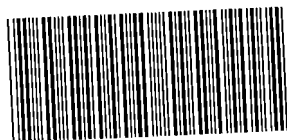


**КУРАШ Артур Петрович**

**Особенности развития  
итальянского кинематографа в контексте  
культурно-исторической реальности  
конца XIX – первой половины XX века**

*24.00.01 – теория и история культуры*

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата культурологии



**005534029**

**3 ОКТ 2013**

**Москва 2013**

Работа выполнена на кафедре истории, истории культуры и музееведения  
Московского государственного университета культуры и искусств

**Научный руководитель:**

**Гриненко Галина Валентиновна,**  
доктор философских наук, профессор

**Официальные оппоненты:**

**Пелипенко Андрей Анатольевич,**  
доктор философских наук, профессор,  
главный сотрудник НИЦ  
при Негосударственном образовательном  
учреждении высшего профессионального  
образования «Московский  
психолого-социальный университет»

**Ковалев Александр Александрович,**  
кандидат культурологии,  
телеведущий компании РЕН ТВ

**Ведущая организация:**

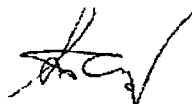
**Всероссийский государственный  
университет кинематографии  
им. С.А. Герасимова (сектор кино  
стран Европы Научно-исследовательского  
института киноискусства)**

Защита состоится «24» октября 2013 г. в 11 часов на заседании совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук Д 210.010.04, созданного на базе Московского государственного университета культуры и искусств, по адресу: 141406, Московская обл., г. Химки, ул. Библиотечная, 7, корп. 2, зал защиты диссертаций (218 ауд.).

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Московского государственного университета культуры и искусств.

Автореферат размещен на сайте ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации – «23» сентяб. 2013 г., разослан – «23» сентяб. 2013 г.

Ученый секретарь диссертационного совета  
доктор философских наук, профессор



Т.Н. Сумина

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Кино – важнейший вид искусства XX века, оказавший особое влияние на процессы современного культурогенеза. Одной из самых ярких и интересных в мире традиционно считается итальянская кинематография. Богатейшая история кино этой страны вызывает неподдельный интерес не только исследователей, но и любителей кино во всем мире. Особый интерес, симпатии и неизменный успех сопутствовали итальянскому кино в России, начиная с периода Великого немого.

Каждое десятилетие нового искусства было целой эпохой, со взлетами и падениями, кумирами и противниками, поисками, открытиями и разочарованиями. Это относится и к кино Италии, возникшему в первые годы XX в., когда, казалось, что господство в мире американских и французских кинопромышленников уже неоспоримо, а конкуренция с ними невозможна. На протяжении всего прошлого века итальянский кинематограф получал самые разные, порой диаметрально противоположные оценки. В первые два десятилетия XX века во всем мире Италию называли «Киноэльдorado», «Голливудом на Тибре», «Сверкающим метеоритом» и т.п. В эпоху Великого немого и в период неореализма успехи итальянских кинематографистов, размах и бесстрашие кинопродюсеров поражали воображение и наводили страх на конкурентов, в том числе и на крупнейшие кинокомпании США и Франции. В другие годы – после Первой мировой войны и с середины 1950-х по сей день – страницы известных газет и журналов разных стран мира все чаще пестрят самыми пессимистическими заголовками: «Кино Италии – ходячий труп», «Деградация кино Апеннин», «Горькая судьба итальянского кино», «Гибель итальянского кино – конкретная и очень близкая реальность» и т.п.

Дать объективную оценку процессам, происходившим в итальянском кинематографе далеко не просто. И это не может быть сделано в рамках только киноведения: здесь требуется более широкий культурологический подход, при котором учитывается влияние на развитие кино самых разных факторов историко-культурной реальности. Существенно здесь и межкультурное взаимодействие Италии и других стран, в том числе и России. Но это взаимодействие до сих пор не стало предметом целостного осмысления и научного анализа в российской культурологии; нет и полного исследования истории кино Италии в российском киноведении, где серьезно изучен лишь один период: 1945–1980 гг. Не вызывает сомнений, что адекватное пони-

мание подлинных причин взлёта послевоенного кино Италии невозможно без внимательного исследования раннего этапа его развития (до 1945 г.), что, в свою очередь, требует осмысления места кино в художественной культуре Италии в целом, процессов взаимодействия кино, театра и литературы, а также учета социокультурного контекста, в рамках которого шли данные процессы.

**Степень научной разработанности проблемы.** Сложность и междисциплинарный характер исследования становления и развития кино Италии в культурно-исторической реальности конца XIX – первой половины XX веков потребовали обращения к широкому спектру исторических, киноведческих, искусствоведческих, культурологических, социологических работ отечественных и итальянских исследователей. При изучении общей истории и культуры Италии рассматриваемого периода в контексте мировой культуры мы опирались на работы Б. Бенассар, Г.В. Гриненко, Дж. Дзанарделли, И. Монтанелли, Б. Кроче, А. Плебано, А. Петакко. Р. Ромео, Э. Санези, Ч. Де Сета; «Историю Италии» в 3 т. АН СССР под редакцией С.Д. Сказкина, К.Ф. Мизиано, С.И. Дорофеева; данные Итальянского центрального института статистики (Istituto Centrale Statistica) и др.

При анализе процессов, происходящих в театре Италии, для нас особенно важными были труды А.Д. Авдеева, А.К. Дживелегова, С.С. Мокульского, Б.Г. Реизова, Д. Альфьери, Ф. Анжелини, Р. Вивиани, А. Ди Налло, К. Мелдолози, Н. Милетти, А. Рускони, А. Фабрици; *Enciclopedia dello Spettacolo UNEDI*, *Enciclopedia italiana Treccani*, а также исследования литературы Италии – Е.Я. Бурлина, Е.И. Габриловича, С. Антонини, М. Бионди, А. Борсотти, П. Иаччо, М. Карла, А. Карпи, Р. Мерланте, Ф.Т. Маринетти.

Изучение и анализ становления и развития киноискусства Италии конца XIX – первой половины XX в. осуществлялся многими исследователями, начиная с 1939 г. (Фр. Пазинетти, Падуанский университет). Для нас наиболее важными были исследования таких авторов, как Б. Балаш, С. Бернардини, Г.Д. Богемский, Дж. П. Брунетта, Р. Канудо, С.А. Лучиани, В. Мартинелли, Ф. Наталини. Поскольку период раннего становления кино Италии остается малоизученным в самой Италии, то для проводимого анализа существенным стало обращение к сохранившимся до наших дней первоисточникам – кинофильмам (подавляющая часть которых доступна лишь частично), а также кино- и фотодокументам, архивным материалам, дневникам и воспоминаниям.

Что касается публикаций на русском языке, то вопросы киноискусства Италии неоднократно освещались в 1950–1960 гг. в переводах трудов таких исследователей итальянского кино, как Ч. Дзаваттини, Л. Кьярини, К. Лидзани, Дж. Феррара и др. Труды советских киноведов (Г.Д. Богемский, В.С. Колодяжная, И.Н. Соловьева, В.В. Шитова) относятся только к послевоенному кино Италии, начиная с периода неореализма. Так, в первом российском учебнике – «История зарубежного кино. 1945–2000» (ГИИ, ВГИК им. С.А. Герасимова, Прогресс-Традиция, М., 2005) нет даже упоминаний о достижениях и несомненном вкладе в мировую (в том числе и российскую) культуру итальянских кинематографистов первой половины XX в.

Наиболее полное исследование кино Италии XX в. проведено профессором Падуанского университета, крупнейшим искусствоведом и историком кино Дж.П. Брунетта, которому принадлежат десятки монографий по данной теме.

Но, несмотря на значительный объем исследований, в этих работах отсутствует целостная картина развития раннего этапа итальянского киноискусства с четко структурированной периодизацией, учитывающая особенности межкультурного взаимодействия.

**Объект исследования** – итальянский кинематограф 1895–1945 гг. как феномен национальной культуры.

**Предмет исследования** – специфика развития итальянского кинематографа в 1895–1945 гг. в его взаимосвязи с социокультурными событиями в стране, театром и литературой.

**Цель исследования** – выявление особенностей становления и трансформации итальянского кино в период от его зарождения и до возникновения неореализма, а также в контексте взаимосвязей с социокультурными преобразованиями в объединенной Италии, с развитием национального театра и литературы, а также его влияния на национальную и мировую культуру.

**Задачи исследования:**

1) проанализировать важнейшие социокультурные события в Италии периода становления государственности и выявить предпосылки зарождения и активного развития национального киноискусства;

2) выявить и проанализировать основные особенности развития итальянского театра и литературы «Прекрасной эпохи» (1871–1914), формы и способы их взаимодействия с кино;

3) выявить особенности зарождения и развития итальянского кинематографа в 1895–1921 гг. и его основные этапы, проанализировать

условия появления, причины мирового успеха и последующего краха первых крупных кинокомпаний и творческих объединений, рассмотреть роль итальянского кино в диалоге культур данного периода;

4) проанализировать важнейшие социокультурные события в Италии 1922–1945 гг. и их влияние на развитие национальной культуры и киноискусства;

5) изучить важнейшие особенности развития итальянского театра и литературы периода фашизма, деятельность крупнейших драматургов и звезд театрального искусства, условия их сотрудничества с правительством Муссолини, а также взаимосвязи между театром, литературой и кино;

6) исследовать кино периода фашизма, выявить его существенные черты, проанализировать условия и характер социокультурной деятельности крупнейших кинокомпаний и творческих объединений.

### **Теоретико-методологические основы исследования.**

Методология исследования является комплексной и определяется спецификой предмета исследования, его целью и задачами, а также междисциплинарным подходом к изучаемой проблеме. Однако ведущими при этом являются методологические принципы современной культурологии (ее теории и истории), в частности, принципы историзма, системного подхода и компаративистики.

Концептуальную базу исследования кино Италии первой половины XX в. составили труды выдающегося историка кино Италии, профессора Падуанского университета Джан Пьеро Брунетта (род. 1946), а также были использованы работы отечественных культурологов, историков, специалистов в области философии культуры и философии искусства: М.М. Бахтина, Г.В. Гриненко, Ю.М. Лотмана, А.А. Пелипенко, М.Я. Сарафа, Б.А. Успенского, А.Я. Флиера, М.М. Шибаевой; зарубежных: Б. Балаша, Р. Барта, А. Бернардини, М. Бионди, А. Борсотти, А. Гуидо, Р. Канудо, У. Эко и др.

**Методы исследования.** В процессе исследования были использованы научные методы, адекватные комплексу исследовательских задач, обусловленные его предметом и целью: эволюционизм, компаративистика, синхронный и диахронный анализ, метод исторической реконструкции, метод аналогии.

**Гипотеза исследования.** Генезис итальянского кинематографа и характер изменений в сфере художественного и документального кино на раннем этапе его развития детерминированы рядом факторов. Во-первых, изменения содержательно-стилистического характера в

сфере кино были обусловлены динамикой политической жизни Италии в период между 1895–1945 гг.: смена типов власти оказывала влияние на идеологию, мифотворчество и тематику фильмов. Во-вторых, интенсивное развитие кинематографа в Италии связано с успешной деятельностью первых крупных национальных кинокомпаний, ориентированных на получение экономической выгоды от кинопроизводства и проката: итальянским кинопродюсерам удалось совершить переход от производства малосодержательных лент развлекательного характера и документальных наблюдений к созданию художественных фильмов на основе поточного производства. В-третьих, позитивную роль сыграл фактор эффективного государственного регулирования национального кинематографа (финансового, законодательного, налогового, организационного). В-четвертых, обогащению и обновлению языка киноискусства способствовали взаимосвязи итальянского кинематографа с зарубежным, в частности, российским. Тесное сотрудничество кинопродюсеров, сценаристов, режиссеров и актеров подготовило почву для появления неореализма и послевоенного мирового успеха кино Италии.

**Научная новизна исследования** состоит в том, что в данной работе кинематограф Италии периода 1895–1945 гг. рассматривается как историко-культурное явление, на развитие которого оказали влияние социально-политические и эстетические факторы, опыт разножанровых театральных постановок, тесное сотрудничество с отечественной и зарубежной литературой, а также межкультурное взаимодействие с другими странами.

Основные результаты могут быть сформулированы следующим образом:

1. Проанализированы важнейшие социокультурные события в Италии с момента объединения страны и до прихода к власти Муссолини (1861–1922), выявлены общие культурные, политические и экономические предпосылки появления и развития национального киноискусства.

2. Рассмотрены основные особенности развития итальянского театра и литературы в «Прекрасную эпоху», выявлены их основные достижения, оказавшие серьезное влияние на мировую культуру, и факторы, оказавшиеся существенными для развития кино Италии.

3. Проанализировано возникновение и развитие итальянского киноискусства в период Великого немого; выявлены условия появления, особенности деятельности, причины мирового успеха и после-

дующего краха первых крупных кинокомпаний и творческих объединений, причины сотрудничества с крупнейшими национальными кинокомпаниями известных драматургов и звезд театра Италии, а также взаимосвязи итальянского кинематографа с зарубежным, в частности, российским.

4. Изучены важнейшие социокультурные события в Италии периода фашизма (1922–1943) и постфашистского режима (1943–1945), а также их влияние на развитие культуры и киноискусства.

5. Рассмотрены основные особенности развития итальянского театра и литературы периода фашизма, деятельность крупнейших драматургов и звезд театрального искусства и условия их сотрудничества с правительством Муссолини, а также выявлены формы и способы взаимодействия театра и литературы с киноискусством.

6. Выявлены положительные и отрицательные стороны влияния фашистского режима на развитие кинематографа Италии, изучена деятельность крупнейших кинокомпаний и творческих объединений.

**Теоретическая значимость исследования** связана в первую очередь с его научной новизной и заключается в проведенном культурологическом анализе развития кино Италии конца XIX – первой половины XX в.

Результаты исследования имеют большое значение для повышения объективности знания о характере, степени и роли национального кино в культуре Италии, и тем самым существенны для понимания как истории итальянской культуры в целом, так и осмысления проблем дальнейшего культурного развития, организации эффективного государственного регулирования кинопроцессов, межкультурного и межгосударственного взаимодействия, в частности.

**Практическая значимость исследования** состоит в том, что полученные результаты могут быть использованы в курсах по истории мировой культуры и зарубежной кинематографии, а также при разработке спецкурсов по истории культуры и кино Италии.

Знание и понимание прошлого опыта в организации кинопроизводства, межкультурного взаимодействия и государственного регулирования в условиях тяжелого экономического кризиса и конкурентного противостояния с американской кинопродукцией могут оказать помощь в решении ряда вопросов, касающихся развития современного российского кинематографа, а также укрепления культурных связей между Россией и Италией.



### **Соответствие диссертации паспорту научной специальности.**

Диссертационное исследование, посвященное рассмотрению становления и развития национального киноискусства в культуре Италии, соответствует п. 3. «Исторические аспекты теории культуры, мировоззренческие и ментальные аспекты теории культуры», п. 7. «Культура и религия», п. 9. «Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов», п. 10. «Принципы периодизации и основные периоды в историческом развитии культуры», п. 13. «Факторы развития культуры», п. 14. «Возникновение и развитие современных феноменов культуры», п. 15 «Роль культурного наследия в жизнедеятельности общества», п. 16. «Традиции и механизмы культурного наследования», п. 21. «Традиционная, массовая и элитарная культура», п. 22. «Культура и национальный характер», п. 24. «Культура и коммуникация», п. 30. «Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции», п. 32. «Система распространения культурных ценностей и приобщения населения к культуре» паспорта специальности 24.00.01 – теория и история культуры (культурология).

### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. На фоне углубляющегося экономического кризиса и агрессивного внешнеполитического курса правительства к концу XIX в. в Италии были созданы благоприятные условия для роста новой национальной экономики и крупного фабричного производства (преимущественно на севере Италии), что создало экономические предпосылки для развития кинопроизводства. Причиной вложения крупных средств в кинопроизводство стала его высокая экономическая эффективность.

2. Проведенный анализ особенностей развития художественной итальянской культуры, в частности театра и литературы конца XIX – первой половины XX вв., позволил установить следующие предпосылки их успешного сотрудничества с национальным кинематографом:

- появление, начиная с середины XIX в., «буржуазного» и «народного» театра, театров эстрады, диалектных театров; привилегированное положение театра в обществе; смена патриотических лозунгов Рисорджименто на буржуазно-националистическую риторику, жажду новизны, развлечений, динамики;

- проведение «Великой реформы» драматического искусства; обращение театра Италии к зарубежной драматургии, включая русскую;

характерной особенностью ведущих итальянских актеров (Г. Модена, А. Ристори, Э. Росси, Т. Сальвини, Э. Дузе и др.) становятся: высокая эрудиция, активная гражданская позиция, большая аналитическая работа над созданием сложных образов и т.д.; в актерской игре начинается приветствоваться произвольность, спонтанность, естественность, в дальнейшем необходимые для киноискусства; а успешная организация поточного кинопроизводства и высокие гонорары послужили основными причинами привлечения в кинематограф Италии начала XX века известных драматургов и звезд театра Италии.

- появление в литературе Италии новых художественных направлений: «веризм» (Дж. Верга, Л. Капуана, Ф. Де Роберто, М. Серао, С. Ди Джакомо и др.), ставший основой для постепенного утверждения в кино реализма; «скапильтура» (К. Ригетти, Д. Ровани, Э. Прага, А. Бойто, К. Бойто) – течение с использованием мистических элементов; «футуризм», развивавшийся в литературе, живописи, скульптуре и театре, и ставший основой для экспериментального кино футуризма; развлекательные комедии «белых телефонов», бывшие средством сознательного ухода от реальности в 1930-х гг.;

- драматургическое творчество Л. Пиранделло, Г. Д'Аннунцио, Э. Де Филиппо, Р. Бракко, С. Бенелли, У. Бетти, Р. Вивиани стало поворотным пунктом в развитии театра и кино Италии.

3. Появление на итальянском рынке кинопродукции крупнейших кинофабрик Европы и США и экономическая привлекательность кинобизнеса, послужили стимулом для итальянских предпринимателей Юга, а позже и Севера, для создания собственных кинокомпаний. Во многом этому способствовал возрастающий интерес простых итальянцев к кинематографу, появление огромного количества кинозалов по всей стране и создание кинопередвижек для организации кинопоказов в отдаленных населенных пунктах Италии.

Проведенный анализ показал, что в дофашистский период развития итальянского кино можно выделить две «волны»: первая – «Любители» (1895–1908), когда появляются пионеры итальянского кино и зарождается национальное кинопроизводство; вторая – «Профессионалы» (1909–1921), когда на смену кинематографистам-любителям приходят квалифицированные специалисты, в первую очередь зарубежные актеры, режиссеры, операторы.

Первыми крупными кинокомпаниями Италии стали: «Чинес», «Амброзио Фильм», «Итала Фильм», «Милано Фильм», «Ченизио», «Акуила», «Паскуалини Фильм», «Савойя» и др., сумевшие не только

наладить собственное поточное кинопроизводство, но и организовать систему сбыта кинопродукции в различных странах мира (в том числе в России и даже в Японии). К 1910 г. Турин становится общепризнанным «Мировым центром киноиндустрии № 1», что произошло за 12 лет до появления Голливуда в США. Установлен факт тесного сотрудничества в период 1909–1913 гг. российских и итальянских кинематографистов (Московский торговый дом «П. Тиман, Ф. Рейнгарт, С. Осипов» – Туринская кинокомпания «Амброзио Фильм»).

Основными причинами высокой конкурентоспособности кино Италии на мировом рынке были: успешная организация поточной разножанровой кинопродукции, включая научную документалистику; привлечение в кинематограф лучших технических специалистов; организация производства собственной киноплёнки; быстрая реорганизация кинопроизводства после первого кризиса национального кино (1908–1909) и привлечение в кино «профессионалов» на смену «любителям»; разработка и внедрение нового кинооборудования, плановой системы кинопроизводства и механизмов реализации кинопродукции, смелое экспериментирование и внедрение в кинопроизводство технических инноваций. Важную роль в дальнейшей популяризации кино сыграло появление первых солидных киножурналов, проведение международных конкурсов киносценаристов; организация Первого международного киноконкурса в Милане в 1909 г.

Мировая слава итальянского кинематографа 1912–1921 гг. во многом связана с талантом актрис периода Великого немого: Франчески Бертини (самая высокооплачиваемая киноактриса Европы), Лиды Борелли, Пины Меникелли, Леды Гис, Риты Йоливет и др.

Участие Италии в Первой мировой войне и послевоенный экономический кризис привели к окончательному краху всех ведущих кинокомпаний, наступил период тяжелейшего многолетнего кризиса.

4. Кризисная экономическая ситуация, массовая безработица и беспорядки 1919–1920 гг., отсутствие взаимопонимания между политическими партиями в конечном итоге привели в 1922 г. к власти фашистскую партию «Союз борьбы» («Фаши ди комбаттименто»), основанную Б. Муссолини. Период двадцатилетнего правления Муссолини («чёрная полоса») характеризуется ограничениями гражданских и политических прав, принятием расовых законов, запретом политических партий и организаций кроме фашистской (с 1926 г.), введением смертной казни, изъятием паспортов у «неблагонадежных» граждан, жестоким подавлением оппозиции, безнаказанным произво-

лом и преступлениями фашистских скуадристов и агрессивным курсом внешней политики.

Однако справедливости ради необходимо отметить и положительные стороны правления Муссолини: впервые правительству Италии удалось достичь примирения с Ватиканом, принять важнейшие законы и провести либеральные реформы, направленные на улучшение положения рабочего класса и крестьянства. Во многом это было связано с социалистическим прошлым самого Муссолини, а также копированием ряда проводимых в СССР социальных реформ.

5. Проведенное исследование показало, что после прихода к власти Муссолини творческая интеллигенция раскололась на два лагеря: профашистский и антифашистский. За антифашистскую позицию многие известные драматурги оказались в немилости у властей (С. Бенелли, У. Бетти, Р. Вивiani, Р. Бракко), другие же упорно не замечали требований властей, пользуясь своей мировой известностью (Г. Д'Аннунцио, Л. Пиранделло, Э. Де Филиппо). На призыв дуче посредством искусства привнести в массы «ценности фашизма» не откликнулся ни один из итальянских классиков. В то же время профашистская творческая интеллигенция и средний класс с энтузиазмом взялись за перо, создавая произведения пропагандистского характера, но очень низкого художественного уровня.

Одним из излюбленных мест проведения досуга для буржуазной публики был театр эстрады. Большой популярностью в 1930-х гг. пользовались комедии «белых телефонов», а наиболее известным драматургом этого направления – А. Де Бенедетти (1892–1970). В целом, за годы правления режима Муссолини говорить о создании подлинно «фашистского» или народного театра или литературы с оригинальными находками и творческими удачами не приходится.

6. Фашистский режим в Италии оказал серьезное влияние на развитие кинематографа, причем как отрицательное, так и положительное. К отрицательным можно отнести установление в стране жесткой цензуры власти (в определенной степени и Ватикана), культурную изоляцию страны, гонения на антифашистов и инакомыслящих, непредсказуемую реакцию властей на нововведения и отражение в кино реальной жизни. Основными жанрами кино периода Муссолини стали «венгерские комедии», мелодрамы «по-американски», пропагандистские и документальные фильмы.

Надежды старых кинокомпаний и киносоезов на поддержку со стороны властей в условиях послевоенного экономического кризиса

не оправдались. За исключением кинокомпаний «Чинес», все прежние киностудии, имевшие не только богатый производственный опыт, готовые павильоны, налаженные связи за рубежом и мировую известность, прекратили свое существование. К концу 1920-х гг. Турин и Неаполь перестали являться мировыми центрами кинопроизводства, куда стремились попасть лучшие зарубежные специалисты. Следует признать, что утраченные позиции кино Италии на мировом рынке так и не удалось восстановить в последующие годы XX века.

В то же время в период Муссолини было немало и положительных результатов, оказавших решающее влияние на послевоенный взлет и мировую известность кино Италии. С появлением звукового кино была проведена реформа и принят ряд законов в поддержку национального кинематографа, в частности ограничение (в отдельных случаях – запрет) на ввоз зарубежной кинопродукции, организация системы финансирования государством кинопроизводства, как в СССР. В 1930-х гг. звание кинематографиста стало своего рода охранной грамотой, благодаря которой работать в итальянском кинопроизводстве разрешалось не только людям, не разделявшим взглядов фашистов, но и даже представителям «низшей расы». Важной вехой в культуре Италии стало учреждение Национального кинопросветительского союза «ЛУЧЕ» (1925); Международного кинофестиваля в Венеции (с 1932 г.); Экспериментального центра кинематографии (1935); строительство киногорода «Чинечитта» (1937).

Неоспоримым авторитетом у итальянских кинематографистов периода фашизма пользовались советские теоретики кино – В.И. Пудовкин, С.М. Эйзенштейн, венгр Б. Балаш (в 1931–1945 гг. жил в СССР), а также фильмы режиссеров Г.В. Александрова, А.П. Довженко, братьев Васильевых, Д. Вертова, Э.И. Шуб, Н.В. Экка и др. Глубокое изучение достижений советского киноискусства стало одним из важных факторов подготовки и дальнейшего появления итальянского неореализма. В этот же период возникла и третья волна итальянских кинематографистов – «Интеллектуалы» (1927–1943). Групповой глубокий анализ идеи фильма и совместная работа над сценарием стали обычной практикой. Именно в этой среде началась теоретическая и практическая подготовка неореализма, послевоенного взлета и мирового признания итальянского кинематографа: Л. Висконти, М. Антониони, Дж. Де Сантис, А. Пьетранджели, Г. Аристарко, М. Мида, К. Лидзани и др.

**Апробация и внедрение результатов исследования.** По теме диссертационного исследования опубликованы 7 статей (из них 4 – в 4 изданиях, входящих в перечень изданий ВАК при Минобрнауки РФ для кандидатских и докторских диссертаций; 1 – в итало-российском журнале «La vita come arte» – «Жизнь как искусство»).

Основные положения диссертационного исследования были представлены: на научной конференции «Медиа и идентичность: СМИ и формирование личностной идентичности» (НИИ киноискусства, 2012); круглом столе «Ин-Поет-Яз» (СПбГУ, 15 ноября 2009); международном сетевом конкурсе художественного перевода «Музыка перевода» (Москва, октябрь-декабрь 2010); IV международном фестивале «Императорские сады России» – «Итальянский полдень» (С.-Петербург, Строгановский дворец, 26 мая 2011); итало-российском круглом столе «Театр Италии» (С.-Петербург, Культурный центр Е. Образцовой, 27 мая 2011).

Результаты диссертационного исследования получили внедрение в учебный процесс Московского государственного университета культуры и искусств. Материалы и выводы использовались на кафедре истории, истории культуры и музееведения при разработке лекционных курсов «История мировой культуры» и «История отечественной культуры».

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории, истории культуры и музееведения Московского государственного университета культуры и искусств 14 января 2013 г. (протокол № 5).

**Структура диссертации** обусловлена логикой исследования и раскрытия темы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников и приложения.

## II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы диссертационного исследования, анализируется степень ее научной разработанности, формулируются цели и задачи исследования, определяется его теоретико-методологическая основа, раскрывается научная новизна, определяется теоретическая и практическая значимость полученных результатов, соответствие содержания паспорту научной специальности, формулируются основные положения исследования, выносимые на защиту.

В главе I **«Ранний период итальянского немого кино»** проводится анализ условий формирования и развития Королевства Италия и его культуры, театра и литературы, исследуются история зарождения и основные этапы развития киноискусства Италии 1895–1921 гг.

*Первый параграф «Социокультурное развитие Италии 1861–1921 гг.»* посвящен анализу важнейших общественных и культурных событий в период от объединения Италии до прихода к власти Муссолини, оказавших влияние на появление и пути развития национального кинематографа.

В конце XIX – начале XX в. шло бурное, но неравномерное экономическое развитие Италии, рост крупных монопольных промышленных предприятий (картели, тресты) и формирование собственного крупного капитала (в основном, на севере Италии). Различные «правые» и «левые» правительства так и не смогли решить ряд таких важнейших проблем, как неуклонный рост массовой безработицы и вынужденная эмиграция, неграмотность населения, стремительный рост государственного долга и налогового бремени, ухудшение положения крестьянства (особенно на юге Италии) и, как следствие, народные волнения и мятежи (где применение «чрезвычайных мер» силами полиции и армии стало нормой государственного управления), углубление раскола итальянского общества на враждебные друг другу классы – буржуазию и пролетариат, что привело к усилению полицейских репрессий рабочих и демократических организаций; усиление националистической риторики в буржуазных кругах; враждебное противостояние властей с Ватиканом и др.

Важнейшим достижением правительства «левых» было принятие в 1877 г. «закона Коппино» об обязательном бесплатном начальном образовании, что впервые преследовало цель покончить в стране с массовой неграмотностью. Перед школой ставилась задача формирования «нового гражданина Италии», который знал бы основы госу-

дарства и права. На смену урокам катехизиса и истории религии пришла базовая подготовка по научным дисциплинам.

На фоне бурных научно-технических открытий второй половины XIX века в Европе начинают активно развиваться фотоискусство и фототехника, что послужило толчком к дальнейшим экспериментам по фотодинамике и зарождению «движущегося изображения».

Во втором параграфе *«Литература и театр Италии «Прекрасной эпохи»* проведено исследование состояния театра Италии и его главных направлений (комедия дель арте, классицизм, романтизм, комедия, мелодрама, скапильятура, веризм, футуризм), оказавших большое влияние на формирование идентичности национального кинематографа Италии. Лидирующая позиция театра в жизни общества и государства стимулировала проведение реформы театрального искусства. Поисками новых форм в литературе, в первую очередь в драматургии, было посвящено творчество К. Гольдони, К. Гоцци, П. Метастазιο, В.А. Альфьери, В. Монти, А. Мандзони, П. Феррари, Л. Капуана, Дж.К. Верга, Г. Д'Аннунцио, Л. Пиранделло и др.

Рассмотрены причины возникновения и развития во второй половине XIX в. «буржуазного» и «народного» театра, небывалое развитие и популярность в первые годы XX в. так называемых диалектных театров Неаполя, Палермо, Бари, Генуи, Болоньи; появление театра эстрады, экспериментального театра футуристов, а также условия сближения и сотрудничества театра, литературы и кинематографа в период 1909–1921 гг. Среди важнейших характеристик театра Италии данного периода выделяются: богатейший опыт разножанровых постановок, нашедших в дальнейшем свое смелое применение в кинематографе – классические трагедии, романтические драмы, комедии К. Гольдони, К. Гоцци, П. Джакометти, мелодрамы П. Феррари, реализм Дж. Верга, произведения сентименталистов, скапильятистов и веристов, переработанные для сценических постановок.

Отличительной чертой театра Италии на рубеже веков стало появление буржуазной публики с её жаждой новизны, динамики и развлечений (идеи футуризма), поиск новых выразительных средств на сцене, появление профессиональных трупп и профессии режиссера, разделение актеров на «трагиков» и комиков. Вместе с этим для новых сценических постановок и драматургических произведений характерны переосмысление образа нового героя и гражданина, неустанный поиск иной «правды жизни», что впервые приводит к появлению до-



кументального реализма – бесстрастного, объективного повествования и «принципа безличия» автора (веристы).

Формирование основ современного итальянского театра и его восхождение на мировой Олимп в конце XIX – начале XX в., неразрывно связано с именем Густаво Модена, основателя итальянской школы актерского мастерства. Его важным вкладом в реорганизацию и развитие национального театра стало изменение техники актерской игры и преобразование традиционной системы распределения ролей. К началу XX в. итальянский театр постепенно освобождается от декламационной манерности, условности, трафаретности игры, актерского крика и грохота на сцене. В актерской игре начинает приветствоваться произвольность, спонтанность, естественность. В число ведущих актеров исследуемого периода входят Ф. Андó, Л. Борелли, И. Витальяни, Э. Граматика, Э. Дúзе, К. Каццóла, Э. Новелли, Дж. Пэццáна, А. Ристóри, Э. Росси, Т. Сальвини, Р. Руджери и другие.

Одним из основных нововведений в театральной жизни этого периода стало обращение к лучшей современной итальянской и зарубежной драматургии: Г. Д'Аннунцио, Дж. Верга, М. Горький, А. Дюма-сын, Г. Ибсен, Э. Золя, Г. Зудерман, В. Сарду, М. Метерлинк и др. Отличительной чертой актеров становится активная гражданская позиция, высокая эрудиция, проведение большой аналитической работы в процессе создания сложных образов и стремление к сценической правде и естественности. Важной традицией театра Италии в это время стала передача накопленных знаний молодым актерам, обмен опытом с коллегами по сцене и теоретическое исследование современного театрального искусства. Это позволило уже в начале XX в. не только открыть в Италии профессиональные школы актерского мастерства, но и оказать помощь зарождающемуся национальному кинематографу. К началу Первой мировой войны нерешенными вопросами на пути реформирования театра по-прежнему оставались низкий профессиональный уровень актеров большинства театральных трупп, недоступность театра для простого народа, вялотекущий характер поиска нового театрального языка и выразительных средств, острая нехватка интересных современных драматургических произведений, неудовлетворительная организация театральной деятельности и бесправное положение простого актера.

Тесное сотрудничество итальянских театра и кино начинается после крупного мирового успеха в 1913 г. фильма-драмы «Моя любовь не умрет» (реж. М. Казерини, 90 мин.), где главную роль сыграла са-

мая знаменитая театральная актриса Италии того времени Л. Борелли. Этот успех не только повлиял на изменение пренебрежительного отношения высшего общества к «синематографу», но и способствовал приходу в кино нового поколения одаренных и высокообразованных молодых людей.

В третьем параграфе *«Зарождение и ранние стадии развития итальянского киноискусства»* рассматривается становление и развитие немого кино Италии от его истоков до 1921 г. Во многом появлению национального кинематографа способствовал энтузиазм первой волны «Любителей»: предпринимателей, простых художников-фотографов, инженеров-изобретателей. В числе первых в мире изобретателей киноаппаратов для съемки и проекции «движущегося изображения» входил и итальянец Ф. Альберини – создатель первого итальянского киноаппарата – «кинетोगрафа» (1895).

Кроме открытых в Италии в 1896 г. представительств фирмы «Люмьер» (для организации киносъемок и сеансов в разных регионах страны), в конце XIX – начале XX в. появились первые итальянские кинематографисты: кинооператоры – В. Кальчина, И. Паккиони (создатель первой профессиональной кинокамеры), Дж. Филиппи; режиссеры, актеры, сценаристы – Р.А. Амброзио, Дж.Б. Витротти, Л. Маджи, М. Казерини, Р. Оменья и другие.

Создание в Риме первой итальянской кинофабрики – «Альберини и Сантони» (1905 г.) – в дальнейшем киностудия «Чинес» стало подлинным событием в культурной жизни Италии и послужило толчком к появлению других крупных и небольших кинокомпаний в Риме, Неаполе, Турине и Милане, способных создавать конкурентоспособную кинопродукцию в поточном режиме. К концу первого десятилетия XX в. в одном только Турине насчитывалось 15 крупных кинокомпаний («Амброзио Фильм», «Итала Фильм», «Ченизио», «Акуила», «Паскуалини Фильм» и др.), в которых стремились найти работу лучшие специалисты-кинотехники, режиссеры, актеры и драматурги из разных стран мира. Благодаря этому Турин во всём мире стал называться «кинематографической Меккой», «Мировым центром кино № 1», причем за 12 лет до появления Голливуда в США. Характерной особенностью кино Италии до Первой мировой войны стало его стремительное профессиональное развитие, теоретическое осмысление киноискусства, успешная конкуренция на мировом рынке («Итальянское кинонашествие» на всех континентах), установление

тесного сотрудничества с ведущими драматургами (Л. Пиранделло, Г. Д'Аннунцио, Р. Бракка) и звездами театра первой величины.

Важным этапом развития национального кинематографа стало смелое экспериментирование и внедрение в кинопроизводство технических инноваций: впервые в мире переход в 1910–1911 гг. к среднеметражным лентам («Падение Трои», 30 мин., реж. Дж. Пастронэ, Л.Р. Борньетто, туринская киностудия «Итало Фильм»); появление подвижной камеры на тележке; использование крупных и средних планов, обратной точки съемки, спецэффектов при помощи многократной экспозиции; применение графики на пленке, контрастной светотени при помощи электроосвещения; внедрение системы перфорации кинопленки (Дж. Пастронэ); появление в титрах фильмов имен актеров (1909) и т.д. Ставшие мировой сенсацией фильмы «Камо грядеши» (1912), «Но любовь моя не умрет!» (1913), «Огонь» (1915), «Истинная тигрица» (1916) и др. окончательно упрочили позиции кино Апеннин во всем мире. В первую очередь речь идет о комедиях, исторических фильмах и любовных драмах с образами роковых, обольстительных и загадочных женщин, что положило начало новому направлению в итальянском кинематографе – «женскому кино» или «синдрому Пуччини».

В 1909 г. в целях консолидации сил для эффективного противостояния экспансии американской кинопродукции на итальянский рынок в Неаполе учреждается первый профессиональный союз «ФОЧИ» (Foci) – «Федерация итальянских кинооператоров». Важную роль в дальнейшей популяризации кино сыграли появившиеся в 1908 г. первые солидные киножурналы («Lux», «La rivista fono-cinematografica», «La cinematografia italiana», «La cine-fono» и др.), проведение литературных конкурсов, посвященных «кинематографу» (первый национальный конкурс был проведен в 1907 г. в Милане), международных конкурсов киносценаристов (первый – в 1913 г.); организация Первого международного киноконкурса в Милане в 1909 г. (победитель – исторический фильм «Нерон» киностудии «Амброзио Фильм»).

Со вступлением Италии в Первую мировую войну был нанесен непоправимый удар всей национальной киноиндустрии. Проведенный анализ показал, что основной причиной краха всей крупной киноиндустрии Италии 1914–1927 гг. и потери всех завоеванных позиций на мировом рынке послужил тяжелейший послевоенный экономический кризис. Ситуация усугубилась с крушением 26 декабря 1921 г. «Итальянского Банка Ди Сконто» – основного финансового органа

«Союза кинематографистов Италии» («UCI»). Фактически с крахом этого банка в Италии произошла остановка массового кинопроизводства. В послевоенный период происходит экспансия американской кинопродукции на итальянский рынок и появляется целая армия безработных актеров, режиссеров, операторов и драматургов, вынужденных искать заработки в других странах (с 1921 г.).

Глава II. **«Кино Италии периода фашизма: предшественники неореализма»** посвящена анализу возрождения и развития национальной культуры и кинематографа Италии в условиях диктатуры фашизма (1922–1943 гг.) и постфашистского режима (1943–1945 гг.).

В первом параграфе *«Социокультурное развитие Италии в 1922–1945 гг.»* анализируется тяжелая экономическая и политическая ситуация в период после Первой мировой войны, борьба за власть между политическими партиями, где победу одерживает «Союз борьбы» («Фаши ди комбаттименто»), основанный Б. Муссолини.

Согласно принятым в 1925 г. так называемым «исключительным законам фашизма», Королевство Италия было провозглашено авторитарным государством, идеология которого базируется на принципах национализма, централизма, этатизма, корпоративизма и империализма. Примечательно, что принцип корпоративного развития общества был задуман в качестве «третьего пути» создания новой общественно-экономической формации (вместо коммунизма и капитализма), а также с целью полного самообеспечения и экономической независимости Италии. По основным отраслям экономики были созданы 22 корпорации, объединившие предпринимателей, профсоюзы и трудящихся. Введение корпоративной системы стало формой усиления государственного контроля над всей экономикой Италии и обеспечило ускорение темпов развития страны.

Согласно общепринятому мнению период двадцатилетнего фашистского правления Муссолини традиционно характеризуется как «черная полоса» в новейшей истории Италии. Однако справедливости ради необходимо отметить, что помимо ограничений гражданских и политических прав, принятия расовых законов, жёсткого подавления оппозиции, репрессий и агрессивного курса внешней политики, именно в этот период принимаются важнейшие законы и проводятся либеральные реформы, направленные на улучшение положения рабочего класса и крестьянства. Впервые в жизни простых итальянцев произошли важнейшие позитивные изменения: был введен восьмичасовой рабочий день, страхование рабочих, выплаты пособий

по безработице, по уходу за детьми или болезни; бесплатные летние лагеря для детей из малообеспеченных семей и т.д. Во многом это было связано с «социалистическим» прошлым самого Муссолини, а также копированием проводимых в СССР социальных реформ и привлечением к работе в правительстве лучших специалистов (вне зависимости от их политических взглядов). Громкие успехи и достижения Италии 1930-х гг. в области народного хозяйства, науки, техники, культуры и спорта ловко использовались Муссолини с целью пропаганды идей фашизма и преподносились исключительно как заслуги фашистского правления. В то же время результаты этих достижений действительно удивляли весь мир: экспедиции на Северный полюс в 1926 г. и 1928 г. генерала У. Нобиле (1885–1978); победы сборной Италии на чемпионате мира по футболу в 1934 и 1938 гг.; спуск на воду (1 августа 1931 г.) трансатлантического лайнера «Рех»; мировой рекорд в 1933 г. по беспосадочному перелёту через Атлантический океан из Италии в Чикаго и обратно 25 военных гидросамолетов и др.

Важнейшую роль в культурной жизни Италии этого времени сыграло учреждение многих организаций, существующих и в наши дни: национального кинематографического политико-просветительского союза L.U.C.E. (1925); итальянской государственной радиовещательной компании «EIAR» (1928 г.; после освобождения Рима в 1944 г. была переименована в «RAI» – «Radio Audizioni Italiane»); Королевской итальянской академии науки и культуры (1926); Международного кинофестиваля в Венеции (1932); католического центра кинематографии – «CCC» (1934); Национальной школы кино (1935); государственной киностудии «Чинечитта» (1937) и др.

*Второй параграф «Литература и театр Апеннин в период «черного двадцатилетия»* посвящен анализу развития литературы и театра в условиях диктатуры итальянского фашизма, политики культурной изоляции, жесточайшей государственной цензуры и преследования деятелей культуры за антифашистские взгляды. В целом взаимоотношения диктаторского режима и культурных организаций базировались на разработанной властями доктрине «Культурная идеология фашизма», в которой предусматривались не только плановое создание и поддержка государством культурных организаций, но и условия проведения любых зрелищных мероприятий. К известному призыву диктатора: «Необходимо, чтобы итальянские деятели культуры в любой форме искусства или мысли отражали правдиво и глубоко наше время, а именно Революцию фашизма», творческая интел-

лигенция относилась по-разному. Несмотря на свои либерально-социалистические взгляды, дуче не проявлял терпимости к антифашистским взглядам деятелей культуры. Именно по этой причине многие известные антифашистские писатели и поэты Италии находились в опале (С. Бенелли, У. Бетти, Р. Вивiani, Р. Бракко). Другие, пользуясь своей мировой известностью (Г. Д'Аннунцио, Л. Пиранделло, Э. Де Филиппо), находили возможность «не замечать» требований властей и не «двигаться в ногу» с идеологией фашизма. В тяжелой ситуации оказались и лучшие диалектные театры Италии, в первую очередь неаполитанские, что было вызвано якобы несоответствием с проводимой в стране доктриной по «итальянизации общества». При этом идеологи итальянского фашизма прекрасно понимали важность театра как идеологического рупора, а также его потенциальную опасность в плане распространения антифашистских настроений в буржуазной среде (исторический пример – роль театра в период Рисорджименто).

За двадцатилетний период правления фашистского режима Муссолини говорить о появлении в Италии подлинно «фашистского» или «народного» театра, как и о появлении каких-либо оригинальных художественных направлений или значительных творческих удач в области театра не приходится. В то же время роль театра и литературы в создании кинопроизведений значительно усиливается с появлением звукового кино. Сотрудничать с киностудиями становится не только престижно, но и очень выгодно.

*В третьем параграфе «Возрождение и развитие кино Италии 1922–1945 гг.»* анализируется состояние и развитие национального кинопроизводства в период господства фашизма и постфашистского режима. С приходом к власти Муссолини итальянские кинематографисты питали большую надежду на спасение правительством национального кинопроизводства, поскольку дуче в 1922 г. публично провозгласил: «Кино – самое сильное оружие государства». Но вскоре стало понятно, что здесь имелась в виду роль кино в пропаганде идей фашизма. Нежелание правительства оказывать помощь старым кинокомпаниям было вызвано не столько экономическими проблемами, сколько боязнью атмосферы «вольномудства» и антифашистских взглядов, царивших в кругах кинематографистов. Для установления эффективного контроля в области пропаганды, Муссолини принял решение создать принципиально новые киноорганизации и творческие объединения, соответствующие идеологии фашизма; был принят

«закон Беллудзо № 1121» от 16 июня 1927 г., согласно которому все владельцы кинотеатров были обязаны включать в ежедневную программу показ итальянских фильмов в объеме не менее 1/10.

Ситуация кардинально изменилась с появлением звукового кино и после символического возрождения Первой национальной кинофабрики «Чинес» в Риме (1929). Благодаря усилиям С. Питталуги, Л. Фредди, Дж.Г. Чиано и других была разработана и осуществлена многолетняя программа по возрождению, финансовой поддержке и государственному регулированию итальянского кинематографа, что способствовало появлению третьей волны кинематографистов – «интеллектуалов».

В начале 1930-х гг. в Италии кинематографистов воспринимали не иначе, как «творцов», «артистов», «философов», «баловней судьбы». Звание кинематографиста стало своего рода охранной грамотой, благодаря которой работать в итальянском кинопроизводстве разрешалось не только людям, не разделявшим взглядов фашизма, но и даже представителям «нижней расы». Безусловно, подобная лояльность властей и всенародное уважение было заслугой С. Питталуги – «главнокомандующего итальянской кинематографии». Ему удалось убедить Муссолини, что во имя возрождения мировой славы Италии как кинодержавы, а также в условиях сложившейся государственной системы контроля в области кино, будет целесообразней «закрывать глаза» на национальную принадлежность, политические и философские воззрения работников кино, что и было сделано.

Однако возрождение национального кинематографа оказалось невозможным по двум важнейшим причинам: государственная политика культурной изоляции и установление жесточайшей цензуры. Не беспочвенными были и опасения кинематографистов в отношении репрессий со стороны государства за инакомыслие. Сознательный уход от реальности привел к утверждению в кино и театре Италии 1930-х гг. художественного направления комедии «белых телефонов», а также к копированию американских мелодраматических лент. Вместе с этим получило развитие документальное (образовательное, хроникальное, научное, художественное), пропагандистское и военно-патриотическое кино.

Проведенный анализ показал, что с появлением звукового кино сотрудничество кино, театра и литературы стало носить более тесный характер. Обычной практикой становится групповая работа интеллектуалов над идеей и сценарием будущего фильма.

Известный итальянский критик, историк и музыковед С.А. Лучани рассматривал звуковой кинематограф как явление, определяющее дух времени. Из основных недостатков кино Италии 1930-х гг. Лучани выделял излишнюю привязанность киноповествования к языку театра и литературы, а также прямо указывал на необходимость избавления от удручающей статичности сцен и поиска в кино своего собственного визуального ритма, своей пространственно-временной модели.

Неоспоримым авторитетом у ведущих итальянских кинематографистов периода Муссолини (М. Антониони, Л. Висконти, Р. Росселлини и др.) пользовались советские теоретики кино и фильмы режиссеров СССР. Глубокое изучение достижений советского киноискусства стало одним из важных факторов подготовки и появления итальянского неореализма.

В заключении подводятся итоги проделанной работы, намечаются основные тенденции и направления дальнейшего изучения данной проблемы.

В приложении дана фильмография наиболее значимых фильмов Италии 1895–1945 гг.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях автора:

1. *Кураш, А.П.* Утраченные грезы итальянского кино / А.П. Кураш // Современная Европа. – 2009. – № 3. – Июль-сентябрь. – С. 127–141.
2. *Кураш, А.П.* Театр Италии XIX века / А.П. Кураш // Преподаватель – XXI век. – 2011. – № 1. – С. 355–363.
3. *Кураш, А.П.* Театр Италии периода фашизма / А.П. Кураш // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 2. – С. 207–210.
4. *Кураш, А.П.* Сотрудничество кино и телевидения / А.П. Кураш // Серия: Старый Свет – новые времена. ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА: XXI ВЕК / под ред. Е.В. Водопьяновой. – М. ; СПб. : Нестор-История, 2013. С. 191–220.
5. *Кураш, А.П.* Проблемы, конфликты и парадоксы итальянского кинематографа / А.П. Кураш // Объединенный Научный Журнал. – 2006. – № 20. – С. 65–69.
6. *Кураш, А.П.* Итальянский кинематограф в глобальном кинорынке / А.П. Кураш // Федерация. – 2006. – № 12. – С. 28–29.
7. *Кураш, А.П.* Божественная Дузе / А.П. Кураш // La vita come arte. – ITA Casa Editrice. – Зима 2011 / 2012. – С. 76–77.





Подписано в печать 18. 09. 2013.  
Объем 1,5 п.л. Тираж 100 экз.  
Заказ № 6 . Типография МГУКИ