

УДК 18:7.01, 791.43.03

Н. Х. Орлова

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ИТАЛЬЯНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ¹

Рассматривается опыт обращения к русской классической литературе в итальянском кино. Анализ проводится в нескольких направлениях. Хронологический вектор предполагает интерес к русской литературе в исторической перспективе начиная с 40-х гг. XX в. В эти годы итальянское кино рождается как культурный феномен. Работа итальянских режиссеров проходила в условиях суровых запретов цензуры. В истории итальянского кино наиболее известны экранизации Достоевского, Пушкина, Толстого, Чехова, Гоголя, Булгакова. Систематизированы основные традиции экранизации русской литературной классики. Вопрос об «успехе» или «провале» такого рода экранизаций остается открытым для исследований.

Ключевые слова: *итальянский кинематограф, русская литература, неореализм, цензура, стратегии творчества.*

Нет сомнения в том, что история кино, итальянского в том числе, отражает всю многозначность в оценке и расшифровке кинематографа как явления искусства. Тем более это непросто, когда мы исследуем так называемые взаимоотношения классической литературы и кино, вопрос о взаимосвязи между которыми остается проблемой, по-прежнему открытой и нерешенной полностью [1, с. 7]. Размышляя об этих вопросах, В. Шкловский пессимистически оценивал перспективы их успеха, полагая, что результат здесь возможен только один – банальные «инсценировки» [2]. В этом смысле слова В. Гоффеншера о том, что «кино – самый капризный читатель и самый коварный интерпретатор художественной литературы» [3] вполне совпадают с нашими сложными ощущениями, когда мы «вчитываемся» в экранный текст того или иного литературного произведения. Принципиальное значение это имеет, когда на кинематографическом языке прочитывается (интерпретируется) литературное произведение из корпуса мировой классики иного времени и иной культуры.

Важно заметить, что традиционно принято говорить об особом статусе итальянского кинематографа, вернее, о его обретении начиная с 40-х гг. XX в. В свое время Карло Лидзани написал: «Послевоенные итальянские фильмы возвестили всему миру, что Италия – жизнеспособная страна» [4, с. 23]. Общим ощущением того времени было то, что итальянская кинематография является «наиболее боевым участком итальянской культуры» [4, с. 23]. Это, в известной степени, созвучно пафосу раннесоветского этапа становления кинематографии в СССР. Важнейшая глава истории советского кино связана с именами Пудовкина и Эйзенштейна. «Дискуссия о кино, о языке кино в Советском Союзе происходила на уровне более высоком, чем выработка одних лишь чисто теоретических формулировок» [4, с. 73]. Важнейшим

требованием было соответствие между формой и содержанием, темой и изложением, неразрывная связь с действительностью, преданность делу революционных преобразований общества. Уже ранняя советская кинематография показала, какие уникальные возможности таит в себе искусство кино. Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко «в первых своих работах сделали открытия, мимо которых не мог пройти никто из кинематографического мира» [5, с. 153]. В Италии влияние советской кинематографической традиции «распространилось настолько глубоко, что проникло за пределы кинематографии и захватило буквально всю итальянскую культуру. Прежде всего, культуру кинематографическую. Затем эстетическую и, наконец, философскую культуру в целом, поскольку советские фильмы и советская теория решительно опровергали идеалистическую философию, доминировавшую в то время в Италии» [6, с. 152–153].

Как известно, попытки создать профашистскую, апологетическую режиму Муссолини кинематографию не дали результата. Вместе с тем работники киноискусства были в большинстве своем далеки и от борьбы против фашизма. Они уходили в поиски нейтральных тем и чисто коммерческих проектов. Таким образом, «какие бы меры ни принимала фашистская диктатура, они разбивались о молчаливое и пассивное сопротивление кинематографистов» [7, с. 274].

Работы Всеволода Пудовкина, которые в 30-е гг. выходят в Италии на итальянском языке, имеют революционное значение, и «подлинная кинематографическая культура Италии» начинается с момента перевода его работ [6, с. 153]. Историки итальянского кино называют Марио Камерини и Алессандро Блазетти возмутителями «стоячих вод» итальянской кинематографии. Следует сказать, что в 30-е гг. Марио Камерини в своих картинах выступал своего рода исповедником, который осторожно исследовал

¹ Материалы статьи были опубликованы на итальянском языке: Orlova N. La letteratura russa nel cinema italiano: una panoramica // Cinergie, il cinema e le alter arti. 2014. № 6. Pp. 57–63.

души «честных представителей средних слоев», отыскивая в них «мелкие грешки» [7, с. 278].

В 40-е гг., особенно после падения режима Муссолини, в итальянском кинематографе набирает силу неореалистическое направление, которое объединяет вокруг себя наиболее прогрессивных и талантливых мастеров киноискусства. Дзаваттини по отношению к неореализму использовал метафору атомной бомбы, всколыхнувшей особые мысли и чувства, когда доминантой становится понимание, что «к настоящему надо подходить как к вечному, иначе мы можем завершить начатый нами разговор, когда будет уже слишком поздно... и наше сознание в настоящий момент, прежде чем быть лирическим, – неореалистическое. Так же как наш страх перед атомной бомбой является не лирическим, а неореалистическим» [8, с. 75]. По мысли главного апологета неореализма, его основное кредо не может исходить из заранее установленного содержания, а должно исходить «из определенной моральной позиции: постижения своего времени специфическими средствами кино» [8, с. 156].

Зрела уверенность в том, что пришло время «обновить итальянскую культуру сразу, одним махом, раз и навсегда покончить со всеми вековыми наслоениями риторического пустословия, напыщенности, которые угнетали ее, мешали участвовать в общем развитии европейской культуры в эпоху просветительской философии и в последующий период» [4, с. 147].

Попытки и искания итальянских кинематографистов проходили в трудных условиях жестких цензурных запретов и преследований. Стратегия обращения к литературе была одним из способов избежать удушающего пресса. В качестве обходного пути привлекается материал художественной литературы XIX в. и начала XX в. Но и здесь обходить цензуру было непросто, так как «проходными» становились либо «незначительные литературные произведения или если первоисточник, известный „опасными“ тенденциями, подвергался основательной переделке» [7, с. 282]. Все же сотрудничество между литературой и кинематографом становилось все теснее и регулярнее. Экранизация классики выводит на экраны истории, образы, пейзажи, героев значительно привлекательнее, чем серая повседневность. Однако литературные произведения довольно часто служили «лишь предлогом, авторитетной вывеской». За ними можно было скрыть самостоятельные поиски, эксперименты. Даже в банальных инсценировках находим «неожиданно смелые шаги» чисто кинематографических решений.

Однако здесь были свои дефициты. Как пишет Лидзани, «немного было литераторов, которые

действительно поняли необходимость создания киноязыка, поняли его законы, и немало было режиссеров, которые попались в сети литературы» [4, с. 133], порой не замечая «потерю» качества в выполнении кинематографических задач. Силу набирает идеал «культурного», приглаженного, изящного («каллиграфического») фильма. Именно он своими совершенными формами должен был «поднять» кино до уровня литературы. Сложилась амбивалентная ситуация, о которой пишет Лидзани: «...преемственная связь между кино и литературой, с одной стороны, ограничивала развитие итальянского формализма, а с другой – являлась для него спасением» [4, с. 122]. Как известно, картина «Выстрел» (1941) (Ренато Каstellани) («Un colpo di pistola», R. Castellani, 1941), поставленная по мотивам одноименной повести Пушкина, являя собой типичный пример «каллиграфии», вызвала всплеск критики как «грубостью переделки повести, так и бессмысленным формализмом картины» [7, с. 283]. Однако, анализируя сложные явления в итальянском кинематографе 40-х, не следует забывать о стратегиях «самозащиты» и иносказательности, к которой вынуждены были обращаться лучшие представители кинорежиссуры. И в этот период ставится ряд фильмов, «не лишенных достоинств с точки зрения формы и изящества» [8, с. 55]. «Выстрел» Каstellани попадает в этот список наряду с фильмами «Ревность» Поджоли («Gelosia», 1942) «Прогулка в облаках» Блазетти («Quattro passi fra le nuvole», 1942), «Треуголка» Камерини («Il cappello a tre punte», 1934) и др. Авторы этих фильмов пользовались «методом формалистического исследования – единственно возможным средством избежать цензурных рогаток – или ставили те или иные проблемы, прибегая к аллегории» [8, с. 194].

В этом смысле фильм Каstellани «Выстрел» в пределе выразил идею «красивого кино». Оно было «утонченной игрой, самоцелью, ювелирной работой, экспериментом» [4, с. 134]. При этом упрек критиков заключался в том, что протест против приспособленчества трансформировался в «новую абстракцию», «новую разновидность приспособленчества». 25 декабря 1942 г. в журнале «Чинема» появляется разгромный отзыв. «Там, где Пушкин, автор повести „Выстрел“, изображал общество, исполненное меланхолии и высокомерия, и раскрывал один из эпизодов его жизни, показывал владевшие им безудержные страсти... авторы фильма... создали балет... причудливую арабеску в рамке кружев, изящных зонтиков, расшитых золотом мундиров. <...> Уже пора нашим читателям восстать всем сердцем против этой явной тенденции нашего кино – пустой игры ума, картинно-формалистической бездумности, наиболее

ярким свидетельством которой, несомненно, является фильм „Выстрел“» (цит. по: [4, с. 135]).

Заметим, что фильмография итальянского кино, в основе сценария которого лежат классические произведения русской литературы, представлена блестящим сочетанием имен великих русских писателей мирового масштаба с именами весьма талантливых итальянских кинематографистов. Для полноты картины в нее включены несколько работ еще довоенного периода. Вместе с тем вопрос об «удаче» или «неудаче» остается открытым, пожалуй, обойденным молчанием в исследовательской литературе. Известный российский критик В. Кожин² писал: «Обсуждение проблем экранизации нередко очень затрудняется тем, что мы явно недостаточно разграничиваем воссоздание на экране определенного творения искусства слова (то есть экранизацию как таковую) и, с другой стороны, кинофильм, созданный „по мотивам“ какого-либо литературного произведения. Мы склонны рассматривать как экранизацию даже такие произведения, в которых, сравнительно с их «первоисточником», действие перенесено в иную эпоху, иную страну, иную социальную среду. При этом, естественно, и характеры становятся принципиально иными; от литературного произведения остается в лучшем случае лишь фабульная основа» [9].

Что касается современных российских исследователей, то следует указать на несколько диссертаций, в которых рассматриваются концептуальные проблемы, связанные с возможностью успешной экранизации (прочтения, интерпретации) классического литературного текста [10–12]. Следует уточнить, что в этих исследованиях нет специальной нацеленности на итальянский кинематограф. Пожалуй, более всего к этой теме приблизилась Чинция Де Лотто в своем исследовании «Гоголь в итальянской кинематографии» (*Relazione: «Gogol' v ital'janskoj kinematografii». «Gogol' i teatr». Tret'i gogolevskie chtenija, convegno internazionale, Moskva, 1–3 aprile 2003*)³. Из самого названия видно, что оно посвящено критическому анализу кинематографического опыта экранизации произведений Н. В. Гоголя. В работе приводится фильмография литературных экранизаций, на которую мы опирались первоначально, дополнив ее несколькими фильмами после работы со справочной литературой по итальянскому кинематографу. Существует исследования взаимоотношений итальянского кино с итальянской литературой. И мы

можем предполагать, что некоторые особенности этих отношений сказались и на экранизации произведений русской литературы. В настоящей статье мы позволим себе лишь некоторый обзор этого пласта итальянского кинематографа, понимая, что детальный анализ всех киносюжетов требует отдельной книги.

Представляется обоснованным систематизировать фильмографию по таким векторам как хронологический и персоналистический. В первом случае мы можем проследить, как часто и какие классические произведения литературы были востребованы. Следует уточнить, что в перечень попадут постановки, в производстве которых принимали участие представители киноиндустрии нескольких стран. Что касается второго вектора, то здесь возможно исследование в направлении имен и произведений, наиболее часто тиражируемых кинематографом. Возможен также анализ места и значения литературных экранизаций в творчестве различных режиссеров. Очевидно, что подробный критический анализ каждой из попыток экранизации с учетом культурных контекстов и сопоставления их с другими экранизациями предполагает написание отдельной статьи в каждом случае. Понимая ограниченность объема, позволим себе некоторые обобщения и ссылки.

Как мы уже отмечали, первой попыткой обращения к классике русской литературы в период становления неореализма был фильм R. Castellani «Un colpo di pistola» (1941) по мотивам произведения Пушкина «Выстрел». В послевоенные 1940-е гг. к его творчеству обратились R. Freda («Aquila nera», 1946) и M. Camerini («La figlia del capitano», 1947). Обе экранизации, скорее, являются вольными мотивами на тему произведений «Дубровский» и «Капитанская дочка». В эти годы впервые итальянский кинематограф обращается к творчеству Ф. Достоевского, имя которого занимает лидирующие позиции в так называемом рейтинге. G. Gentilomo ставит фильм «I fratelli Karamazoff» (1947). Рядом с Достоевским творчество Л. Толстого также занимает прочные позиции в прогрессивном итальянском кинематографе. По мотивам его произведения «Крейцера соната» на экраны выходит фильм «Amanti Senza Amore» (Gianni Franciolini, 1947). Заметим, что обращение к творчеству Толстого в итальянском кино было еще в 1917 г., когда режиссер Ugo Falena экранизирует одно из самых экранизируемых произведений пи-

² Кожин Вадим Валерианович (1930–2001), российский критик, литературовед, философ, историк. Основные работы посвящены вопросам теории литературы, русской литературе XIX в., современному литературному процессу (в первую очередь поэзии). См.: Хронос. Всемирная история в Интернете. http://www.hrono.ru/biograf/bio_k/kozhinov_vv.php [15.02.2015].

³ Cinzia De Lotto. Professore straordinario di Lingua e Letteratura Russa nel Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere (in precedenza: nella Facoltà di Lingue e Letterature Straniere) dell'Università di Verona dall'1.1.2011. <http://www.dlts.univr.it/?ent=persona&id=896&lang=it> [15.02.2015].

сателя «Анна Каренина» («*Fabienne Fabrges*») [13]. В довоенные годы также экранизировался роман «Воскресенье» (Mario Kazerini, «*Resurrezione*», 1917) [4, с. 190].

В 1950-е гг. в итальянском кино заметны тенденции коммерциализации, которые связаны с активным влиянием американской киноиндустрии. В прессе – тревога за судьбу итальянского кинематографа и кинозрителя. «Римский кинокружок» (Висконти, Дзаваттини, де Сантис, Джерми, де Сика, Джиротти, Блазетти, Дзампа, Амидеи, д'Амико и др.) понимается как ассоциация, которая «защищает народное общенациональное кино от нападков властей и американцев» [14, с. 105].

Надо сказать, что в это десятилетие обращение к русской литературе увеличилось в два раза. Список имен писателей дополняется именами А. Чехова и Н. Гоголя, хотя по произведениям Достоевского снимается самое большое число фильмов. Его творчество впервые входит в приватное пространство итальянского зрителя в сериальных формах по романам «Преступление и наказание» («*Delitto e castigo*», F. Enriquez, 1954) и «Идиот» («*L'idiota*», G. Vaccari, 1959). Кроме того, экранизируются «Белые ночи» («*Le notti bianche*», L. Visconti, 1957).

Большинство экранизаций тяготеют к вольному переложению литературного текста на кинематографический язык. Особенно это выразительно в обращении к творчеству Чехова. Так, на основе рассказов «Чиновник» и «Экзамен на чин» разворачивается комедийный сюжет с милым, хорошо знакомым итальянской публике героем Тото («*Toto e i re di Roma*», Steno e M. Monicelli, 1952). В одну картину сложились и коллизии героев одноактных пьес «Медведь», «Предложение» и «Свадьба» («*Il matrimonio*», A. Petrucci, 1954). Вольные интерпретации реализуются и в работах с произведениями Гоголя, к творчеству которого обращаются Р. Рашель («*La passeggiata*», R. Rascel, 1954) и А. Латтуада («*Il cappotto*», A. Lattuada, 1952). Примечательна судьба этой картины, которая волею цензуры отмечена блестящим соседством. Когда историки говорят о цензурной деятельности Католического киноцентра, приводят список фильмов, которые оценивались как неблагонадежные. Наряду с «Рим – открытый город» («*Roma citta aperta*»,

R. Rossellini, 1944–1945), «Родная земля» («*Terra madre*», A. Blazetti, 1931) и другими опасными для молодежи признавался и фильм «Шинель» [8, с. 132].

Отметим, что в кинотворчество А. Латтуады литература встроена устойчивым вектором. Согласно своей репутации, он слыл «склонным к лирике и патетике». Лидзани пишет об этом так: «Латтуада, если взглянем на него... так же и как на борца-интеллекта, принадлежит к тому веселому и обладающему изысканным вкусом отряду нынешней миланской интеллигенции, деятельность которого ярким пятном выделяется на сером фоне... современной литературной жизни» [4, с. 170]⁵. И десятилетие 1950-х гг. для русской литературы на итальянском экране завершается еще одной работой режиссера по произведению А. С. Пушкина «Капитанская дочка» («*La tempesta*», A. Lattuada, 1958).

Критики рассматривают 60-е гг. XX в. как кризисные в истории итальянского кино. Более того, самые строгие из них полагали, что итальянская кинематография переживала «период хаотического развития и путаницы направлений, идей, устремлений». На этом фоне «союз кино и литературы», который был заключен в Италии несколько лет назад, «оказался в общем удачным». Перечисляются наиболее яркие и редкие звезды, на фоне которых остальные фильмы сезона можно разделить на две большие категории: это экранизированные литературные произведения и фильмы, состоящие из отдельных новелл. Однако в обзорах «фильмов от литературы» обходятся молчаливым экранизации русских писателей [15].

Приметой того времени были разочарования⁶ и дискуссии о том, как относиться к взаимоотношениям между литературой и кинематографом. Если итальянский романист Итало Кальвини против экранизации литературных произведений, потому что «кино должно говорить не о тех вещах, о которых говорит литература», то Альберто Моравиа за экранизации. Однако он уточняет, что «кино по отношению к литературе всегда запаздывает... все, что мы видим на экране, мы уже испытали, видели, слышали, замечали в реальной жизни. Литература же, напротив, наталкивает нас на новое, не-

⁵ Известно, что в список неблагонадежных попал в свое время и советский детский фильм «Белеет парус одинокий». О нем было сказано: «Благодаря характеру сюжета и многочисленным сценам насилия этот фильм представляет собой зрелище, не подходящее для юношества. Смотреть этот фильм разрешается только взрослым». Цит по: [8, с. 172].

⁶ Так, сценарист Эннио Де Кончини размышляет о совместном итало-американском фильме по роману Толстого «Война и мир». Свою роль в работе над сценарием он понимал как чрезвычайно ответственную, однако, с его точки зрения, она исчерпывается лишь именем в титрах. «Труд, затраченный на первый вариант сценария, с лихвой «компенсировался» разочарованием, которое я испытал, видя, что с этим серьезным и умным произведением (я имею в виду роман Толстого, разумеется, а не свой сценарий) обращаются словно с заурядным сюжетом самого заурядного фильма. Борьба за купюры, за показ одних персонажей и ликвидацию других велась всякий раз с упорством, достойным лучшего применения» [16, с. 107].

знакомое, почему и говорят о ней, как об искусстве метафорическом. Но кино отстает от литературы и по другой причине: вольно или невольно, оно редко занимается исследованием и открытием; гораздо чаще – распространением и популяризацией» (цит. по: [17]).

Переходя к собственно ситуации с экранизациями русской классики в этот период, отметим, что сложившиеся в прошлое десятилетие тенденции, здесь сохраняются. Произведения Достоевского занимают лидирующие позиции. Причем зрителю они предлагаются в сериальной форме, что позволяет в значительной степени сохранять близость хотя бы к сюжетной канве. Кроме телевизионных форм по романам «Белые ночи» («Le notti bianche», V. Cottafavi, 1962) и «Преступление и наказание» («Delitto e castigo», A. G. Majano, 1963) снимается вольная экранизация «Двойника» («Il partner», V. Bertolucci, 1968). Ф. Энрикез, продолжая свои отношения с русской классикой, выпускает на домашние экраны массового зрителя телевизионный сериал по роману Л. Толстого («Resurrezione», F. Enriquez, 1962). А. Латтуада снимает уже третий фильм по русской литературе, экранизируя чеховскую «Степь» («La steppa», A. Lattuada, 1962). Не обойден вниманием и Гоголь, произведения которого традиционно экранизируются в вольном переложении: «Вий» («La maschera del demonio», M. Bava, 1960); «Ревизор» («Gli anni ruggenti», L. Zampa, 1962).

Если говорить о десятилетии 70-х гг., то для них проблема наследия неореализма оказалась как нельзя более актуальной, так как появилось направление «политического кино», объективно игравшее ту же роль в развитии кино Италии, как в 40-е – неореализм [18, с. 11]. Сохраняется динамика интереса к русской литературе. Экранизации романов Достоевского («Братья Карамазовы» и «Бесы») и Толстого («Анна Каренина») представлены телевизионными сериалами, снятыми S. Bolchi: («I fratelli Karamazov», 1970) («I demoni», 1972); («Anna Karenina», 1975). Экранизируется чеховская «Чайка» («Il gabbiano», M. Bellocchio, 1977). К русской литературе обращаются братья П. и В. Тавиани, правда, весьма вольно экранизируя роман Тургенева «Отцы и дети» («Il prato», P. e V. Taviani, 1979). Примечательно, что корпус почти традиционных произве-

дений русских классиков в этот период дополняется творческим наследием советского писателя М. А. Булгакова. В кинематографическую обойму попадают «Собачье сердце» («Cuore di cane», A. Lattuada, 1976) и «Роковые яйца» («Uova fatali», U. Gregoretti, 1977). Критики полагают, что считать эти работы именно экранизациями нельзя, как, впрочем, и снятый совместно с югославскими кинематографистами фильм «Il Maestro e Margherita» (A. Petrovich, 1972). Надо сказать, что совместные с кинематографистами других стран киносъемки постепенно становятся доминирующей тенденцией. Поэтому, приближаясь по хронологическому вектору к XXI в., мы можем перечислить лишь несколько работ итальянских режиссеров, основывающихся на русской литературе. Достоевский представлен романом «Преступление и наказание» («Delitto e castigo», M. Missiroli, 1983). С интервалом в десять лет выходят к зрителю вольная интерпретация произведений Толстого «Отец Сергей» и «И свет во тьме горит» («Il sole anche di notte», P. e V. Taviani, 1990), а также сериальная версия романа «Воскресение» («Resurrezione», P. e V. Taviani, 2000). Кроме того, по роману еще одного советского классика Б. Пастернака снимается фильм «Живаго» («Zivago», G. Campiotti, 2002).

Очевидно, что данная статья в известной степени может рассматриваться как развернутый план для дальнейшего масштабного исследования. Оно предполагает, в первую очередь, глубокий анализ культурных контекстов и социальной истории, в которых строились взаимоотношения итальянского кинематографа с русской классической литературой. Кроме того, обоснован сравнительный анализ различных подходов к экранизации одного и того же произведения в истории кино Италии и других стран. Нет сомнения в том, что в отношениях между итальянским кинематографом и русской литературой точка еще не поставлена, да и вряд ли это возможно в будущем.

Статья подготовлена в рамках проекта 23.23.105.2013 «Интерпретации русской литературы в итальянском кинематографе» по программе межвузовского обмена Санкт-Петербургского государственного университета с университетом Флоренции (Италия).

Список литературы

1. Tagliabue Carlo. Cinema e letteratura italiana. Perugia, Guerra Edizioni. 1990. 216 с.
2. Шкловский В. Литература и кинематограф. URL: <http://kinoru.ucoz.ru/publ/3-1-0-405> (дата обращения: 15.02.2015).
3. Гоффеншефер В. Реставраторство или творчество // Литературный критик. 1934. № 4. С. 159.
4. Лидзани К. Итальянское кино / пер. с ит. Г. Богемского. М.: Искусство, 1956. 194 с.

5. Зингерман Б. Кругозор неореализма // Искусство кино. 1958. № 4. С. 152–168.
6. Барбаро У. Так мы росли // Искусство кино. 1958. № 6. С. 151–154.
7. Колодяжная В., Трутко И. История зарубежного кино. 1929–1945 годы. М.: Искусство, 1970. Т. 2. 434 с.
8. Кьярини Л. Сила кино / пер. с ит. Ю. Лисовского и И. Петрова; ред. и вст. статья Г. Авенариуса. М.: Изд-во иностр. лит., 1955. 256 с.
9. Кожин В. Русская классика на экране // АртПолитИнфо: URL: <http://artpolitinfo.ru/russkaya-klassika-na-ekrane/> (дата обращения: 15.02.2015).
10. Арутюнян С. М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2003.
11. Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.
12. Решетникова В. В. Телеэкранизация: ключевые аспекты интерпретации литературных произведений: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009.
13. Рионова М. Экранизации «Анны Карениной». Diletant. Исторический журнал для всех. URL: http://diletant.ru/articles/13891804/?sphrase_id=1449666 (дата обращения: 15.02.2015).
14. Вадияни К. Будет ли жить итальянское прогрессивное кино? // Искусство кино. 1955. № 6. С. 104–105.
15. Рава Э. Итальянское кино: вчера, сегодня... // Искусство кино. 1965. № 2. С. 100–106.
16. Де Кончини Э. Только розы // Искусство кино. 1962. № 9. С. 107–112.
17. Асаркан А. Мир кино на страницах газет // Искусство кино. 1965. № 6. С. 145–146.
18. Дзаваттини Ч. Дневники жизни и кино. Статьи. Интервью. Добряк Тото / пер. с ит.; вст. Г. Богемского. М.: Искусство, 1982. 302 с.

Орлова Н. Х., доктор философских наук, профессор.

Институт философии, Санкт-Петербургский государственный университет.

Менделеевская линия, 5. Санкт-Петербург, Россия, 199034.

E-mail: nadinor@mail.ru

Материал поступил в редакцию 19.03.2015.

N. H. Orlova

RUSSIAN LITERATURE IN THE ITALIAN CINEMATOGRAPHY: REVIEW

The article examines an experience of classical Russian literature interpretations in Italian cinema. The analysis is carried out in several directions. The chronological vector suggests an interest in Russian literature from a historical perspective, beginning with the 40s of the XX century. In these years, Italian cinema became a cultural phenomenon subject to censorship – using Russian literature in films was a way whereby productions could avoid censorship. We can assume that film adaptations of Russian literature had a significant impact upon Italian cinema of the time. Writers such as Dostoevsky, Pushkin, Tolstoy, Chekhov, Gogol, Bulgakov became very popular after WWII. The Paper aims at providing an overview of Italian cinema based on Russian literature, whereas the question of «success» or «failure» of film adaptations under consideration shall be left open.

Key words: *Italian movie art, Russian literature, neo-realism, censorship, strategy of creative activity.*

References

1. Tagiabue Carlo. *Cinema e letteratura italiana*. Perugia, Guerra Edizioni, 1990. 216 p.
2. Shklovskiy V. *Literatura i kinematograf* [Literature and Cinema]. URL: <http://kinoru.ucoz.ru/publ/3-1-0-405> (accessed 15 February 2015) (in Russian).
3. Goffenshefer V. Restavatorstvo ili tvorchestvo [Restoration or Creation]. *Literaturnyy kritik – Literary critic*, 1934, no. 4, pp. 159 (in Russian).
4. Lizzani, Karlo. *Il Cinema Italiano*. Parenti Editore, Firenze, 1954. 442 p. (Russ. ed.: Lidzani K. *Ital'yanskoe kino*: per. s ital'yanskogo. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956. 196 p.)
5. Zingerman B. Kругozor neorealizma [Outlook of Neorealism]. *Iskusstvo kino – Art of Cinema*, 1958, no. 4, pp. 152–168 (in Russian).
6. Barbaro U. Tak my rosl [So we Grew up]. *Iskusstvo kino – Art of Cinema*, 1958, no. 6, pp. 151–154 (in Russian).
7. Kolodzhazhnaya V., Trutko I. *Istoriya zarubezhnogo kino. 1929–1945 gody* [History of Foreign Cinema. 1929–1945 years]. Moscow, Izdatel'stvo "Iskusstvo" Publ., 1970, vol. 2, pp. 434 (in Russian).
8. Chiarini, Luigi. *Il film nella battaglia delle idee*. Milano, Fratelli Bocca, 1954. 266 p. (Russ. ed.: K'yarini L. *Sila kino*: per. s ital'yanskogo. Moscow, Izdatel'stvo innostrannoy literatury, 1955. 254 p.)
9. Kozhinov V. *Russkaya klassika na ekrane* [Russian Classics on Screen]. *ArtPolitInfo* (in Russian). URL: <http://artpolitinfo.ru/russkaya-klassika-na-ekrane/> (accessed 15 February 2015).

10. Arutyunyan S. M. *Ekranizatsiya literaturnykh proizvedeniy kak spetsificheskii tip vzaimodeystviya iskusstv*: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk [Film Adaptation of Literary Works as a Specific Type of the Interaction Arts. Abstract of thesis cand. of philos. sci.]. Moscow, 2003. 22 p. (in Russian).
11. Ignatov K. Yu. *Ot teksta romana k kinotekstu: yazykovye transformatsii i avtorskiy stil' (na angloyazychnom materiale)*: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk [From the text of the Novel to the Cinematic: Language Transformation and the Author's Style (on English materials). Abstract of thesis cand. of philol. sci.]. Moscow, 2007. 24 p. (in Russian).
12. Reshetnikova V. V. *Teleekranizatsiya: klyuchevye aspekty interpretatsii literaturnykh proizvedeniy*: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Television Adaptation: the Key Aspects of the Interpretation of Literary Texts. Abstract of thesis cand. of art sci.]. Moscow, 2009. 25 p. (in Russian).
13. Rionova M. Ekranizatsii "Anny Kareninoy" [Milla Rionova. Film adaptations of "Anna Karenina"]. *Diletant. Istoricheskiy zhurnal dlya vseh – Diletant. History magazine for all* (in Russian). URL: <http://www.diletant.ru/articles/13891804/> (accessed 15 February 2015) (in Russian).
14. Vadiani K. Budet li zhit' ital'yanskoe progressivnoe kino? [Will there be a Progressive Italian Cinema?]. *Iskusstvo kino – Art of cinema*, 1955, no. 6, pp. 104–105 (in Russian).
15. Rava E. Ital'yanskoe kino: vchera, segodnya... [Italian Cinema: Yesterday, Today...]. *Iskusstvo kino – Art of cinema*, 1965, no. 2, pp. 100–106 (in Russian).
16. De Konchini E. Tol'ko rozy [Only the Roses]. *Iskusstvo kino – Art of cinema*, 1962, no. 9, pp. 107–112 (in Russian).
17. Asarkan A. Mir kino na stranitsakh gazet [The World of the Cinema in Newspapers]. *Iskusstvo kino – Art of cinema*, 1965, no. 6, pp. 145–146 (in Russian).
18. Zavattini C. (Dzavattini Ch.). *Dnevnikhi zhizni i kino. Stat'i. Interv'yu. Dobryak Toto* [Dzavattini Cesare. Diaries of life and cinema. Articles. Interviews. Kind Toto]. per. s it. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 302 p.

Institute of Philosophy, St. Petersburg State University.
Mendeleevskaya liniya, 5. St. Petersburg, Russia, 199034.
E-mail: nadinor@mail.ru