утра, несмотря на военную блокаду города

и блок-посты, выставленные по приказу итальянского командования, многочисленный отряд Д'Аннунцио (по данным из разных источников — около 2600 человек) беспрепятственно вошел в Фьюме, где был встречен большинством горожан восторженными криками и цветами. Межсоюзнические вооруженные силы — без какого-либо сопротивления (!) немедленно покинули Фьюме (часть военных закрылась в казармах и позже покинула город), после чего началось правление Д'Аннунцио, длившееся неполные 16 месяцев, «подлинно свободным городом в безумном, подлом мире», о чем было заявлено поэтом-диктатором в его первой патетической речи с балкона своего фьюмского дворца-резиденции. В дальнейшем этот балкан стал неизменной трибуной правителя [2, 4, 6, 7, 8, 10].

После первых пяти месяцев безуспешных попыток присоединить Фьюме к Италии, мятежный город-государство оказался зажатым в тисках морской и сухопутной блокады, которая проводилась не силами Антанты или Югославии, а «родиной-матерью» под давлением союзников. Город оказался в тяжелейшем положении, с острой нехваткой продуктов питания (особенно муки), электроэнергии, безработицей (все промышленные предприятия города прекратили работу), закрытыми театрами и кинозалами, полной анархией на улицах, наводненных толпами солдат-ардитов, нескончаемым потоком прибывавших в город молодых фашистов, анархистов, «разного рода отребья общества» и молодыми барышнями-проститутками (этот ежедневный людской поток оказался возможным вопреки проводимой блокады города). Другой тяжелой проблемой стало едва ли не повальная наркомания, рост венерических заболеваний и даже выявление больных бубонной чумой в фьюмском военном госпитале в сентябре 1920 г. (к счастью, всех больных немедленно поместили на карантин и чума не получила распространение). Безусловно, это никак не способствовало укреплению власти Д'Аннунцио, а вызывало лишь рост недовольства коренных фьюмчан, опасавшихся выходить на улицу. Предпринимаемое морское пиратство, хищение и распродажа за бесценок всего военного имущества (которое принадлежало правительству Франции и хранилось в опечатанных портовых складах Фьюме), как и реквизиция всей наличности городских банков по причине скудного финансирования спонсорами этой авантюры,— все это также никак не улучшало бедственного положения перенаселенного и несчастного блокадного города. [4, 3].

Таким образом, весной 1920 г., потеряв всякую надежду аннексировать Фьюме в пользу Италии, после полного провала авантюрного плана «мгновенной, легкой и победоносной кампании», Д'Аннунцио серьезно задумался о создании независимого государства — «Свободной республики Фьюме», со своим флагом, гимном и конечно, конституцией. Важным пунктом этого плана было то, что новое государство не будет подконтрольным ни правительству Италии, ни правительству Югославии. Более того, оно будет готово «включать» в свой состав любые близлежащие югославские земли и острова, жители которых пожелают войти в состав республики Фьюме, и даже, возможно, таким образом присоединить весь восточный регион Королевства Италия — Венецию-Джулию. [4]

Но для успешной реализации этого проекта, по убеждению Д'Аннунцио, была необходима поддержка самой массовой политической силы — итальянской социалистической партии, а также нужно было стать союзником такой сверхдержавы, как Советская Россия, внешние враги которой были и врагами Фьюме. Поразительные успехи молодого «государства рабочих и крестьян», которое не имело де-юре международного официального признания (как и Фьюме!), а де-факто громило на всех фронтах врагов, к тому же приступило к восстановлению народного хозяйства и активно устанавливало, пусть и окольными путями, торговые связи с США, Англией и даже Францией,— все эти новости подробно освещались и анализировались на первых колонках ежедневных социалистических газет Рима, Милана, Турина и Триеста и не могли не вызвать искреннего восхищения. Ради успеха задуманного плана Д'Аннунцио был готов назвать свою республику, и даже ее органы власти как угодно — народной, социалистической и даже большевистской или **Советской фьюмской коммунистической республикой** (*la* «*Repubblica comunista sovietista a Fiume*»)[19] [4].

С этой целью 12 апреля 1920 г. команданте впервые отправил своего эмиссара по внешним связям (Leon Kochwitsky) в штаб-квартиру итальянских социалистов в Триесте к главному редактору газеты «*Lavoratore*» тов. Пассильи, с поручением сообщить официально «о новой политической ориентации синьора *Д'Аннунцио*», о его готовности стать союзником социалистов и большевиков и «объявить о создании республики с почти советской конституцией!» (quasi soviettista!). Удивленный редактор внимательно выслушал эмиссара, а затем вежливо указал на дверь со словами: «У социалистов нет никакого желания участвовать в планах *Д'Аннунцио*»[20]. Все последующие настойчивые попытки наладить связь с социалистами также оказались безуспешными. Д'Аннунцио наивно полагал, что итальянские и русские социалисты примут его в объятия и на словах поверят о «смене его политической ориентации». Но на деле с ним не желали вести никаких переговоров, считая его приспособленцем, «заклятым классовым врагом — графом», «буржуазным представителем акул итальянской военщины», откровенным бандитом, авантюристом и провокатором, необдуманные действия которого подвели Италию к краю пропасти новой войны буквально «против всех». О курьезном крене беспринципного фьюмского поэта-команданте в сторону «левых» с издевкой писали все итальянские социалистические издания: «Д›Аннунцио — большевик: вот так новости сезона! Эйя, Эйя, алала!»[21].

Вызывает сожаление, что решительный отказ социалистов от сотрудничества и даже какого-либо диалога не оставил Д'Аннунцио иного выбора, кроме поиска союза с анархистами, синдикалистами и едва созданной фашистской партии Муссолини «Итальянский союз борьбы», который, пользуясь случаем, на страницах своей газеты «*Il Popolo d'Italia*» объявил всенародный сбор средств на помощь собратьям Фьюме (справедливости ради — часть собранных денег Муссолини все же оставил для «развития собственной партии»).

Вызывает сожаление, но унизительный отказ социалистов послужил поводом для возмездия со стороны Д'Аннунцио. И действительно, во второй половине апреля 1920 г. едва ли не через несколько дней после окончания попыток наладить союз с руководством ИСП в Фьюме начались гонения местных социалистов: с избиениями, ссылками, арестами под предлогом «государственной безопасности» во имя «святого дела», с вынесениями судебных решений «"за пораженчество" именем… короля Виктора Эммануила III (!); содержанием арестованных, избитых до крови и без предъявления каких-либо обвинений за пределами… Фьюме (!) и под охраной… итальянских королевских карабинеров (!) в военных камерах почти без света,

19 "Avanti!", Фьюмский карнавал продолжается / Д'Аннунцио… советский? – 15 апреля 1920. С. 1.

20 "Avanti!", Предложенное соглашение Д'Аннунцио отвергнуто социалистами Триеста / L'accordo proposto da d'Annunzio respinto dai socialisti di Trieste – 29 апреля 1920 г. С. 2.

21 "Avanti!", Фьюмский карнавал продолжается / Д'Аннунцио… советский? / Il Carnevaletto a Fiume / D'Annunzio… sovietista? [4, 15 апреля 1920 г. С. 1.

скудным одноразовым питанием и сном на полу, устланном соломой[22].

Под строгим запретом оказались во Фьюме все социалистические издания, а с 18 октября 1920 г. последовало ужесточение наказания за ввоз, хранение и распространение: тюремный срок до 10 лет и штраф до 10 тыс. лир. Справедливости ради — в Фьюме были запрещены даже газеты Королевства Италия, которые выражали несогласие… с «богоугодным делом»[23].

Не была забыта и обида, нанесенная редакцией газеты «*Lavoratore*» в Триесте, как и постоянная критика газеты в адрес командования Фьюме. «Акт возмездия» стал более жестоким, чем известное до этого случая нападение и сожжение фашистами Муссолини миланской редакции «*Avanti!*» (14 апреля 1919 г.). В Триесте вечером 14 октября 1920 г. силами более 200 фашистов и ардитов-легионеров была совершена мгновенная атака на здание редакции «*Lavoratore*»: в окна были заброшены бомбы и ручные гранаты, затем последовала револьверная стрельба и поджог помещений. Фактически, редакция была полностью уничтожена (сведений о погибших нет)[24].

Несмотря на неудачу с социалистами, Д'Аннунцио не отказался от плана создания независимой республики. Дата официального провозглашения была объявлена заранее: 12 сентября 1920 г., т. е. в день первой годовщины экспедиции из Ронки во имя «спасению Фьюме». Этот «великий» день должен был стать запоминающимся, историческим, как день рождения «самого свободного», «самого счастливого», «самого справедливого», «самого культурного» и «всенародного» государства. Для этого было запланировано проведение «всенародного» праздника с массовыми гуляниями и шествиями в колоннах, причем не только в Фьюме, но и во всех крупных городах Италии.

Времени до объявления нового государства оставалось мало, и нужно было срочно приступить к работе по созданию конституции, в которой отражалась бы не только гениальность ее автора, но и «величие Древнего Рима» [4].

Над текстом конституции «res populi» Д'Аннунцио усердно трудился в течение весны-лета 1920 г. (это было отмечено даже в докладе депутата Эцио Рибольди на заседании итальянского парламента 6 июля 1920 г.). К участию в работе в качестве помощника был приглашен Альчесте Де Амбрис (1874–1934) — итальянский политик-интеллектуал, депутат-социалист (позже — антифашист), журналист, основатель и самый яркий представитель итальянского революционного синдикализма, движения республиканцев и литературного направления «новечентистов». Де Амбрис, как доброволец-легионер, появился в Фьюме в январе 1920 г. и сразу получил от Д'Аннунцио предложение занять пост «главы кабинета городского правительства Фьюме». Именно Де Амбриса называют редактором текста конституции, фактически, соавтором этого уникального документа. Известно, что после фьюмской кампании в 1923 г. в знак протеста против фашизма Муссолини, Де Амбрис покинул Италию и находился в добровольном изгнании во Франции до дня своей кончины [4].

Фигура Альчесте Де Амбриса во многом остается малоизученной, даже загадочной. Не вызывает сомнения интеллектуальный вклад Де Амбриса в создание фьюмской конституции, возможно в большей степени в качестве редактора, как и его значительная роль — возможно! — в нормализации городской жизни в качестве главы администрации города Фьюме. При этом можно сделать предположение о возникших разногласиях вскоре после провозглашения конституции (после 1 сентября 1920 г.), возможно речь идет о тяжелом конфликте принципиального характера между Де Амбрисом и Д'Аннунцио. Подтверждением этому стала большая аналитическая статья «Avanti!», опубликованная 25 ноября 1920 г. — публикация отчета о проведенном редакцией расследовании ситуации в Фьюме после подписания Рапалльского договора (12 ноября 1920 г.), с подробным описанием, «в каком адовом кругу страданий и мучений живет этот несчастный город», «чудовищного произвола, который уже больше года имеет силу закона», и методов правления Д'Аннунцио, «обладающего безграничной свободой власти» (обыски и аресты — как норма жизни). В главе «Как управляет Д'Аннунцио» автор вскользь упоминает о неожиданном, печальном и малопонятном повороте судьбы редактора-соавтора конституции: «…Альчесте Де Амбрис изгнан из страны без объяснения причины» [4, 25 ноября 1920., с. 3].

Конституция (Хартия Карнаро) Свободной Республики Фьюме: анализ структуры

Конституция Фьюме представляет собой конституцию революционного типа, в которой отсутствует принцип преемственности конституционного развития, и основы устройства общества определены впервые (как и в конституции РСФСР 1918 г.).

Конституция Фьюме состоит из Преамбулы, 19 глав и 65 статей, закрепляющих основы политической, общественной, правовой, экономической, социальной систем в Итальянском Регентстве Карнаро.

Вопреки распространенному мнению, текст фьюмской конституции нельзя назвать в полном смысле литературным, поэтическим произведением, написанным верлибром. Лишь в некоторых частях документа — в преамбуле, статьях 1, 2, 3, 5, 14, 19 — о «10-й корпорации»; 50 (о культуре), 54, 63, 64 — автор (Д'Аннунцио) использует свойственную ему стилистику — витиевато-торжественный слог (преимущественно в Преамбуле), в прочих статьях встречается философско-поучительный, местами поэтический язык. При этом подавляющая часть документа написана привычным для текста конституции «языком нормативно правовых актов».

В конституции Фьюме закреплены основные права и свободы личности, установлено равенство прав мужчин и женщин; предоставлена свобода вероисповедания; в основе государства — корпоративная социальная организация общества (10 корпораций, в одной из которых каждый трудоспособный гражданин обязан быть зарегистрированным); распределены властные полномочия, обязанности и взаимоотношения Регентства — корпораций — коммун (муниципалитетов), законодательной и исполнительной власти; распределена законодательная власть между двумя выборными органами-палатами (аналог двухпалатного парламента) — Совет Оттимов и Совет Провизоров (в эти советы может быть избран любой гражданин Регентства, достигший двадцатилетнего возраста и обладающий политическими правами); учрежден ежегодный Национальный совет — «Аренго дель Карнаро» для решения важнейший государственных вопросов (общее собрание Совета Оттимов и Совета Провизоров); исполнительная власть Регентства осуществляется семью Ректорами (министрами) с предоставлением Ректору иностранных дел титула Первого Ректора / «primus inter pares»; определен порядок осуществления судебной власти, назначение судей и учрежден верховный, арбитражный и конституционный суд — Палата Правосудия; определен порядок организации национальной обороны, содержания армии и поддержание ее боеготовности (военнообязанными являются

22 "Avanti!", Итальянское правительство помогает Д'Аннунцио в безжалостном отношении к фьюмским социалистам / Il Governo italiano aiuta D'Annunzio a infierire contro i socialisti fiumani [4, 8 мая 1920. С. 1].

23 "Avanti!", Новая фаза д'аннунциева фарса [4, 3 сентября 1920 г. С. 3].

24 Английские записки. Фиуме и Триест – мнение газеты «TIMES» [4, 7 ноября 1920, с. 5].

все граждане Регентства обоего пола); в Регентстве провозглашается культ культуры, культ «дантовского» языка; «культура народа» провозглашается приоритетной, с призывом к формированию творческого духа latinità, сохранению наследия великой латинской культуры, народных культурных традиций и ремесел; объявляется создание бесплатного университета, трех образовательных государственных учреждений культуры: Школа изящных искусств, Школа декоративных искусств, Музыкальная школа; учреждаются технические и профессиональные школы; заявляется: во всех школах проводить обязательное изучение итальянского языка и других языков Регентства; в программе начального образования обязательное обучение хоровому пению ставится на первое место; вводится запрет на религиозную символику и культ политическим деятелям в стенах школы; учреждается коллегию Эдилов, ответственных за строительство в Фьюме музыкального храма «Ротонда» на 10 тыс. мест и более, за безопасность зданий (во время строительства или эксплуатации), за красоту и благоустройство города, проведение праздничных мероприятий, эстетического воспитания населения (прививать чувство прекрасного); также коллегия «Эдилов» должна призывать и помогать предпринимателям и строителям активно использовать достижения современной архитектуры; провозглашается культ Музыки, как религиозный и общественный инструмент воспитания; в каждой коммуне должны быть созданы хоровые и музыкальные коллективы.

Некоторые пункты конституции вызывают вопросы или требуют уточнения в плане практического применения, к примеру, об упразднении верховенства центральной власти; о границах государства; о «судьбоносных присоединениях» других территорий путем добровольного волеизъявления; о полной передаче власти при чрезвычайной ситуации одному человеку (командующему) на неопределенный срок; о гражданстве — «только усердные производители общественного богатства и усердные творцы общественной власти являются подлинными гражданами Регентства»; «служители Фемиды проявляют готовность вершить правосудие прозрачно и очень быстро»; «труд является единственным законным владельцем права собственности», «выше всякого права превозносит и поддерживает права производителей»; «в осуществлении правосудия принимают участие: заслуживающие доверия хорошие люди».

Отдельные выводы или суждения философского характера, совершенно неожиданные для текста конституции, не могут не вызвать искреннюю симпатию, даже улыбку:

— «благодаря гармоничному взаимодействию разнообразия, общая жизнь станет более энергичной и богатой»;
— «проявлять усердие, чтобы в повседневную жизнь и труд вернулось чувство добродетельной радости»;
— «получение гражданства Регентства равносильно получению благородного титула»;
— «жизнь прекрасна и заслуживает, чтобы сурово и великолепно ее прожил человек, целиком обновленный свободой»;
— «цельным является тот человек, кто способен на каждодневное творение своей добродетели, чтобы каждый день приносить новый дар своим братьям»;
— «любая работа, пусть самая простая, пусть даже самая невзрачная, но хорошо сделанная, стремится к красоте и украшает этот мир».
— «Музыка, как язык ритуала, является воспевательницей акта жизни, жизнетворчества».
— «убеждает трудящихся, что небольшое украшение даже самого скромного жилища какой-нибудь деталью народного творчества является благочестивым поступком».

Становится очевидным, что при работе над главным законом страны Д'Аннунцио и Де Амбрис во многом опирались на собственные эстетические идеалы и представления «справедливого» государственного устройства, при этом опирались на лучшие, передовые, по их мнению, идеи общественно-политических течений начала XX К примеру, анархизма: упразднение верховенства центральной власти; синдикализма: корпоративизм как социальная организации общества; демократии: признание народа Регентства в качестве источника власти, предоставление права любому гражданину участвовать в решении государственных дел, предоставление прав и свобод; социализма: провозглашение труда, как единственного законного владельца правом собственности (здесь возникает вопрос: следует ли это понимать как «превращение средств производства в общественную собственность»?), провозглашение принципы социальной справедливости, свободы, равенства, государственная помощь малоимущим, бесплатное образование, всеобщая трудовая повинность и т. д.

Специфической чертой фьюмской конституции является отсутствие какой-либо политической идеологии и установлений политического характера, ориентированных на мировое сообщество, или открытого признания применения насилия для утверждения принципов нового, как это было зафиксировано в конституции РСФСР 1918 г. (к примеру, «беспощадное подавление эксплуататоров»; «победа социализма во всех странах», «непреклонная решимость вырвать человечество из когтей финансового капитала и империализма» и т. д.). Подчеркнуто миролюбивый характер нового государства отражен в ст. I — по вопросу «более справедливой и более безопасной восточной границы, которая вскоре будет установлена политическими средствами и соглашениями». [6, 8].

Накануне обнародования текста конституции (1 сентября 1920 г.) Д'Аннунцио удалось примириться с фьюмскими социалистами, полностью удовлетворив их требования, сформулированные 20 августа 1920 г. на общем собрании руководства Социалистической партии и Исполнительной комиссии Единого центра (Палаты труда) города Фьюме. Речь идет о конституционном признании народа как единственно жизненной и прочной силы, а также «отразить в этом документе, как в акте справедливости, следующие важные тезисы:

1. включить все те постулаты пролетариата, которые уже узаконены в наиболее свободных и развитых государствах;
2. предоставить рабочему классу самые широкие права в управлении государством и общественными делами;
3. гарантировать эффективную помощь малообеспеченным слоям населения;
4. развивать гражданское общество в братском содружестве представителей различных национальностей, проживающих в государстве Фьюме[25] [1].

На это сообщение газета «*Lavoratore*» опубликовала следующий комментарий, где, помимо прочего, важным является впервые озвученное подозрение о возможной провокационной причастности Антанты к «фьюмской авантюре»:

«Как было объявлено в газетах, командование *Д'Аннунцио провозгласит независимость Фиуме 12-го числа будущего месяца.*

25 "Avanti!", Римское издание. Независимость Д'Аннунцио и фьюмские социалисты – 28 августа 1920, с. 4, перевод А. Кураша.

В действительности нам неизвестно чего именно добивается господин Д'Аннунцио; также мы не знаем, согласен с этим или нет [премьер-министр Италии] Джолитти и не происходит ли все это по поручению Антанты? Однако нам точно известно, что действия господина Д'Аннунцио совершаются без участия рабочего класса Фьюме. Таким образом, фьюмский рабочий класс не признает ничего, что совершает господин *Д'Аннунцио […]*»[26] [1].

Обнародование конституции: библиографическое разыскание

Текст конституции автономного государства Фьюме, но теперь с новым, непривычным и даже странным названием — «Итальянское Регентство Карнаро» («Reggenza Italiana del Carnaro»), был обнародован 1 сентября 1920 г. Документ был опубликован в официальной газете «*Fiume d'Italia*» (№ 31) и даже зачитан лично Д'Аннунцио перед собравшимися в фьюмском городском театре «Феникс» (Teatro Fenice) горожанами и легионерами. В тот же день текст был разослан во все редакции наиболее крупных итальянских газет, включая социалистические.

Вся «буржуазная» пресса, за редким исключением, с восторгом отнеслась к появлению новой Республики с конституцией, «горячо и кропотливо созданной и выгравированной гением». Текст конституции, опубликованный в «*Fiume d'Italia*», стал главным событием и перепечатывался во многих газетах, в том числе и зарубежных.

Не заставили себя ждать и отзывы главных оппонентов — печатные органы «Avanti!» в Риме, Милане, Турине, Триесте:

– «Д'Аннунцио открыл новую главу трагического фарса Фьюме» («Avanti!», 3 сентября 1920 г.);

– «В королевстве Габриэля — Регентство Карнаро» (3 сентября 1920 г.);

– «Д'Аннунцио провозгласил Фьюме независимым государством, подарив ему свою средневеково-романтико-поэтическо-большевистскую конституцию […]» (12 сентября 1920 г.);

– «На какие городские силы, как опору, рассчитана конституция поэта, или на кого она может опереться? На двух тысяч солдат-ардитов и, конечно, на пулеметы и ручные гранаты […]» (9 сентября 1920 г.);

– «Эта конституция непрактична, неосуществима, несерьезна, является результатом схоластической работы поэта, совершенно чуждого духу реального времени; это анахронизм; гротеск. Анахронична, потому что предлагаемое социальное устройство устарело не просто на несколько лет, а на много веков. Предлагаемые Совет «оттимов» и Совет «провизоров» смешны, как смешным выглядел бы Д'Аннунцио, если бы отправился на прогулку в пестрой одежде кавалера эпохи Возрождения. Также и [национальное собрание] «Аренго» Карнаро производит впечатление современного солдата, надевшего шлем Сципиона. Глупо и нелепо выглядит желание воскресить времена бесконечно далекие, несмотря на их кажущийся блеск, от достижений нашей цивилизации; в любом случае для их воскрешения недостаточно смахнуть пыль со старых слов, вышедших из употребления и забытых. […] Абруццскому ритору, рывшемуся в старье прошлого, не удалось извлечь ничего, кроме бесполезных черепков. И когда ему понадобилось нечто оригинальное, то пришлось это своровать в "саду социалистов" […]» (2 сентября 1920 г., перевод А. Кураша);

– «Поскольку в настоящее время народ Фьюме относится к нему очень враждебно, то нахальный поэт пускает в ход все средства, чтобы не оказаться изгнанным из собственного королевства и пытается всячески этого избежать […]». (3 сентября 1920, перевод А. Кураша).

– «Неожиданная новость о намерении создать вовсе не фьюмское, а д'аннунциевское государство, вывела фьюмчан из терпения. И это несмотря на неслыханный терроризм, ставший здесь обычным делом, вопреки арестам и чудовищным приговорам к многолетним тюремным заключениям. Иначе говоря, вся страна стала «антиданнунциевской» — все горожане в смятении, и возмущение настолько глубокое, что если бы у них было оружие, то вспыхнула бы настоящая революция […]» («Avanti!», 3 сентября 1920 г., перевод А. Кураша).

– «Судьба конституции Д'Аннунцио печальна, так как она лишена средств правовой защиты с международной точки зрения. Ни Югославия, ни Франция, ни Америка даже не захотят ее обсуждать. Итальянское правительство безропотно и безучастно; итальянский народ устал и продолжает спрашивать, почему в Фьюме не наступает мир даже после вхождения в него наших интервентистов в ноябре 1918 г., и смотрит на Конституцию как на отражение Мертвого города.

В подобной ситуации судьба конституция очевидна: ее место на полках библиотек и читальных залов, где она будет доставлять интеллектуальное наслаждение любителям эстетического созерцания действительности и не приведет к каким-либо политическим последствиям для Фьюме, Италии и Европы […]» («Avanti!», 9 сентября 1920 г., перевод А. Кураша).

– «Само собой разумеется, что все население Фьюме решительно против безумной конституции Д'Аннунцио и его республики, как и против присоединения новых славян к городу Фьюме. Но противостоять этому оно никак не может, так как происходящий там террор невозможно описать словами […]» («Avanti!», 23 сентября 1920, перевод А. Кураша) [1].

Проведенное исследование позволяет сделать вывод, что фьюмская Конституции 1920 г., просуществовавшая менее 4-х месяцев, представляла собой принципиально новую, уникальную конституцию революционного типа, без характера преемственности европейского конституционного развития и государственности.

Фьюмская конституция предложила принципиально новую, экспериментальную форму государственного устройства без верховенства центральной власти.

Несмотря на схожую «революционность» и «народность власти», конституция Фьюме обладает принципиальными отличиями от конституции РСФСР 1918 г.

В основу фьюмской конституции заложены эстетические идеалы и представления ее создателей о «справедливом», «гармоничном» и «народном» государственном строе, а также идеи основных общественно-политических течений начала XX в., но с акцентом на торжество духа «italianità», сохранения культурного наследия «latinità», как и сохранения языкового разнообразия представителей других народов. Уважением к культуре и языкам других народов, как и полное отсутствие риторики национализма, идей фашизма, придает этому документу еще большую привлекательность и уникальность.

Вызывает сожаление, что Конституция Фьюме в полной мере оказалась фиктивной, но не в силу несбыточности, «фантастичности» предлагаемых принципов нового устройства. Реализация этой конституции, по крайней мере, в ее большей части, могло быть вполне успешной, принимая во внимание небольшую территорию города-государства и возможность

26 "Avanti!", Римское издание. Независимость Д'Аннунцио и фьюмские социалисты – 28 августа 1920, с. 4, перевод А. Кураша.

внесения конституционных поправок и дополнений.
Существования д'Аннунциевского Фьюме и его конституции оказалось невозможным в силу сложившихся исторических условий послевоенного периода (несмотря на лондонский пакт 1915 г.):
— Сен-Жерменское решение Антанты о судьбе Фьюме (10 сентября 1919 г.);
— появление самостоятельного югославского государства;
— Рапалльское договор Италии и Югославии о судьбе Фьюме (12 ноября 1920 г.);
— отсутствие союза с социалистами и невозможность получения какой-либо помощи от Советской России;
— военная блокада города на суше и на море;
— постоянно растущее недовольство горожан, вызванное нехваткой продовольствия и отсутствием нормальных условий мирной жизни;
— военный захват мятежного города и прекращение правления «авторитарного диктатора-поэта» (конец декабря 1920 г.).
Конституция Фьюме, написанная не Д'Аннунцио-политиком, а Д'Аннунцио-поэтом, мыслителем и патриотом (конечно, в соавторстве с Альчесте Де Амбрисом),— это та самая удивительная «роза любви» в фьюмском «репейном» поле.
Конституция Фьюме — диаметральная противоположность, антитеза общепринятой негативной оценке всей «фьюмской кампании», которую называют авантюрной, направленной на подрыв общественного порядка, «отрицанием методологии и логики либерального государства и способа ведения политики».
В период фьюмской кампании Д'Аннунцио-патриот вызывает искреннюю симпатию и восхищение, его стремление энергичного действия и активного поиска решения проблем, его презрение к опасности, постоянная готовность к самопожертвованию, к свершению любых героических актов, пусть авантюрных, отчаянных, сумасбродных, но направленных на «спасение этнических итальянцев» Фьюме и Далмации.
В то же время деятельность Д'Аннунцио-политика, Д'Аннунцио-диктатора, в особенности его реальный вклад в развитие итальянского фашизма, пособничество, как и возможная ответственность за многие преступления фашистов и ардитов-легионеров, совершенных в 1920 г., требуют дополнительного изучения и справедливой оценки.
Во второй II части исследования будет предложено «погружение в 1920 год»: ознакомление со всеми газетными публикациями, вышедшими в 1920 г. в газете «Avanti!» — критические и аналитические статьи, репортажи и новостные сообщения по фьюмскому вопросу, частично — по некоторым важным событиям в мире.

Литература

1. Кураш А. П. Особенности развития итальянского кинематографа в контексте культурно-исторической реальности конца XIX — первой половины XX века. Диссертация на соискание степени кандидата наук. 24.00.01 — теория и история культуры. Москва, 2013. 205 с.
2. Скифано Лоранс. Висконти: обнаженная жизнь / пер. с фр. Д. Савосина. М., Rosebud Publishing, 2015. 752 с.
3. Шварц Е. Габриэле Д'Аннунцио. Крылатый циклоп (Путеводитель по жизни Габриэле Д'Аннунцио). Санкт-Петербург: «Вита Нова», 2010. 528 с.
4. «Avanti!», giornale socialista. Senato della Repubblica. Biblioteca del Senato «Giovanni Spadolini», Roma. 1919–1920 гг.— Edizione Nazionale.
5. Borghese Giuseppe Antonio. Gabriele d'Annunzio, R. Ricciardi, 1909.
6. De Felice R. (cur.), La Carta del Carnaro nei testi di Alceste De Ambris e di Gabriele D'Annunzio, il Mulino, Bologna, 1973, pp. 35.— URL:
https://en.wikisource.org/wiki/Constitution_of_Fiume
[Доступ свободный. Дата обращения 03.11.2020.]
7. Monzali L. Il governo Orlando-Sonnino e le questioni coloniali africane alla Conferenza della Pace di Parigi del 1919.— Università di Bari "Aldo Moro", pp. 67–131.— URL: https://www.academia.edu/10232276/Il_governo_Orlando-Sonnino_e_le_questioni_coloniali_africane_alla_Conferenza_della_Pace_di_Parigi_del_1919
[Доступ свободный. Дата обращения 28.05.2019.]
8. Negri G., Simoni S. Le Costituzioni inattuate.— Editore Colombo.— Roma, 1990, p. 114.
8a. Sinagra A. Lo statuto della Reggenza Italiana del Carnaro. Tra la storia, diritto internazionale e diritto costituzionale.— Atti del Convegno. Università degli studi di Roma «La Sapienza». Facoltà di Scienze Politiche. 21 ottobre 2008.— Giuffre Editore, p. 227–232.— URL: https://books.google.ru/books?id=NOUXRfiQtRIC&pg=PA230&lpg=PA230&dq=XII+– [Доступ свободный. Дата обращения 20.10.2020.]
9. Simonelli Federico, Baioni Massimo.— La costruzione di un mito. Rituali, simboli e narrazioni dell'Impresa di Fiume (1919–1921).— UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO CARLO BO.— ANNO ACCADEMICO 2014–2015, p. 52.
– URL: https://core.ac.uk/download/pdf/53218743.pdf [Доступ свободный. Дата обращения 03.11.2020.]
10. Mancini L. Penco Giampaolo.— La storia siamo noi. / Predato per perdonare.— Gabriele d'Annunzio e Fiume / l'estetica del disobbedisco.— документальный фильм, RAI, 2013.— URL: https://www.youtube.com/watch?v=k2KfzizgNEQ
[Доступ свободный. Дата обращения 10.06.2020.]

References

1. Kurash A. P. Osobennosti razvitiya ital'yanskogo kinematografa v kontekste kul'turno-istoricheskoj real'nosti konca XIX — pervoj poloviny XX veka. Dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata nauk. 24.00.01 — teoriya i istoriya kul'tury. Moskva, 2013. 205 s.
2.Skifano Lorans. Viskonti: obnazhennaya zhizn' [Visconti: naked life] / per. s fr. D. Savosina. M., Rosebud Publishing, 2015. 752 s.
3. SHvarc Elena.— Gabriele D'Annuncio. Krylatyj ciklop (Putevoditel' po zhizni Gabriele D'Annuncio). [Gabriele D'annunzio. The winged Cyclops (a Guide to the life of Gabriele D'annunzio)]. «Vita Nova», Sankt-Peterburg, 2010. 528 s.
4. «Avanti!», giornale socialista. Senato della Repubblica. Biblioteca del Senato «Giovanni Spadolini», Roma. 1919–1920 гг.—

Edizione Nazionale.
5. Borghese Giuseppe Antonio. Gabriele d'Annunzio, R. Ricciardi, 1909.
6. De Felice R. (cur.), La Carta del Carnaro nei testi di Alceste De Ambris e di Gabriele D'Annunzio, il Mulino, Bologna, 1973, pp. 35.— URL:
https://en.wikisource.org/wiki/Constitution_of_Fiume
[Доступ свободный. Дата обращения 03.11.2020.]
7. Monzali L. Il governo Orlando-Sonnino e le questioni coloniali africane alla Conferenza della Pace di Parigi del 1919.— Università di Bari "Aldo Moro", pp. 67–131.— URL: https://www.academia.edu/10232276/Il_governo_Orlando-Sonnino_e_le_questioni_coloniali_africane_alla_Conferenza_della_Pace_di_Parigi_del_1919
[Доступ свободный. Дата обращения 28.05.2019.]
8. Negri G., Simoni S. Le Costituzioni inattuate.— Editore Colombo.— Roma, 1990, p. 114.
8a. Sinagra A. Lo statuto della Reggenza Italiana del Carnaro. Tra la storia, diritto internazionale e diritto costituzionale.— Atti del Convegno. Università degli studi di Roma «La Sapienza». Facoltà di Scienze Politiche. 21 ottobre 2008.— Giuffre Editore, p. 227–232.— URL: https://books.google.ru/books?id=NOUXRfiQtRIC&pg=PA230&lpg=PA230&dq=XII+– [Доступ свободный. Дата обращения 20.10.2020.]
9. Simonelli Federico, Baioni Massimo.— La costruzione di un mito. Rituali, simboli e narrazioni dell'Impresa di Fiume (1919–1921).— UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO CARLO BO.— ANNO ACCADEMICO 2014–2015, p. 52.
– URL: https://core.ac.uk/download/pdf/53218743.pdf [Доступ свободный. Дата обращения 03.11.2020.]
10. Mancini L. Penco Giampaolo.— La storia siamo noi. / Predato per perdonare.— Gabriele d'Annunzio e Fiume / l'estetica del disobbedisco.— документальный фильм, RAI, 2013.— URL: https://www.youtube.com/watch?v=k2KfzizgNEQ
[Доступ свободный. Дата обращения 10.06.2020.]

«ХАРТИЯ КАРНАРО»

Итальянское Регентство Карнаро

Конституция Свободной Республики Фьюме

(Фьюме, 1 сентября 1920 г.)

***

LA CARTA DEL CARNARO

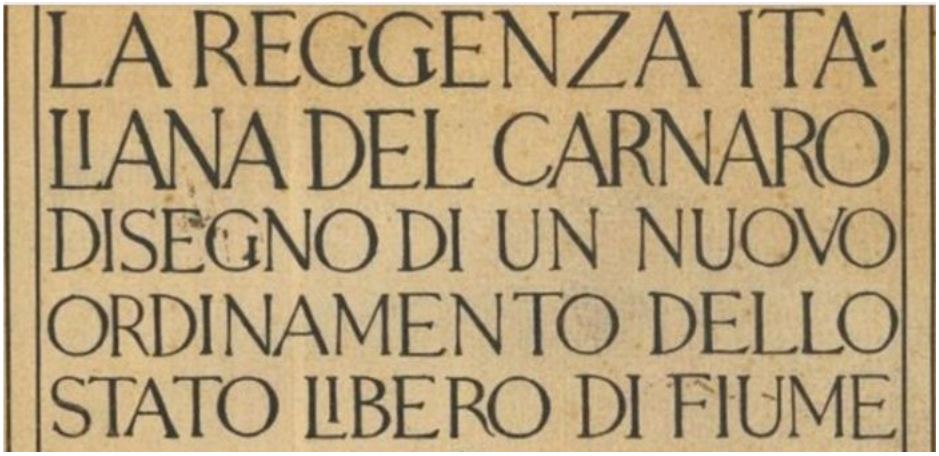
La Reggenza italiana del Carnaro

La Costituzione della Libera Repubblica di Fiume

(Fiume, 1 settembre 1920)

автор — Габриэле Д'Аннунцио

УСТАНОВЛЕНО И ПРЕДПИСАНО / STATVTVM ET ORDINATVM EST.
КЛЯНУСЬ В ЭТОМ / IVRO EGO.
ЕСЛИ ДУХ ЗА НАС, ТО КТО ПРОТИВ НАС? / SI SPIRITVS PRO NOBIS QVIS CONTRA NOS?



Ил.1. Обложка Конституции Фьюме.

(Преамбула).— Глава 1. Основные положения.— Глава 2. Граждане.— Глава 3. Коммуны.— Глава 4. Законодательная власть.— Глава 5. Исполнительная власть.— Глава 6. Судебная власть.— Глава 7. Командующий.— Глава 8. Национальная оборона.— Глава 9. Государственное образование.— Глава 10. Конституционная реформа.— Глава 11. Право инициативы.— Глава 12. Подтверждение народного согласия.— Глава 13. Право на петицию.— Глава 14. Несовместимость должностей.— Глава 15. Отстранение от занимаемой должности.— Глава 16. Ответственность.— Глава 17. Оплата труда.— Глава 18. Коллегия эдилов.— Глава 19. Музыка[27].

(Преамбула)

От бесконечной воли народа.

Фьюме, веками свободный италийский город-коммуна, при единодушном голосовании горожан и законном решении Национального совета, свободно заявляет о своей полной и самозабвенной преданности родине-матери, 30 октября 1918 года. Его право тройное, крепкое, как броня римского мифа.

Фьюме — италийский страж пределов Юлиев, крайняя цитадель культуры латинской, последний град-носитель дантовского следа. Из века в век, действием за действием, борьбой за борьбой, страстью за страстью — в нем сохраняли итальянский дантовский Карнаро.

Он излучал и излучает дух итальянства на берегах и островах от Волоска до Лаураны, от Москьены до Альбоны, от Вельи до Луссино, от Керсо до Арбе.

И это его историческое право.

Фьюме, как некогда древняя Тарса́тика, стоит на посту у южной оконечности Либурнианского крепостного вала, возвышаясь и простираясь вплоть до Юлианских Альп. Непоколебима убежденность в этих землях, что священные границы Италии подтверждены традициями, историей и наукой.

И это его земельное право.

Фьюме с несгибаемой волей, героически преодолевая страдания, козни и всякое беззаконие, в течение двух лет отстаивает право свободного выбора своей судьбы и цели — справедливого принципа, объявленного народам его некоторых злобных противников.

И это его человеческое право.

Ему противодействует тройное чужеземное право: беззаконие, алчность и превосходящая сила; жалкая Италия не противится этому, позволяя свою победу не признавать и топтать.

27 Содержание «Хартии Карнаро» добавлено публикатором и переводчиком А. П. Курашем.— Прим. ред.

По этой причине жители свободного города Фьюме, всегда преданные своей латинской судьбе и устремлённые исполнить свой законный обет, решили свершить переустройство, соответствующее духу их новой жизни, не ограничивая себя границами территории, известной как «Corpus separatum» — учреждение венгерской короны, но предлагая сделать братский выбор другим адриатическим сообществам, которые желают изменений, хотят стряхнуть с себя гнетущую грусть и восстать, воскреснуть и подняться во имя новой Италии.
Таким образом, во имя новой Италии, народ Фьюме, на основе справедливости и свободы, дает клятву бороться изо всех сил и до самого конца, поддерживать вопреки всему прилегающие к родине-матери земли, быть поборником и вечным защитником альпийских пределов, указанных Богом и Римом.

Глава 1. Основные положения / Dei fondamenti

Статья I — Суверенный народ Фьюме, обладая неоспоримым и нерушимым суверенитетом, провозглашает «Corpus separatum» центром своего свободного государства, со всеми его железными дорогами и портом.
Незыблемо его желание сохранить границу своей земли, прилегающей к родине-матери на западной стороне, но также он не отказывается от более справедливой и более безопасной восточной границы, которая вскоре будет установлена политическими средствами и соглашениями, заключенными с сельскими и приморскими коммунами, которых заинтересуют условия порто-франко и многих новых законов.
Статья II — Итальянское регентство Карнаро образовано на земле Фьюме и на островах древних венецианских традиций, которые голосованием заявляют о своем судьбоносном присоединении; и все сродные общины путем добровольного волеизъявления могут присоединиться в соответствии со специальным пруденциальным законом.
Статья III — Итальянское Регентство Карнаро — это полностью народное правительство — «*res populi*» — в основе которого сила производительного труда, а по устройству — самые широкие и различные формы автономии, как это понималось и осуществлялось на протяжении четырех славных веков нашего общинного периода.
Статья IV — Регентство признает и подтверждает суверенитет всех граждан независимо от пола, расы, языка, классовой принадлежности и религии.
– Но выше всякого права превозносит и поддерживает права производителей;
– упраздняет или ограничивает верховенство центральной власти;
– распределяет власть и должности,
таким образом, благодаря гармоничному взаимодействию разнообразия, общая жизнь станет более энергичной и богатой.
Статья V — Регентство покровительствует, защищает, сохраняет все свободы и все права народа;
– обеспечивает внутренний порядок дисциплиной и справедливостью;
– проявляет усердие, чтобы в повседневную жизнь и труд вернулось чувство добродетельной радости, способной к глубокому обновлению народа, наконец освободившегося от однообразного уклада жизни — подчинения и лжи;
– неуклонно стремится к повышению чувства собственного достоинства и роста благосостояния всех граждан,
таким образом, для иностранца получение гражданства будет равносильно получению благородного титула и высшей честью, как это было некогда во времена римского права.
Статья VI — Все граждане государства обоего пола являются и чувствуют себя равными перед новым законом.
Осуществление прав, признанных конституцией, не может ущемляться или упраздняться кем-либо, за исключением общественного мнения и исключительного приговора.
Статья VII — Конституцией гарантируются всем гражданам основные свободы мысли, печати, собраний и ассоциаций.
Каждый религиозный культ признается, уважается и может строить свой храм;
но ни один гражданин не может ссылаться на свои религиозные убеждения и обряды, чтобы уклониться от выполнения обязанностей, установленных действующим законом.
Злоупотребление конституционными свободами, когда преследуются запретные цели и нарушается баланс гражданского сосуществования, может быть наказуемо особыми законами;
но они никоим образом не должны ущемлять совершенный принцип этих свобод.
Статья VIII — Положения конституции гарантируют всем гражданам обоих полов:
– начальное образование в светлых и чистых школах;
– физическое воспитание на открытых и оборудованных спортплощадках;
– оплачиваемая работа с минимальной заработной платой, достаточной для хорошей жизни;
– оказание помощи при болезни, инвалидности, вынужденной безработице;
– пенсия по старости;
– право пользования законно приобретенным имуществом;
– неприкосновенность жилища;
– неприкосновенность личной свободы — «*habeas corpus*»;
– компенсация ущерба в случае судебной ошибки или злоупотребления властью.
Статья IX — Государство не признает собственность как некое абсолютное владение человеком, но рассматривает ее как наиболее пригодную из социальных функций.
Никакое имущество не может быть резервировано человеком, как едва ли не часть его тела; не допускается, чтобы у какого-либо нерадивого собственника имущество оставалось заброшенным или плохо использовалось, за исключением всего прочего.
Труд является единственным законным владельцем права собственности на любые средства производства и обмена.
Только труд является хозяином имущества максимально доходного и максимально выгодного для общей экономики.
Статья X — Порт, вокзал, железные дороги, расположенные на фьюмской территории, являются бессрочным, неоспоримым и неотчуждаемым имуществом государства.
Разрешается — с лицензией «порто-франко» — осуществлять широкую и свободную торговлю, заниматься промышленным

производством и судоходством всем иностранцам, как и местным жителям, при абсолютном равенстве касательно вежливого обхождения, предоставления льготного налогообложения и гарантии безопасности людям и имуществу.
Статья XI — Национальный банк Карнаро, находящийся под надзором Регентства, отвечает за выпуск бумажных денег и осуществление любых кредитных операций.
Для действующих на территории Регентства банков, а также для тех, которые могут быть учреждены, специальным законом будут установлены способы и правила работы, с указанием прав, обязанностей и ответственности.

Статья XII — Все граждане обоего пола имеют полное право выбора и осуществления своей трудовой деятельности в области промышленности, искусства и ремесел.
Деятельность предприятий, учрежденных и финансируемых из-за рубежа, как и любая иная законная деятельность иностранного гражданина, будут регулироваться положениями либерального закона.
Статья XIII — Три сущности и силы способствуют организации единого движения и развития объединения:
– Граждане;
– Корпорации;
– Коммуны.
Статья XIV — Три религиозные веры[28] превыше всех прочих во всех присягнувших Коммунах:
– жизнь прекрасна и заслуживает, чтобы сурово и великолепно ее прожил человек, целиком обновленный свободой;
– цельным является тот человек, кто способен на каждодневное творение своей добродетели, чтобы каждый день приносить новый дар своим братьям;
– любая работа, пусть самая простая, пусть даже самая невзрачная, но хорошо сделанная, стремится к красоте и украшает этот мир.

Глава 2. Граждане / Dei cittadini

Статья XV — Звание и титул гражданина Регентства имеют:
– все граждане, зарегистрированные в настоящее время в свободном городе Фьюме;
– все граждане, являющиеся жителями других коммун, пожелавших и ставших частью нового государства;
– все, кто государственным указом имеет звание почетного гражданина;
– все, кто обратился с просьбой о получения гражданства и получившего его официально.
Статья XVI — Граждане Регентства получают все гражданские и политические права по достижении двадцатилетнего возраста. Без различия пола они законно становятся избирателями и имеют право быть избранными на любые должности.
Статья XVII — Политических прав лишаются граждане:
– осужденные за бесчестие;
– отказники от военной службы для защиты территории;
– неисправимые уклонисты от уплаты налогов;
– неисправимые тунеядцы, живущие за счет сообщества, если они не являются недееспособными по болезни или старости.
Статья XVIII — Государство — это общая воля и общее усилие народа, направленные на достижение еще более высокого материального уровня и духовной силы.
Только усердные производители общественного богатства и усердные творцы общественной власти являются подлинными гражданами Регентства и вместе с ним образуют единую действующую субстанцию, единый восходящий поток изобилия. Независимо от вида труда — ручного или умственного, промышленного или творческого, управленческого или исполнительского — все работники в обязательном порядке должны быть зарегистрированы в одной из десяти учрежденных Корпораций, которые от муниципалитета (Коммуны) получают представление об их деятельности, но с предоставлением свободной реализации их энергии и свободном определении взаимных обязательств и взаимной поддержки.
Статья XIX — Первая Корпорация состоит из наемных работников в области промышленности, сельского хозяйства, торговли и транспорта; также туда входят мелкие ремесленники и мелкие собственники земли, которые сами занимаются сельским трудом или у которых имеется небольшое количество помощников и временных работников.
– Вторая Корпорация — объединяет всех технических и административных работников каждой частной промышленной и сельскохозяйственной компании, за исключением совладельцев этой компании.
– Третья Корпорация — объединяет всех работников коммерческих компаний, которые не являются рабочими; совладельцы компаний также не входят в состав этой корпорации.
– Четвертая Корпорация — объединяет работодателей промышленных, сельскохозяйственных, коммерческих, транспортных компаний, являющихся не только собственниками, но — в соответствии с духом новой конституции — также управленцами, обладающими исключительным чутьём и усердием для роста компаний.
– Пятая Корпорация — объединяет всех государственных и муниципальных служащих любого ранга.

28 Касательно религии Д'Аннунцио также выступает в роли «Великого реформатора», при этом подчеркивая уважительное отношение ко всем традиционным религиям. В этом параграфе поэт предлагает возвести в ранг религии некоторые свои умозаключения, идеи. Фактически, от каждого гражданина Регентства требовалось «религиозное» почитание:

– жизни
– каждодневного труда
– привнесения красоты в любой работе (профессии).

Редактором текста конституции был Альчесте Де Амбрис. Но придать этому документу некий строгий, понятный, «разумный» или формальный вид ему не удалось. Последнее слово все равно оставалось за диктатором. Помимо проникновения «эстетического идеала» во все сферы жизни, городское и архитектурное планирование также становится частью конституционного текста.

Текст оригинала:

XIV — Tre sono le credenze religiose collocate sopra tutte le altre nella università dei Comuni giurati:

– la vita è bella, e degna che severamente e magnificamente la viva l'uomo rifatto intiero dalla libertà;
– l'uomo intiero è colui che sa ogni giorno inventare la sua propria virtù per ogni giorno offrire ai suoi fratelli un nuovo dono;
– il lavoro, anche il più umile, anche il più oscuro, se sia bene eseguito, tende alla bellezza e orna il mondo.

– Шестая Корпорация — включает в себя интеллектуальный цвет общества: прилежных в учебе молодых людей и их педагогов: преподавателей государственных школ и студентов высших учебных заведений; скульпторов, художников, декораторов, архитекторов, музыкантов и всех тех, кто занимается изобразительным, сценическим, декоративным искусством.
– Седьмая Корпорация — включает в себя людей свободных профессий, не указанных в вышеупомянутых списках.
– Восьмая Корпорация — образована из кооперативных обществ производства, труда и потребления, промышленных и сельскохозяйственных обществ; в корпорацию входят только управляющие этих компаний.
– Девятая Корпорация — объединяет всех тружеников моря.
– Десятая Корпорация — не имеет отношения к искусству, ни к какой-либо категории и не имеет названия. Ее заполнение в состоянии ожидания, подобно десятой Музе (искусству кино.— А. К.). Она зарезервирована для таинственной силы людей, чей тяжкий труд по восходящей сопряжен с мучительными терзаниями. Это почти обетная фигура, посвященная неизвестному гению, появлению совершенно нового человека, идеальным трансфигурациям животрепещущей деятельности, полному освобождению духа от мучительной одышки и кровавого пота.
Она представлена в городском храме в виде горящей лампады, на которой написано древнее тосканское изречение эпохи Коммун, восхитительная аллюзия на одухотворенную форму человеческого труда:
«*Fatica senza fatica*» — «Усердствуй без чрезмерной суеты».
Статья XX — Каждая Корпорация обладаем правом полноценного юридического лица, полностью признается государством и осуществляет следующую деятельность:
– избирает своих консулов;
– выражает свою волю на своих собраниях;
– готовит свои договоры, свои пункты соглашений, свои конвенции;
– упорядочивает свое самоуправление в соответствии со своей мудростью и опытом;
– обеспечивает свои нужды и увеличивает свои активы, взимая денежный налог с ассоциированных лиц в виде вознаграждения, жалования, отчисления от прибыли компании, от профессионального дохода;
– защищает свой собственный класс на всех площадках и стремится повысить его достоинство;
– стремится довести до совершенства технику искусств и ремесел;
– организовывает свою работу, стремясь добиться показательных результатов современной красоты;
– включает в состав корпорации ничтожных работников, с целью их воодушевления и предоставления им испытательного срока для серьезной проверки;
– исполняет свои обязательства по оказанию взаимной помощи;
– оказывает помощь больным и немощным товарищам;
– создает свои знаки отличия, свои эмблемы, свою музыку, свои песни, свои молитвы;
– проводит свои церемонии и обряды;
– вносит свой великолепный вклад, насколько это возможно, в аппарат общественного веселья, юбилейных торжеств, игр на суше и на море;
– чтит память своих умерших, уважает своих деканов, прославляет своих героев.
Статья XXI — Взаимоотношения между Регентством и Корпорациями, а также между Корпорациями, регулируются теми же статутами по подчиненности, установленными между центральной властью Регентства и присягнувшими Коммунами, а также между Коммунами.
Члены каждой Корпорации учреждают независимый избирательный орган для избрания представителей в Совет Провизоров. Консулам корпораций и их знаменам / знакам отличия полагаются почетные первые места в публичных церемониях.

Глава 3. Коммуны / Dei Comuni

Статья XXII — Во всех Коммунах (муниципалитетах) восстанавливается древняя «нормативная власть» (l'antico «potere normativo») с предоставлением права полной автономии: особое право издавать свои собственные законы в рамках всеобщего (универсального) права.
Осуществляется самостоятельное управление в рамках властных полномочий, не предоставленных Конституцией законодательной, исполнительной и судебной власти Регентства.
Статья XXIII — Каждой коммуне (муниципалитету) предоставляются самые широкие права по созданию собственного свода муниципальных законов, исходя из местных обычаев, особенностей, передаваемого характера жизненной энергии и нового самосознания.
Для принятия своих законов каждая коммуна должна подать в Регентство запрос на получение заверения, которое предоставляется в случае:
– если принимаемые статуты не содержат никакого явного или скрытого противоречия духу Конституции;
– если эти статуты получили народное одобрение путем голосования и могут быть улучшены или исправлены чистосердечным волеизъявлением большинства горожан.
Статья XXIV — Коммуны (Муниципалитеты) имеют право заключать соглашения, улаживать конфликтные отношения, заключать между собой договоры по законодательным и административным вопросам.
При этом они обязаны представить их на рассмотрение центральной исполнительной власти.
В случае если власть посчитает, что данные соглашения противоречат духу Конституции, то дело будет передано в Палату Правосудия (Corte della Ragione) для получения безапелляционного решения.
В случае если суд признает эти соглашения незаконными и недействительными, то исполнительная власть Регентства аннулирует их.
Статья XXV — Когда внутренний порядок Коммуны (муниципалитета) нарушается в результате каких-либо стычек, махинаций или любых иных форм насилия и обмана,

когда целостность и достоинство Коммуны подвергается угрозе или ущемлению по вине другой Коммуны,
исполнительная власть Регентства вмешивается как посредник и миротворец,
в случае если муниципальные власти по согласованию требуют это вмешательство,
если данное требование поддерживается одной третью горожан, обладающих политическими правами в данном населенном пункте.

Статья XXVI — Коммуны (муниципалитеты) являются основными учредителями начальных школ в соответствии с правилами, установленными Государственным советом по образованию (Consiglio scolastico dello Stato), а также обладают правом:
– назначать муниципальных судей;
– создавать и содержать муниципальную полицию;
– заниматься налогообложением;
– брать ссуды на территории Регентства или даже за его пределами, но под гарантию правительства, которая предоставляется только в случаях явной необходимости.

Глава 4. Законодательная власть / Del potere legislativo

Статья XXVII — Законодательная власть осуществляется двумя выборными органами:
– Совет Оттимов / il Consiglio degli Ottimi
– Совет Провизоров / il Consiglio dei Provvisori.

Статья XXVIII — В Совет Оттимов («самых лучших») путем прямого и тайного всеобщего голосования может быть избран любой гражданин Регентства, достигший двадцатилетнего возраста и обладающий политическими правами.
Любой голосующий избиратель Регентства может быть принят в Совет Оттимов.

Статья XXIX — Оттимы избираются сроком на три года.
Они избираются из расчета один на каждую тысячу избирателей; но в любом случае их число не может быть менее тридцати.
Все избиратели образуют единый избирательный корпус.
Выборы проводятся путем всеобщего голосования и пропорционального представительства.

Статья XXX — Совет Оттимов обладает регулирующими и законодательными полномочиями по уголовному и гражданскому кодексам, а также:
– полиции,
– национальной обороны,
– народного просвещения и среднего образования,
– изобразительного искусства,
– взаимоотношений между Государством и Коммунами (муниципалитетами).

Совет Оттимов, как правило, собирается только один раз в год, в октябре месяце, и проводит заседания в максимально короткий срок.

Статья XXXI — Совет Провизоров состоит из шестидесяти членов, избранных путем всеобщего тайного голосования и в соответствии с нормой пропорционального представительства:
– десять провизоров избираются от промышленных рабочих и трудового крестьянства;
– десять — от моряков;
– десять — от работодателей;
– пять — от технических специалистов сельского хозяйства и промышленности;
– пять — от административных работников частных компаний;
– пять — от учителей государственных школ, студентов вузов и других членов шестой корпорации;
– пять — от представителей свободных профессий;
– пять — от государственных служащих;
– пять — от кооперативных обществ производства, труда и потребления.

Статья XXXII — Провизоры избираются сроком на два года.
Они не имеют права быть избранными, если не являются членами корпорации, которую представляют.

Статья XXXIII — Совет Провизоров, как правило, собирается два раза в год, в мае и ноябре, и проводит свои дебаты максимально лаконично.
Обладает регулирующими и законодательными полномочиями по торговому и морскому кодексу, а также:
– дисциплинарным вопросам, связанным с бесперебойной работой;
– по транспорту / перевозкам;
– общественным работам;
– торговым договорам, вопросам таможни, тарифов и т. п.;
– техническому и профессиональному образованию;
– промышленности и банков;
– искусству и ремеслам.

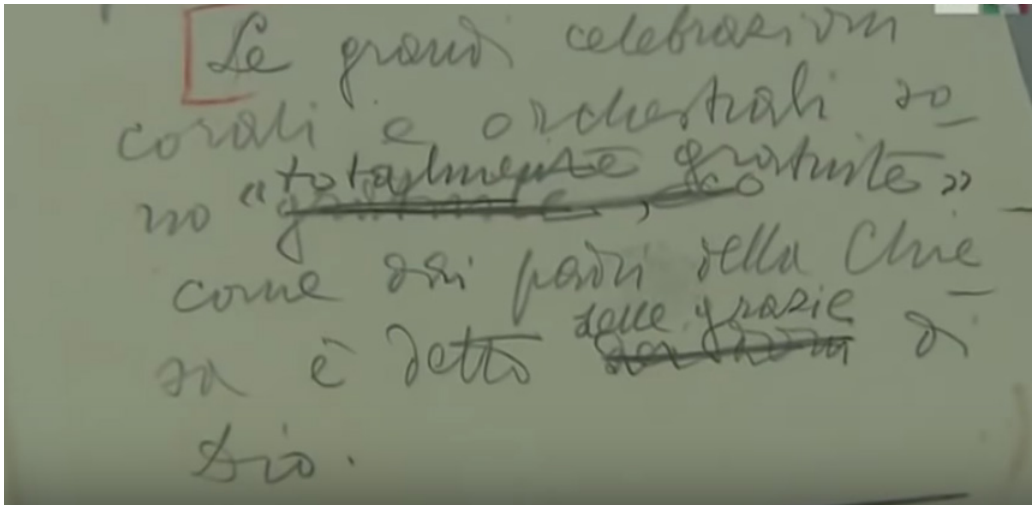
Статья XXXIV — Совет Оттимов и Совет Провизоров собираются вместе один раз в год — в начале декабря — с целью проведения большого Национального совета под названием «Аренго дель Карнаро» («Arengo del Carnaro»).
На ассамблее «Аренго» обсуждаются и принимаются решения по вопросам:
– отношения с другими государствами;
– финансы и казначейство;
– высшие учебные заведения;
– конституционные реформы;
– расширение свободы.

Глава 5. Исполнительная власть / Del potere esecutivo

Статья XXXV — Исполнительная власть Регентства осуществляется семью Ректорами / правителями (Rettori), которые избираются Национальным собранием, Советом Оттимов, Советом Провизоров.
Ректор иностранных дел, ректор финансов и казначейства, ректор народного образования избираются Национальным собранием (Assemblea nazionale).
Ректор внутренних дел и юстиции, ректор национальной обороны избираются Советом Оттимов.
Ректор народного хозяйства и ректор труда избираются Советом Провизоров.
Ректор иностранных дел получает титул Первого Ректора и на международной арене представляет Регентство в звании «primus inter pares» («первый среди равных»).
Статья XXXVI — Кабинеты семи ректоров размещаются в установленном и неизменяемом месте. Решение этого вопроса принимается не в ущерб действующей власти.
Совещания / дебаты проводятся под председательством Первого ректора, голос которого является решающим при равенстве голосов.
Ректоры избираются сроком на один год и по окончании этого срока не могут быть переизбраны. Но через год перерыва они могут быть избраны вновь.

Глава 6. Судебная власть / Del potere giudiziario

Статья XXXVII — В осуществлении правосудия принимают участие:
– заслуживающие доверия хорошие люди;
– судьи по трудовым спорам;
– профессиональные судьи;
– судьи по уголовному праву;
– Палата Правосудия.
Статья XXXVIII — Заслуживающие доверия люди, избранные от различных муниципалитетов пропорционально количеству, судят гражданские и коммерческие споры при цене иска до пяти тысяч лир и выносят приговоры с длительностью наказания не более одного года.
Статья XXXIX — Судьи по трудовым спорам рассматривают отдельные споры между наёмными работниками и работодателями. Из их числа формируются коллегии судей, назначаемые корпорациями, и избранием которых занимается Совет Провизоров.
Состав избранников:
– двое — от промышленных рабочих и трудового крестьянства;
– двое — от моряков;
– двое — от работодателей;
– один — от технических специалистов сельского хозяйства и промышленности;
– один — от представителей свободных профессий;
– один — от административных работников частных компаний;
– один — от государственных служащих;
– один — от учителей государственных школ, студентов вузов и других членов шестой корпорации;
– один — от кооперативных обществ производства, труда и потребления.
Судьи по трудовым спорам имеют право делить свои коллегии на секции с целью ускорения судебных разбирательств; служители Фемиды проявляют готовность вершить правосудие прозрачно и очень быстро.
Объединенные секции несут ответственность за апелляционное решение.
Статья XXXX — Профессиональные судьи рассматривают все гражданские, коммерческие и уголовные дела, в отношении которых заслуживающие доверие «хорошие люди» и судьи по трудовым вопросам не обладают юрисдикцией, за исключением судей по уголовному праву.
Из их числа проводится апелляционный суд по решениям, вынесенным заслуживающим доверие хорошими людьми.
Профессиональных судей выбирают из Палаты Правосудия на конкурсной основе среди граждан, имеющих докторскую степень в области права.
Статья XXXXI — Семь присяжных граждан, которым помогают два заместителя и под председательством профессионального судьи, составляют уголовный суд, который рассматривает все политические и преднамеренные преступления с наказанием в виде лишения свободы на срок более три лет.
Статья XXXXII — Палата Правосудия (Corte della Ragione), избираемая Национальным советом, состоит из пяти членов и двух заместителей.
По меньшей мере три действующих члена и один из заместителей должны иметь докторскую степень в области права.
Палата Правосудия в судебном порядке занимается:
– проверками изданных актов и указов законодательной и исполнительной власти на их соответствие с Конституцией;
– разбирательствами любых конституционных конфликтов между законодательной и исполнительной властью, между Регентством и Коммунами (муниципалитетами), между Коммуной и Коммуной, между Регентством и Корпорациями, между Регентством и частными лицами, между Коммунами и Корпорациями, между Коммунами и частными лицами;
– случаями государственной измены против Регентства со стороны граждан — членов законодательной и исполнительной власти;
– посягательствами на права людей;
– гражданскими спорами между Регентством и Коммунами (муниципалитетами), между Коммуной и Коммуной;
– проступками, совершенными представителями власти;
– вопросами компетенции представителей судебной власти.



Ил.2. Фрагмент рукописи Д'Аннунцио — Проект новой конституции Свободного государства Фьюме — д/ф Gabriele d'Annunzio e Fiume/ l'estetica del disobbedisco — Италия, RAI, 2013 г.

Палата Правосудия, как суд последней инстанции, пересматривает судебные приговоры и назначает профессиональных судей на конкурсной основе.
Гражданам, входящим в состав Палаты Правосудия, запрещается занимать какие-либо другие должности, как и иметь другое месторасположение офиса в какой-либо Коммуне (муниципалитете).
Они также не могут заниматься профессиональной, производственной или торговой деятельностью в течение всего срока полномочий.

Глава 7. Командующий / Del Comandante

Статья XXXXIII — В случае возникновения чрезвычайной опасности существования Регентства, когда очевидно, что его спасение заключено в благочестивой воле одного человека, способного сплотить, побудить и направить все силы народа на борьбу и победу, Национальный совет, торжественно собравшийся в Аренго, может устным голосованием назначить Командующего и безапелляционно передать ему верховную власть.
Совет определяет приблизительный срок его правления, не забывая, что в Римской республике диктатура длилась шесть месяцев.
Статья XXXXIV — Командующий на время существования своей власти объединяет все политические и военные, законодательные и исполнительные органы власти.
Члены исполнительной власти занимают должности секретарей и комиссаров.
Статья XXXXV — По истечении срока полномочий власти Национальный совет собирается и обсуждает вопрос повторного утверждения командующего в его должности,
– или заменяет его другим гражданином,
– или освобождает его от должности,
– или даже отправляет его в ссылку.
Статья XXXXVI — Каждый гражданин, обладающий политическими правами, независимо от того, является ли он представителем органов власти Регентства или нет, может быть избран на высшую должность.

Глава 8. Национальная оборона / Della difesa nazionale

Статья XXXXVII — В итальянском регентстве Карнаро все граждане обоего пола, в возрасте от семнадцати до пятидесяти пяти лет, обязаны проходить военную службу для защиты страны.
После завершения отбора ополченцы, наиболее годные к военной службе, проходят службу в сухопутных и морских войсках, менее способные мужчины и крепкие женщины служат в полевых госпиталях, больницах, администрациях, на оружейных заводах и любых прочих вспомогательных работах, в соответствии с пригодностью и опытом каждого.
Статья XXXXVIII — Всем гражданам, заболевшим во время военной службы неизлечимой болезнью, и их семьям, не имеющим достаточных средств к существованию, государство должно оказывать широкую поддержку.
Государство усыновляет детей граждан, павших смертью храбрых, защищая свою страну, оказывает помощь их единокровным родственникам, если они находятся в стеснённых обстоятельствах, рекомендует сохранить имена павших в памяти потомков.
Статья XXXXIX — В мирное и безопасное время Регентство не содержит армию; при этом, в соответствии со специальным законом, весь народ остается вооруженным; руководствуясь здравым смыслом, Регентство проводит тренировочную подготовку своих вооруженных сил на суше и на море.
Срочная служба проходит исключительно в период подготовки, во время самой настоящей войны или в случае угрозы ее начала.
В период обучения и во время войны каждый гражданин сохраняет все свои гражданские и политические права; он может ими воспользоваться, если это не противоречит необходимости соблюдения действующих дисциплинарных правил.

Глава 9. Государственное образование / Dell'istruzione pubblica

Статья L — Для каждого человека благородного происхождения культура — самое светосильное длинноствольное оружие. Для жителей Адриатики, век за веком вынужденных вести беспрерывную борьбу с культурно отсталым узурпатором, культура значит больше, чем оружие; это неукротимая мощь, как право и как вера.
Для народа Фьюме, стремящегося к возрождению своей свободы, культура становится самым эффективным инструментом

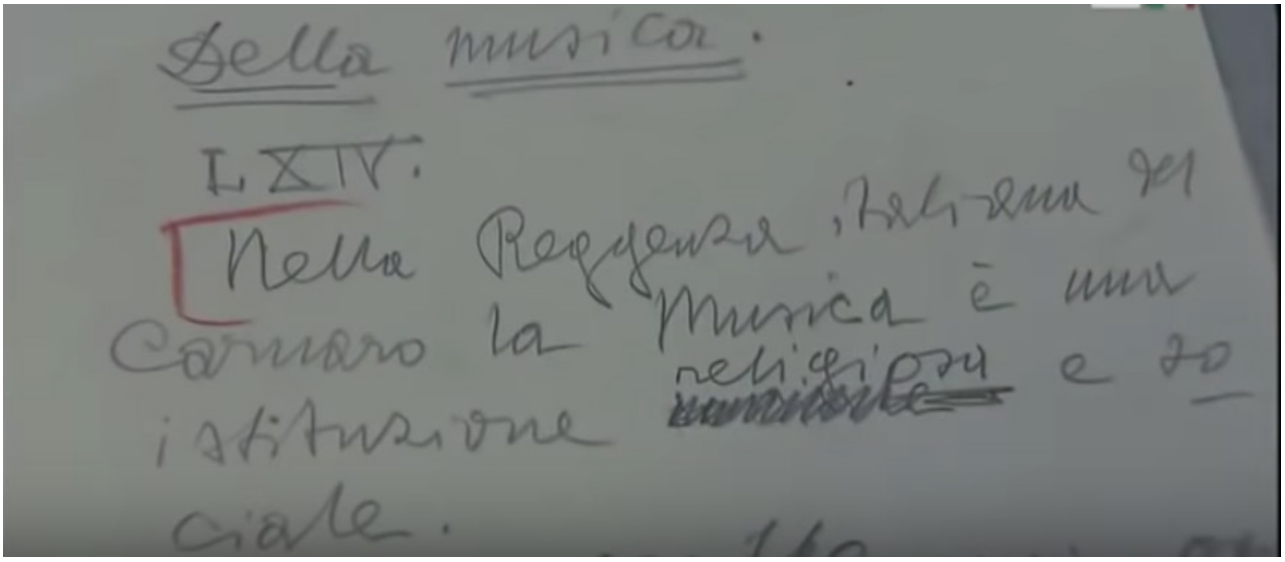
благополучия и богатства и позволяет преодолеть вековые козни чужеземцев.
Культура — это благоухание против гниения. Культура — прочность против деформации.
Культ языка Данте в дантовском Карнаро — это проявление подлинного уважения и сохранение того, что во все времена считалось наибольшей ценностью народов, важнейшим свидетельством их первоначального благородства, наивысшим индексом сознания их нравственного господства.
Нравственное господство — это воинственная необходимость нового государства. Экзальтация прекрасных человеческих идей возникает из стремления к победе.
Несмотря на то, что новое Государство добивается своего единства, завоевывает свою свободу, устанавливает свою справедливость, оно должно в первую очередь предложить защищать, сохранять, отстаивать свое единство, свою свободу, свою справедливость в области духа.
Здесь, в своей культуре, должен присутствовать Рим. Здесь, в своей культуре, должна присутствовать Италия.

Римский ритм, фатальный ритм свершения должен вернуть на консульские дороги Древнего Рима иное беспокойное племя, которое предается иллюзиям, что сможет избавиться от великого прошлого и исказить великую историю.
На землях латинского духа, на землях, вспаханных лемехом латинского плуга, иное племя рано или поздно будет сформировано творческим духом *latinità*: и это не что иное, как дисциплинированная гармония всех тех сил, которые способствуют формированию свободного человека.
Здесь создается свободный человек.
И здесь готовится царство духа, несмотря на тяжелый труд и терпкость движения.
Вот почему итальянское Регентство Карнаро ставит культуру народа во главе своих законов; закладывает фундамент своего наследия на наследии великой латинской культуры.
Статья LI — В городе Фьюме учрежден бесплатный университет, расположенный в просторном здании с множеством аудиторий, способных вместить большое количество студентов и преподавателей, и с учетом роста их численности; университет осуществляет деятельность на основании своего устава, как Корпорация.
В городе Фьюме создана Школа изящных искусств, Школа декоративных искусств и Музыкальная школа; эти учебные заведения лишены каких-либо пороков и педагогических предрассудков, движимы самым искренним и смелым духом поиска новизны, обладают проницательностью для своего высвобождения от бремени бесталанности, как и способностью различать хороших от лучших, поощрять лучших для раскрытия своего таланта и устанавливать новые взаимоотношения между трудной материей и человеческими чувствами.
Статья LII — Заботой об устройстве средних школ занимается Совет Оттимов; заботой об устройстве технических и профессиональных школ занимается Совет Провизоров; Временный совет организует Национальный совет организует продвинутые исследования.
Заботой об устройстве высших школ занимается Национальный совет Совет Оттимов;
Во всех школах всех Коммун (муниципалитетов) изучение итальянского языка является особенной привилегией.
В средних школах обязательное изучение различных языков, на которых говорят в Итальянском Регентстве Карнаро.
Начальное образование проводится на языке, на котором говорит большинство жителей каждой Коммуны (муниципалитета), и на языке меньшинства — в параллельных классах.

Если какая-либо Коммуна (муниципалитет) пытается уклониться от обязательства по созданию таких классов, то Регентство воспользуется своим правом принять меры и обременить Коммуну (муниципалитет) расходами.
Статья LIII — Школьный совет (Consiglio scolastico) определяет порядок и методы начального обучения, что является обязательным для всех коммунальных школ.
На первом месте — обучение хоровому пению на мотив самой простосердечной деревенской поэзии и обучение орнаментации на примерах наиболее современного деревенского искусства.
Численный состав Совета:
– один представитель от каждой коммуны;
– два представителя от средних школ;
– два — от технических и профессиональных училищ;
– два — от вузов; избираются преподавателями и студентами;
– два — от музыкальной школы;
– два — от школы декоративного искусства.
Статья LIV — На светлых стенах просторных школ не место религиозной символике и политическим деятелям.
Государственные школы открывают свои двери последователям любых религиозных конфессий, верующим всех вероисповеданий и тем, кто может жить без алтаря и без бога.
Свобода совести глубоко уважается. Каждый вправе совершать свою неслышную молитву.
Но на школьных стенах место лишь тем воздержанным надписям, которые волнуют душу и, подобно сюжетам героической симфонии, запоминаются и никогда не теряют своей пленительной силы.
На школьных стенах место величественным изображениям тех шедевров, которые с максимальной лирической силой интерпретируют вечное стремление и вечную мольбу людей.

Глава 10. Конституционная реформа / Della riforma statutaria

Статья LV — Каждые семь лет большой Национальный совет (Consiglio nazionale) собирается на внеочередное собрание по реформе Конституции.
При этом по требованию одной трети граждан имеющих право голоса, конституция может быть изменена в любое время.
Поправки к тексту Конституции имеют право предложить:
– члены Национального совета (Consiglio nazionale);



Ил.3. Фрагмент рукописи Д'Аннунцио — Проект новой конституции Свободного государства Фьюме — д/ф Gabriele d'Annunzio e Fiume/ l'estetica del disobbedisco — Италия, RAI, 2013 г.

– представители Коммун (муниципалитетов);
– Палата Правосудия (Corte della Ragione);
– Корпорации.

Глава 11. Право инициативы / Del diritto d'iniziativa

Статья LVI — Все граждане, входящие в состав избирательных органов, имеют право вносить предложения по поправкам в законы, касающиеся конфиденциальных вопросов по работе того или иного Совета соответственно.
Но эта инициатива является недейственной, если не менее четверти избирателей того или иного Совета ее не поддерживают.

Глава 12. Подтверждение народного согласия / Della riprova popolare

Статья LVII — Все законы, утвержденные двумя органами законодательной власти, могут быть подвергнуты дополнительной проверке общественного согласия или несогласия, если запрос на проверку запрашивается избирателями в количестве не менее одной четверти граждан, имеющих право голоса.

Глава 13. Право на петицию / Del diritto di petizione

Статья LVIII — Все граждане имеют право подавать петиции в законодательные органы, избранные ими по праву.

Глава 14. Несовместимость должностей / Della incompatibilità

Статья LIX — Ни один гражданин не имеет права работать в более чем одном органе власти или в двух законодательных органах одновременно.

Глава 15. Отстранение от занимаемой должности / Della rivocazione

Статья LX — Любой гражданин может быть отстранен от занимаемой должности в случае его утраты политических прав по решению Палаты Правосудия (Corte della Ragione) и в случае, если за его отстранение проголосовала ровно половина плюс один член от всего состава избирательного органа.

Глава 16. Ответственность / Della responsabilità

Статья LXI — Все члены властных структур и все государственные должностные лица Регентства несут уголовную и гражданскую ответственность за ущерб, причиненный государству, коммуне (муниципалитету), корпорации, простому гражданину своими проступками, злоупотреблением, халатным отношением, трусостью, некомпетентностью.

Глава 17. Оплата труда / Della retribuzione

Статья LXII — Всем государственным чиновникам, в соответствии с конституцией и приказом о назначении на новую должность, выплачивается справедливое вознаграждение; согласно закону, утвержденному Национальным советом, размер вознаграждения устанавливается ежегодно.

Глава 18. Коллегия эдилов / Della edilità

Статья LXIII — В Регентстве учреждается коллегия Эдилов (collegio di Edili), в состав которого входят избранники из числа тех, кто обладает подлинным чувством прекрасного, с утонченным знанием дела и самым современным образованием.
Еще больше, чем древнеримские эдилы, эта коллегия призвана обновить работу тех «чиновников по городскому убранству», которые в пятнадцатом веке компоновали улицу или площадь, внося в них тот же музыкальный смысл, которым они руководствовались при создании праздничного убранства республиканского великолепия или карнавального представления.
Коллегия руководит работами по украшению городской жизни;
– заботится о безопасном состоянии, хорошем и красивом виде общественных и частных зданий;
– препятствует обезображиванию улиц убогими или неудачно встроенными зданиями;
– устраивает гражданские праздники земли и моря с воздержанной элегантностью, помня отцов наших, которым для сотворения чудесной радости было достаточно мягкого света, несколько легких гирлянд, продуманной организации движения

и группирования людей;
– убеждает трудящихся, что небольшое украшение даже самого скромного жилища какой-нибудь деталью народного творчества является благочестивым поступком и что религиозное чувство человеческой тайны и глубокой природы проявляется самыми простыми средствами, которые передаются из поколения в поколение, будь то гравировка или роспись на ларе для муки, колыбели, ткацком станке, прялке, сундуке, ярме;
– старается привить людям любовь к изящным очертаниям и красивым цветам на предметах, используемых в повседневной жизни, наглядно показывая, как наши предки могли нанести легкий геометрический узор в виде звезды, цветка, сердца, змеи, голубя — на кружке, глиняном или медном кувшине, скамье, сундуке, подносе;
– старается показать людям, почему и каким образом дух древней общинной свободы проявлялся не только в очертаниях, рельефах, в стыках камней, но даже в оттисках человека на орудиях труда, сделанных живо и грандиозно;
– наконец, будучи убежденными, что народ достоин иметь лишь ту архитектуру, которая соответствует крепости его телосложения и благородному выражению лица, коллегия призывает и направляет предпринимателей и строителей постигать новые материалы — железо, стекло, цемент,— и это не что иное, как вознесение к гармоничной жизни с использованием достижений новой архитектуры.

Глава 19. Музыка / Della musica

Статья LXIV — В итальянском Регентстве Карнаро музыка является религиозным и общественным инструментом воспитания.
Каждую тысячу лет, каждые две тысячи лет из глубины народа рождается гимн и живет в веках.
Великий народ не тот, который лишь создает своего бога по своему подобию, но тот, который слагает гимн во славу своего бога.
Если каждое возрождение благородного народа — это лирическое музыкальное напряжение, если каждое единодушное и созидательное чувство — это музыкальная сила, если каждый новый порядок — это музыкальный порядок с буквальным смыслом мощи и натиска, то Музыка, как язык ритуала, является воспевательницей акта жизни, жизнетворчества.
Разве не великая Музыка всякий раз возвещает внимающей и озабоченной толпе о царстве духа?
Царство человеческого духа еще не началось.
«Когда материя, действующая на материю, сможет заменить человеческие руки, то тогда дух увидит проблеск своей свободы»,— так сказал человек из Адриатики, далматинец: слепой провидец из Шибеника.
Как крик петуха призывает рассвет, так музыка вызывает Аврору: «excitat auroram».
Между тем, в орудиях труда, в инструментах извлечения прибыли и организации развлечений, в шумных станках, которые также подчиняются точному ритму, как поэзия, музыка находит свою выразительность и полноту.
Из ее пауз образуется безмолвие десятой Корпорации[29].
Статья LXV — Во всех Коммунах (муниципалитетах) Регентства при государственной поддержке, создаются хоровые и музыкальные (инструментальные) коллективы.
Коллегии Эдилов поручается построить в городе Фьюме здание Ротонды, способное вместить не менее десяти тысяч человек, с удобными для людей ступенями амфитеатра и обширной ямой для оркестра и хора.
Большие хоровые и оркестровые празднования проводятся «совершенно бесплатно», как говорят отцы Церкви — Божией милостью.

Установлено и предписано. / **Statutum et ordinatum est.**
Клянусь в этом. / **Iuro ego.**

Впервые документ был опубликован в официальной газете командования Фьюме: Comando di Fiume d'Italia. Bollettino ufficiale.— Fiume d'Italia, 1 settembre 1920, № 31.

перевод Артура Кураша, 2020 г.

29 Можно сделать предположение, что в отрывке, посвященном «царству духа», заложена авторская мистико–поэтическая ремарка, дополнительно иллюстрирующая функции эстетического авангарда общества – таинственной «десятой корпорации», призванной управлять людьми в эпоху технического прогресса, когда материальные ресурсы и время станут общедоступными, а их наиболее продуктивное использование «во благо» станет основной задачей «десятой корпорации».

Приложение.

Габриэль Д'Аннунцио в кино. Фильмография

(составитель Н.Ю. Спутницкая, А.П. Кураш)

- Франческа да Римини (Francesca da Rimini, экранизация пьесы; 10 мин., Италия), реж. Марио Морайс, 1908;
- Франческа да Римини (Francesca da Rimini; or, The Two Brothers; экранизация пьесы, Vitagraph Company of America, США), реж. Дж. Стюарт Блэктон, 1910;
- Франческа да Римини (Francesca da Rimini / Francoise de Rimini, экранизация пьесы, Франция), реж. Альбер Капеллани, 1910;
- Сон осеннего вечера (Il sogno di un tramonto d'autunno, экранизация пьесы; 11 мин.), реж. Луиджи Маджи, 1911;
- Дочь Иорио (La figlia di Iorio, экранизация пьесы; 20 мин.), реж. Арриго Фруста, 1911;
- Франческа да Римини (Francesca da Rimini, экранизация пьесы; Италия, 10 мин.), реж. Уго Фалена, 1911;
- Невинный (L'innocente, экранизация романа; Италия, 11 мин.), реж. Эдоардо Бенчивенга, 1911;
- Факел под мерой (La Fiaccola Sotto il Moggio; экранизация одноименной трагедии; пр-во «Società Anonima Ambrosio», Италия; 233 м.), реж. Луиджи Маджи, 1911;
- Джоконда (La Gioconda, экранизация романа; «Ambrosio film», Италия, 10 мин.), реж. Луиджи Маджи, 1912;
- Корабль (La nave, экранизация романа; «Ambrosio film», Италия; 508 м / 18 мин), реж. Эдоардо Бенчивенга, 1912;
- Кабирия (Cabiria; пр-во «Itala film», Турин, Италия; монтажная версия «Kino Print» — 123 мин; реставрированная версия 2006 г.— 181 мин), реж. Джованни Пастроне; оригинальный сценарий Джовани Пастроне (историческая часть) при участии Г. Д'Аннунцио (титры), 1914;
- Мацист (Maciste; пр-во «Itala Film», Италия; 67 мин.), реж. Луиджи Романо Борньетто, Винченцо Денизо, 1915;
- Дочь дьявола (The Devil's Daughter / La Gioconda e The Vampire, экранизация романа «Джоконда»; пр-во «Fox Film Corporation», США, 55 мин.), реж. Фрэнк Э. Пауэлл, 1915;
- Огонь (Il fuoco / в мировом прокате — «The fire»; экранизация романа; пр-во «Itala film», Италия; 45 мин.), реж. Джованни Пастроне (Пьеро Фоско), 1916;
- Джоконда (La Gioconda; пр-во «Ambrosio film», Италия; 48 / 52 мин.), реж. Элеутерио Родольфи, 1916;
- Факел под мерой (La Fiaccola Sotto il Moggio; экранизация одноименной трагедии; пр-во «Ambrosio Film», Италия; 1085 м. / 40 мин.), реж. Элеутерио Родольфи, 1916;
- Может быть — да, может быть — нет (Forse che sì forse che no / во Франции — «La Mort de l'aviateur»; экранизация романа; Италия), реж. Марио Гарджуло, 1916;
- Джованни Епископо (Giovanni Episcopo, экранизация романа; пр-во «Flegrea Film», Италия; 50 мин.), реж. Марио Гаджуло, 1916;
- Свет, триптих современной жизни (La luz, tríptico de la vida moderna; пр-во «México Lux Film», Мексика; 4–5 катушек), реж. Хамет (Jamet) — Мануэль де ла Бандера (Manuel de la Bandera, автор сценария совместно с Сеньор Генин / Señor Genin); предположительно другой или второй режиссер-постановщик — Эсекьель Карраско (Ezequiel Carrasco; также кинооператор); 1917;
- Дочь Иорио (La figlia di Jorio; экранизация поэмы; пр-во «Caesar film», Рим), реж. Эдоардо Бенчивенга, 1917;
- Крестовый поход непорочных детей (La crociata degli innocenti; пр-во «Pax Film»; Италия; 60 мин.), реж. Алессандро Блазетти; пом. режиссера Джино Россетти, Альберто Траверса; сюжет, автор сценария Г. Д'Аннунцио, 1917;
- Леда без лебедя (Leda senza cigno; экранизация романа; Италия), реж. Джулио Антаморо (Гант), 1918;
- Удовольствие (Il piacere; экранизация одноименного романа; пр-во «Teatro-Lombardo Film», Италия; 1390 м / 50 мин), реж. Гамлет Палерми, 1918;
- Железо (Il ferro; пр-во «Tespi Film», Италия), реж. Уго Фалена, 1918;
- Азра (Azra; другие названия: «Дочь рыбака», «Полюбив, мы умираем»; по мотивам пьесы Г. Д›Аннунцио «Дочь Иорио»; пр-во «Ателье Дмитрия Харитонова», Одесса, Россия); реж. Петр Чардынин, 1919;
- Корабль (La nave; пр-во «Ambrosio-Zanotta», Италия; 1742 м / 84 мин), реж. Габриэллино Д'Аннунцио (также автор сценария), Марио Ронкорни, 1921;
- Рай в тени мечей (Il paradiso nell'ombre delle spade — политический фильм о фьюмских событиях 1919–1920 гг.; пр-во «Monopolio Internazionale» при поддержке властей Фьюме; Свободный город Фьюме / Итальянское Регентство Карнаро; п/м), реж. Лука Комерио; автор титров — Г. Д'Аннунцио, 1921 (фильм утрачен);
- Может быть — да, может быть — нет (Forse che sì forse che no; экранизация одноименного романа; Италия, 54 мин.), реж. Гастон Равель,1920 /1921;
- Преступление Джованни Эпископо (Il delitto di Giovanni Episcopo; по мотивам романа «Джованни Эпископо»; пр-во «РАО», Италия; 94 мин.), реж. Альберто Латтуада, 1947;
- Романтики в Венеции (Romantici a Venezia, документальный, Италия), 1948, реж. Лучано Эммер, Энрико Грас;
- Статуя из плоти (La estatua de carne; по мотивам пьесы; пр-во «Cinematográfica Filmex S.A.», Мексика, 88 мин.), реж. Чано Уруэта, 1951;
- Сто лет любви (Cento anni d'amore; комедия в 6 эпизодах; 2-й эпизод «Портье Пендолэн» / снят по произведению Г. Д'Аннунцио «Pendolin»; пр-во «Cines», Италия; 118 мин.), реж. Лионелло Де Феличе, 1954;
- Волна (L'onda; худож./документальный по одноименному стихотворению Г. Д'Аннунцио (1903); пр-во « Ermanno

Olmi Production» / «Società Edisonvolta Synopsis»; 8 мин.), реж. Эрманно Ольми, 1955;
- Факел под мерой (La Fiaccola Sotto il Moggio; экранизация одноименной трагедии; пр-во «RAI Radiotelevisione Italiana», реж. Альберто Казелла, Серджио Спина, 1956;
- Зорро против Мациста (Zorro contro Maciste; Г. Д'Аннунцио — создатель образа народного богатыря Мациста; пр-во «Romana Film», Рим; 90 мин.), реж. Умберто Ленци, 1963;
- Дочь Иорио (TV serial Alta comedia. La hija de Iorio, Аргентина), реж. Педро Эскудеро, 1973;
- Дочь Иорио (La figlia di Iorio; экранизация пьесы; пр-во «RAI», Италия; 4 части / 126 мин.), реж. Сильверио Блази, 1974;
- Невинный (L'Innocente; экранизация одноименного романа; пр-во «Rizzoli Film», Рим; 125 мин.), реж. Лукино Висконти, 1976;
- Джованни Епископо (Giovanni Episcopo, экранизация романа; пр-во «RAI», Италия), реж. Сандро Спина, Альдо Трионфо, 1977;
- Франческа да Римини (Francesca da Rimini; пр-во «The Metropolitan Opera», США), реж. Брайан Ларж, 1985;
- Мученичество Святого Себастьяна (Das Martyrium des heiligen Sebastian; TV экранизация пьесы; ФРГ; 82 мин.), реж. Петр Вейгл, 1984;
- Франческа да Римини (Francesca da Rimini; ТВ экранизация музыкального фильма (опера); пр-во «RAI», Италия), реж. Микеланжело Росси, 2004;
- Франческа да Римини (Zandonai: Francesca da Rimini; пр-во «The Metropolitan Opera» — TV Series; США), реж. Гари Халворсон (Gary Halvorson), 2013.

В справочниках циркулирует информация об эротическом фильме «Сапфо и Приап» («Saffo e Priapo»)1921 / 1922 гг. Габриэллино *Д'Аннунцио (сын, в* титрах — Габриэле Д'Аннунцио). В этом фильме предположительно роль священника исполнил Габриэле *Д'Аннунцио. Подробнее* см. — URL: *https://web.archive.org/web/20151208144927/http:/archiviostorico.corriere.it/1998/ottobre/12/falso_quel_porno_firmato_Annunzio_co_0_9810123650.shtml*

Литература

1. Alatri P., D'Annunzio, Torino 1983, pp. 335 e segg.
2. Bianconi, D'Annunzio e il cinema, in "Bianco e nero". 1939. 11, P. 90–101.
Cronologia del cine Mexicano — Fomento de las Artes de Jalisco. // La luz, tríptico de la vida moderna.— URL: https://www.fomentar.com/Mexico/Cronologia/index.php?codigo=11&inicio=583
3. D'Annunzio e il cinema, in "Quaderni del Vittoriale", 1977, 4.
4. Gianluca Farinelli. Enciclopedia del Cinema.— 2003.
5. Immagine. Note di Storia del Cinema. Nuova Serie № 5. Speciale per le giornate del cinema muto. Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema.— Roma, 1987, p. 36.
6. Verdone M. Gabriele D'Annunzio nel cinema italiano, in "Bianco e nero", 1963, 7–8.
7. Valentini V. Un fanciullo delicato e forte. Il cinema di Gabriele D'Annunzio, Roma 1995.

Сайты

Dante e le Arti.— URL: http://www.danteeilcinema.com/francesca-da-rimini-1910–2/
Treccani: Valentina Valentini. Enciclopedia del Cinema. D'ANNUNZIO, Gabriele.— URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-d-annunzio_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/
MYMOVIESLIVE.— URL: https://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=67430

Сведения об авторах

Долгопят Елена Олеговна, ORCID ID: 0000–0003–1616–466X, писатель, сценарист, научный сотрудник Государственного центрального музея кино, Москва, Россия.
Казючиц Максим Федорович, ORCID ID: 0000–0002–3015–3046, кандидат философских наук, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия.
Каптерев Сергей Кириллович, ORCID ID0000–0003–4692–2134, PhD, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, Москва, Россия.
Караваев Дмитрий Львович, ORCID ID0000–0002–5963–6906, кандидат искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, Москва, Россия.
Краснова Гарена Викторовна, ORCID ID0000–0001–5747–4520, кандидат искусствоведения, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия.
Кураш Артур Петрович, ORCID ID: 0000–0002–8482–2663, кандидат культурологии, Нальчик, Россия.
Лоцманова Светлана Евгеньевна, ORCID ID: 0000–0003–4524–9267, аспирант Академии медиаиндустрии, Москва, Россия.
Спутницкая Нина Юрьевна, ORCID ID: 0000–0003–1989–4182, кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Государственный центральный музей кино, Москва, Россия.

Information about the authors

Dolgopiat Elena Olegovna, ORCHID ID: 0000–0003–16–466 X, writer, screenwriter, researcher at the State Central Film Museum, Moscow, Russia.
Kazyuchits Maksim Fedorovich, ORCID ID: 0000–0002–3015–3046, PhD, researcher, The State Central Film Museum, Moscow, Russia.
Kapterev Sergei Kirillovich, ORCID ID0000–0003–4692–2134, PhD, All-Russian State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov, Moscow, Russia.
Karavaev Dmitrij L'vovich, ORCID ID0000–0002–5963–6906, PhD, All-Russian State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov, Moscow, Russia.
Krasnova Garena Viktorovna, ORCID ID0000–0001–5747–4520, PhD, the State Central Film Museum, Moscow, Russia.
Kurash Artur Petrovich, ORCID ID: 0000–0002–8482–2663, PhD, Nalchik, Russia
Lotsmanova Svetlana Evgenievna, ORCID ID: 0000–0003–4524–9267, postgraduate, the Academy of media industry, Moscow, Russia.
Sputnitskaya Nina Yurievna, ORCID ID: 0000–0003–1989–4182, PhD, researcher, the State Central Film Museum, Moscow, Russia.

Корреспондентский почтовый адрес и телефон для связи с авторами

141203 г. Пушкино, ул. Писаревская, 13–15.
Тел. 84959933939

The correspondent postal address and the telephone number for communication with the authors

141203 Pushkino, Pisarevskaya str., 13–15. Tel. 84959933939

Телекинет (Telekinet)

2020. № 3(12)

Авт. л. 6,2

Верстка и дизайн макета:

Казючиц М. Ф.

Корректор:

Малеванная Н. Ф.