

Д. Дого

Формирование публичного образа Неизвестного Солдата. Память и кино в послевоенном европейском контексте: пример Италии

Настоящая статья посвящена особой теме, которая связана с более широкими вопросами, обращавшими самое пристальное внимание исследователей в исторической науке (и не только) XX в., а именно — о способах выражения скорби и сохранения памяти о миллионах погибших солдат, отдавших свои жизни на поле боя, сохранении мира и той политической системы, которая образовалась после подписания Версальского договора.

Статья основывается на исследованиях истории Первой мировой войны — события, которое обладает огромной значимостью для истории всего XX в., поскольку с этого поворотного пункта началась новая эпоха¹, как единодушно считают крупнейшие современные ученые; один из них, итальянец А. Джигибелли, удачно охарактеризовал данный конфликт как «задержку сердцебиения»² современной европейской истории.

Первая мировая война изменила жизни более 50 млн человек. Она оказалась беспрецедентно кровопролитной: столь массовой гибели людей не было со времен французских революционных войн. Для Италии масштабы ее людских потерь были абсолютно не сравнимы с теми, которые она понесла в предыдущих вооруженных конфликтах. С конца этой ужасной войны прошел век, и это время, на наш взгляд, может быть плодотворно исследовано, во-первых, с привлечением новых ценных кинематографических источников, находящихся в итальянских киноархивах, и, во-вторых, изучения этих источников в сравнительной перспективе.

Дуня Дого,
Ph.D.,
университет Сиены
(Сиена, Италия)

К настоящему моменту сохранилось менее 1/5 всех кинолент, зафиксировавших события Первой мировой войны (и созданных в военные годы)³. При этом в свете интересующей нас темы мы можем проанализировать выборку из данных картин. Подобные киноленты дают бесценную информацию для изучения этого глобального вооруженного конфликта, надолго оставившего в истории человечества чувство боли и скорби.

Небольшое количество итальянских антимилитаристских фильмов отражало некоторые идеи транснационального движения пацифистов в годы Первой мировой войны; будучи в стадии зарождения, еще неорганизованное, оно уже вливалось в национальное рабочее движение, так как последнее в значительной степени развивалось на политической и профсоюзной почве. Поэтому такого рода фильмы весьма важны для понимания культурных корней Европейского союза, в основе которого лежат идеи мирного и демократического сосуществования, впервые одобренные на международном уровне Лигой Наций после окончания Первой мировой войны⁴.

Необходимо отметить, что еще до подписания Версальского мира, кино, помимо иных средств публичной коммуникации, использовалось Итальянским государством, чтобы почтить память героев Отчизны (тех, кто пал в бою, разных исторических личностей времен войны за объединение Италии и последующей борьбы за присоединение других итальянских земель). Об этом известно из множества источников, сравнительно недавно обнаруженных в итальянских киноархивах⁵. Имеется значительная коллекция фильмов, произведенных Итальянским кинематографическим союзом («Unione Cinematografica Italiana» / UCI) вскоре после Первой мировой войны. Помимо этого, мы обратили внимание на художественный фильм «Слава. Апофеоз Неизвестного Солдата» ("Gloria. Apoteosi del soldato ignoto", Federazione Cinematografica Italiana / Unione Fototecnici Cinematografici, 1921), который был недавно отреставрирован киноархивом «La Cineteca del Friuli» в Италии⁶.

Объемы итальянской кинопродукции значительно увеличились в период 1915–1920 гг. Однако после подписания Версальского мира многочисленные кинокомпании либо ограничили свою деятельность, либо перестали существовать из-за финансовых проблем. Только киностудия «Società Italiana Cines» продолжала работать благодаря показу импортных фильмов из США⁷. Архивные материалы, которые первоначально были сняты на фронте и затем публично демонстрировались как кинохроника, свидетельствуют о трансформации официальной памяти в художественный нарратив; таким образом, их можно удачно комбинировать с подлинными рассказами военных — письмами и дневниками. Письменные материалы подобного рода уже тщательно изучались в итальянской историографии, но, несмотря на это, они все еще остаются ценным источником для дальнейших исследований⁸.

Рассматриваемая нами тема берет начало в контексте возникновения «общественной памяти» о Великой войне, под чем в социальных науках Ж. Намер подразумевал всю коллективную память, которую создает, разделяет, передает общество⁹. В настоящей

статье рассмотрен период, когда поддерживаемые государством документальные фильмы могут, без сомнения, считаться источниками коллективной памяти и/или личных воспоминаний, зафиксированных в дневниках и письмах военных¹⁰.

Первая мировая война затронула разные страны, однако сохранение памяти опогибших солдатах до сих пор изучалось в рамках национальных культур и историй. Труды, в которых используется строго компаративный подход на примерах Великобритании, Франции, Германии, немногочисленны (из наиболее обстоятельных упомянем работы Дж. Уинтера, С. Гобеля, Дж. Л. Моссе)¹¹. При этом заметим, что, с нашей точки зрения, всякое новаторское исследование, посвященное культурной индустрии, возникшей во время Первой мировой войны, должно с осторожностью восполнять имеющиеся лакуны. Такие историки, как Дж. Уинтер и А. Ассманн, показали, каким образом кинонарративы в период, наступивший после войны, передавали ужасающий характер военных столкновений, и моменты скорби¹². Дж. Уинтер затронул вопрос о том, как эти кинематографические истории (прежде всего, созданные в пострадавших от войны странах и, в частности, во Франции) могли использоваться для обращения к недавнему прошлому с тем, чтобы обычные люди осмыслили его, и отличали происходившее на полях сражений от того, что имело место быть с точки зрения участников и свидетелей тех событий.

После войны люди чувствовали необходимость в кинематографическом воссоздании военных сражений, в которых принимали участие их родственники: эти два фактора, то есть действия государства, объединенные с естественным интересом общества, способствовали увеличению объемов выпуска фотографий, иллюстрированных почтовых открыток, хроникальных и художественных фильмов. Запечатленные в них образы показывали то, что происходило в траншеях, без демонстрации потерь и ужасов войны, особенно когда она перешла в изнурительную стадию, и многие молодые люди призывались на военную службу, чтобы прийти на замену погибшим солдатам¹³.

Другие историки, такие как С. Гобель (который уделит пристальное внимание нарративным мотивам в рамках проведения поддерживаемой государством кампании по обращению к памяти о войне) доказывают, что воспоминания военной поры состояли из группы образов, происходивших из отдаленного периода доиндустриальной истории, исчезнувшего во мраке времен, особенно из периода Средних веков¹⁴.

Имеется еще меньше трудов, в которых затрагивается вопрос о создании образа Неизвестного Солдата на национальном уровне, несмотря на то, что в большинстве европейских государств он существует. Начиная с 1918 г., в течение менее чем трех лет почти все прежде воевавшие страны (за исключением революционной России и Веймарской Германии) занимались поиском останков своих павших безымянных солдат для их последующего захоронения, в качестве символа жертвы всей нации¹⁵. После подписания Версальского договора и официального завершения Первой мировой войны заботу о захоронении

погибших и проведении памятных мероприятий взяли на себя национальные комиссии. Воспоминания ветеранов, добровольно ушедших на войну, способствовали формированию мифа о войне как наполненного смыслом, и даже сакрального события¹⁶. Глубокие политические перемены, вызванные военным поражением, как в Германии, или гражданской войной, как в советской России, сыграли значительную роль в процессе сохранения памяти о войне — что примечательно, именно там, где этот миф не получил распространения.

Сделанные выводы показывают, что скорбь послевоенного времени не отразила в полной мере европейский масштаб Великой войны. Почти в каждом из вышеупомянутых трудов представлены результаты архивных исследований, способных создать исчерпывающий портрет Неизвестного Солдата в сфере искусства, развивавшегося в странах Европы. Но важно то, что ни в одном из этих трудов не упоминается о вкладе, который внесла кинематография Италии в создание подобной длительной традиции культурной памяти этой страны, а не Европы в целом.

Кроме того, в научной литературе не освещен вопрос о том, как образ солдата Первой мировой войны был представлен в послевоенном итальянском кино, и не сделаны попытки рассмотреть послевоенное документальное кино Италии в общеевропейском контексте. Этот пробел в литературе возник, по-видимому, из-за того, что подобный междисциплинарный подход, включавший в себя в определенное время такие дисциплины, как история, антропология и другие гуманитарные науки, в последние полвека основывался исключительно на национальной Новейшей истории Италии, тогда как история итальянской пропаганды в Первой мировой войне была в течение многих десятилетий совершенно забытой темой¹⁷.

Таким образом, цель настоящей статьи — рассмотреть конкретный случай для того, чтобы положить начало изучению особой тематики в области исследования фильмов, посвященной отдельному, но при этом важному направлению в кинематографии — такому как патриотический фильм, который прославлял военных героев, а именно Неизвестного Солдата.

Новизна предпринимаемого исследования состоит во внимательном изучении вышеупомянутого направления в кино, при стремлении определить не только кинематографические приемы, но и методы и формы пацифистской пропагандистской кампании, использовавшей памятники Неизвестному Солдату — *Milite Ignoto* (эта латинская фраза написана на цинковом гробе, в котором лежали его останки). Как и в других странах, участвовавших в Первой мировой войне (Великобритании, Франции, США, Бельгии, Румынии, Польше, Германии), в Италии образ Неизвестного Солдата был священен для миллионов людей, что выразилось в иконографии и мемориальных сооружениях; государство способствовало этому на национальном уровне. Примечательны «*Cimitero degli Invitti*» («Кладбище непобедимых и непобежденных»), «*Il cimitero degli Eroi*» («Кладбище героев»)



Алтарь Отечества, Капитолийский холм, Рим.

в Аквилее, «Oslavia Sacrarium» и «Asiago Sacrarium», а также то, что подобные памятники были возведены в пограничных районах, где столкновения между противоборствующими сторонами были наиболее ожесточенными¹⁸.

В течение более сорока месяцев итало-австрийский фронт проходил в горных областях, вдоль рек, ставших затем местами памяти — плато Карст, Изонцо, Долomite, а также на реке Пьяве. Здесь погибло не менее 600 тыс. солдат, которые либо пали в бою, либо скончались по иным причинам, в том числе в прифронтной зоне. Более 70 тыс. тел было собрано с полей сражений, причем всего лишь 2 тыс. из них были четко идентифицированы. Идентификация останков других погибших оказалась возможной в меньшей степени, или вообще невозможной из-за разных факторов — прежде всего, из-за нелегких условий, в которых осуществлялись захоронения во время и после войны, а также перезахоронений во второй половине 1920-х гг. на другие кладбища. Тысячи неидентифицированных тел были обнаружены после войны, и тысячи не были найдены.

Неизвестный Солдат символизировал погибших воинов *par excellence*. Его могила стала местом национального поклонения, где массы людей могли участвовать в регулярных памятных церемониях, таких, в частности, как те, которые организовывались в День

заклучения перемирия, положившего конец Первой мировой войне. Следуя этому примеру, каждая нация, принимавшая участие в войне, создала подобные мемориалы. Первыми были Франция и Англия, где были возведены Алтари Отечества — символы всех военных кладбищ, разбросанных по прежним линиям фронтов¹⁹.

Во время Первой мировой войны европейские правительства создали огромное количество изображений и кинокартин для широкой публики, которые должны были показать войну, но нередко не учитывали восприятие обычных людей. Как и во многих воюющих странах, в Италии имелась масса примеров официальных пропагандистских изображений и кинофильмов, в которых все происходящее на фронтах представлялось в победоносном свете. Их число возросло особенно в последние два года войны; из прифронтовой зоны они поступали в города. При этом воспитание патриотизма, финансово поддерживаемое государством, распространилось почти на все социальные слои. Пропагандистская машина нуждалась в поиске аргументов, чтобы оправдать не только лишения, которые солдаты терпели на полях сражений, но и огромные жертвы среди гражданского населения Италии. Это можно было сделать посредством патриотического кино, в котором, например, прославлялись сражения во время массированного наступления на реке Пьяве, сопровождавшиеся большими потерями в итальянских войсках.

В период 1915–1918 гг. на итало-австрийском фронте были сделаны миллионы фотографий и киносюжетов, которые запечатлели передвижения войск, работу в прифронтовой зоне и, когда было возможно, обстановку на передовой. В Италии о войне рассказывали в разнообразных сообщениях, регулярно публикуемых в газетах, которые были предварительно уполномочены на это Верховным командованием итальянских Вооруженных сил; тексты сопровождались фотографиями, запечатлевшими сцены боя. В то же время в кинотеатрах регулярно демонстрировались патриотические полнометражные художественные фильмы, а иногда — короткие картины, которые должны были показать реальную жизнь на фронте. Это были так называемые «film dal vero»²⁰ (мизансцены, в которых участвовали не профессиональные актеры, а солдаты, и которые создавались в безопасных условиях), реконструировавшие сражения и изображавшие повседневную жизнь на фронте.

С 1916 г. мощная частная итальянская киноиндустрия (компании, имеющие производственную сеть в Неаполе, Риме, Милане, Турине)²¹ начала регулярно оказывать услуги государству, и особенно Верховному командованию итальянских Вооруженных сил, которое имело в своем распоряжении технические средства для документальной фиксации событий войны, и поэтому в тот же год даже организовало собственную фотографическую и кинематографическую службу; съемки велись в нескольких зонах на линии фронта, а именно в пограничных районах²². Со второй половины 1917 г. и до 1918 г. итальянская кинематографическая Секция Королевской армии была ответственной за массовый

выпуск документального киноматериала, изображающего военную повседневность, с особым акцентом на успешные сражения, чтобы произвести впечатление на гражданскую аудиторию. Впоследствии Секция монополизировала подобного рода деятельность, тогда как другие частные фирмы ограничили свою работу в этом направлении²³.

Историками давно была определена функция итальянского кино во время Первой мировой войны: художественные фильмы обращались к наиболее традиционным эскапистским образам, в то время как военные реалии фиксировались исключительно в хроникальных и документальных фильмах. Люди, которые не были мобилизованы в армию, зная о возрастающих потерях, приходили в кинотеатры, желая понять, что могло бы случиться с их близкими людьми. Тем не менее, им предлагали стандартное представление о войне «без капли крови»: люди видели лишь яркие военные столкновения между большими группами статистов, то есть то, что не соответствовало происходившему на фронте — жестокому военному противостоянию, описанному историком А. Крамером как «динамика разрушения», результатом чего стало самое масштабное культурное опустошение и массовое убийство, которых Европа не знала со времен Тридцатилетней войны²⁴.

По прошествии трех лет изматывающей борьбы с момента вступления Италии в войну, линия фронта сдвинулась с района вдоль реки Изонцо в район реки Пьяве. Германская армия оккупировала территории Фриули и Восточного Венето. Итальянская армия понесла значительные потери среди простых солдат (что вызвало большое недовольство в национальных войсках) и должна была изменить тактику ведения войны против держав Центральной Европы. Учитывая это, фильмы, посвященные наступательному маневру на плато Карст, уже не могли заинтересовать итальянскую аудиторию так, как раньше; отступление итальянской армии так и не было снято.

После прекращения военных действий в 1918 г. ситуация в Италии значительно ухудшилась. Появились две новые силы, которые начали играть основную роль на политико-социальной сцене: с одной стороны, это масса рабочих, активизировавшая революционную борьбу, с другой — представители Итальянского союза борьбы, организации националистического и авторитарного толка, противостоящие первой силе и видевшие своего лидера в Бенито Муссолини. Во время «красного двухлетия» (продолжавшегося с 1919 г. по конец 1920 г.) эти две силы сталкивались, но несмотря на их сильный антагонизм, они отнюдь не конкурировали между собой за получение права на использование в своих целях памяти о Неизвестном Солдате. «Либеральное государство, оказавшееся под перекрестным огнем левого фланга социального протеста и фашистского насилия, пыталось использовать ее (подобную память. — Д. Д.), чтобы подчеркнуть свою легитимность как полноправного „владельца“ итальянского единства»²⁵. Миф о Неизвестном Солдате сформировался к 1921 г., и был распространен в итальянском обществе, сразу найдя живой отклик среди множества простых граждан. Однако именно правительство Италии придумало и официально

утвердило прославление Неизвестного Солдата, в расчете на широкие народные массы: Неизвестный Солдат был выбран в качестве символа жертвенности всех павших безымянных итальянских воинов, включая и 2 тыс. идентифицированных.

Миф о Неизвестном Солдате развили пришедшие к власти фашисты в 1920-е гг., которые претендовали на то, чтобы «вернуть нацию обратно на стезю, стезю войны, стезю победы»²⁶. Имеется несколько весьма популярных пропагандистских фильмов того времени, например «*Camicia Nera*» («Черная рубашка», Джованни Форцано, 1933 г.), которые вызвали в итальянской аудитории широкий резонанс на этот лозунг.

Milite Ignoto был не просто солдатом: он символизировал жертву всей нации. В 1920 г. в своем сообщении для массовой прессы, опубликованном в газете «*Il Dove*», лейтенант Джулио Дуе (основавший Национальный союз офицеров и солдат) заявил: «В Пантеоне (этот солдат. — Д. Д.) должен найти надлежащее ему захоронение, ибо он столь же велик, как короли и Гений»²⁷. Указ о «Погребении тела Неизвестного Солдата» («*Sepoltura della salma di un soldato ignoto*») был единодушно одобрен парламентом 4 августа 1921 г. Новый мемориал, посвященный Milite Ignoto, предназначался не столько для Пантеона, сколько для Алтаря Отечества в Витториано, монумента в честь Виктора Эммануила II Савойского, первого короля объединенной Италии; таким образом, посвященное Milite Ignoto сооружение могло быть видно издалека. Мать погибшего добровольца из Триеста Мария Бергамас, незнатного происхождения, опознала тело сына среди 11 тел тех, кто также погиб в сражениях (на территории от перевала Стельвио на Адриатическом побережье Триеста до Доломитов и плато Карст). Из Церкви Св. Игнатия в Гориции (почти полностью разрушенной в годы войны) их тела перенесли в Патриархальную базилику в Аквилее, где для безымянных солдат был воздвигнут мемориал.

Как показывается в документальной кинокартине «Слава. Апофеоз Неизвестного Солдата» (1921), гроб был помещен в траурный поезд, специально предоставленный с 21 октября по 2 ноября (День всех усопших верных) 1921 г. Поезд проехал через пять районов и 120 городов (с главными остановками в Венеции, Болонье, Ареццо), а затем гроб доставили в Рим к Базилике Санта-Мария-дельи-Анджели и Витториано²⁸, где 4 ноября находились более одного миллиона человек — простых гражданских, бывших военных, представителей коммуны и многих других, не говоря уже о сотнях, которые пришли к траурному кортежу ночью 3 ноября. Весь путь был снят на пленку под руководством «*Federazione cinematografica italiana*» и «*Unione dei Fototecnici cinematografici*» в пользу Национального комитета сирот войны, и продемонстрирован широкой публике в виде полнометражного фильма, который в первую очередь планировалось показывать в кинотеатрах после войны. Траурная церемония, сопровождавшая погребальную службу в Риме, приветствовалась всеми новыми партиями, то есть правым политическим мейнстримом (особенно фашистской партией), а также центристами и демократическими силами (включая



Кадр из фильма «Слава. Апофеоз Неизвестного Солдата» (1921)

Итальянскую народную партию, социалистов и коммунистов). Это событие оказало влияние на миф о Великой войне, который итальянские историки и, в частности, М. Исненги рассматривали как отличительный аспект культурной политики страны в конце и после войны. Оказание почестей останкам этого безымянного воина — сына, принесшего себя в жертву Родине, — и его захоронение в комплексе Витториано имело своей целью единение нации, и сплочение ее представителей между собой вне зависимости от классовых различий.

Однако, несмотря на то, что миф о *Milite Ignoto* первоначально являл собой алледию мира, в середине 1920-х гг. смысл данного символа претерпел изменения, и к концу этого десятилетия стал использоваться в духе шовинистических настроений. Подобные изменения произошли тогда, когда Витториано стал местом народной памяти о войне, что итальянская конституционная монархия усиленно поощряла с помощью разнообразных пропагандистских средств, чтобы направить национальное общественное мнение к воспеванию идеалов победы и милитаризма. Эта память была идеологически ориентирована, и находившиеся у власти фашисты смогли визуализировать ее посредством кино, представляя Витториано местом подчеркнуто священным. Istituto Luce²⁹, главный инструмент пропаганды фашистского режима в сфере кино, выпускал и распространял

хроникальные фильмы, которые напоминали о данном монументе как историческом комплексе, связанном с Первой мировой войной, или представляли его в качестве места, где складывался патриотический культ Неизвестного Солдата после завершения строительства проспекта La Via dell'Impero (ныне — Via dei Fori Imperiali)³⁰.

В результате государственной пропаганды по восхвалению победы (ярких парадов, публичных награждений и т. д.), Milite Ignoto превратился в образ одного из многих солдат-пехотинцев, умерших во имя нации, которого следовало прославлять именно по этой причине; он создал нацию, а ее король — победил. Спустя несколько лет после торжеств 1921 г. все возможные параллели между Неизвестным Солдатом и крестьянством исчезли³¹, хотя его социальный статус был известен, и прежде власти подчеркивали это, нередко ссылаясь на пролетарское происхождение Milite Ignoto во время коллективных траурных мероприятий: так, в социалистической газете «L'Avanti!» («Вперед!») о нем писали как о простом человеке из народа, одном из «своих».

В 1934 г. Istituto Luce выпустил полнометражную картину «Gloria» («Слава», Roberto Omegna), которая до некоторой степени пробуждала воспоминания о послевоенном периоде, поскольку данный фильм включал в себя небольшую часть отснятого материала публичных похорон Milite Ignoto, предназначенного для другого фильма 1921 г. Массовая аудитория, однако, не увидела этой картины, поскольку последняя не была широко представлена в Италии, хотя ее сюжет затрагивал коллективные воспоминания нации. Кинолента «Слава» представляла стереотипный образ Италии и солдата, триумфально возвращающегося с Первой мировой войны, хотя документальный материал 1921 г., составивший основу данного фильма, рисовал иной образ этого воина, а именно — вызывающий сострадание. Такой же образ можно было увидеть и на некоторых итальянских военных кладбищах послевоенного времени, а также в проектах монументов в честь павших: достаточно упомянуть проект памятника пехоте, который должен был появиться на горе Сан-Микеле, или кладбище «Cimitero degli Invitti» в Редипулье, который должен был прославить погибших солдат Третьей армии и почтить несметное число тех, кто погиб во время сражений на плато Карст³².



Поднятие гроба с телом Неизвестного солдата в вагон-катафалк на железнодорожной станции Аквилея. 28 октября 1921

Все эти места памяти вызвали резонанс на образ Неизвестного Солдата, создаваемый надписями на других сорока военных мемориалах, которые к середине 1930-х гг. находились под покровительством тоталитарного фашистского руководства, стремившегося «присвоить» себе укоренившуюся в обществе народную память о Великой войне и ее многочисленных героях, с которыми связаны мемориалы на горах Граппа, Монтелло, Фагаре, а в Ославии и Капоретто, на перевалах Тонале и Ресия и во многих других местах в северной и северо-восточной части Италии³³.

Фильм «Слава», созданный в 1934 г., воспевал победу, которая должна была изображаться как историческое событие, наряду с фашистской революцией. С другой стороны, в тот же год появился документальный фильм, который показывал ужасы войны, зафиксировав «Primo pellegrinaggio nazionale degli orfani di guerra sui campi di battaglia ed ai cimiteri del medio e basso Isonzo» («Первое национальное паломничество военных сирот по местам сражений и кладбищам среднего и южного Изонцо»)³⁴. История киноленты «Слава» демонстрирует рождение и смерть мифа о Неизвестном Солдате; если изначально его замысел основывался на пацифизме, как и в других европейских странах (особенно во Франции и Великобритании), то впоследствии его нарратив выкристаллизовался. Фашистская элита со временем стала использовать этот миф и манипулировать его популярностью, чтобы создать народную память о Великой войне и тем самым легитимизировать шовинистическую идеологию, на которой прочно основывалась их пропаганда.

В межвоенные годы образ Неизвестного Солдата претерпел значительные изменения. После того как в 1946 г. была основана Итальянская республика, день 4 ноября оказался единственным праздником, который эта республика унаследовала от монархии — День национального единства и Вооруженных Сил являлся государственным праздником, посвященным всем павшим за Родину до 1976 г. Его формально отмечали лишь немногие. Рискнем сказать, что этот день приобрел статус домашнего праздника, который в нынешнее время если и отмечается, то только в военной среде³⁵.

¹ Hobsbawm E. J. The Age of Catastrophes // Age of Extremes. The Short Twentieth Century. A History of the World, 1914–1991, 1914–1991. N. Y., 1994. P. 21–222.

² Gibelli A. Prologo: fantasmi della guerra moderna // L'officina della guerra. La Grande Guerra e la trasformazione del mondo mentale. Torino, 1991. P. 17 и далее. — Kern S. The culture of time and space. 1880–1918: with a New Preface. Harvard, 2003.

³ EFG1914 European Film Gateway // http://www.filmmuseum.at/en/collections/film_collection/digital_film_restoration/projects/film_documents_of_the_first_world_war (дата обращения: 26.02.2016).

⁴ В Национальном киноархиве (Cineteca Nazionale) в Риме и в Национальном музее кино (Museo Nazionale del Cinema) в Турине хранятся копии следующих художественных фильмов: «Il sogno del bimbo d'Italia»

(«Сон ребенка Италии», Riccardo Cassano, 1915), «Il sogno patriottico di Cinessino» («Патриотический сон Чинессино», Gennaro Righelli, 1915), «La guerra e il sogno di Momi» («Война и сон Моми», Segundo de Chomón e Giovanni Pastrone, 1917) и «Umanità» («Человечество», Elvira Giallanella, 1919). Информация об этих фильмах доступна в весьма ценном собрании источников по итальянскому немому кино, изданном Витторио Мартинелли: *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra. 1919. Roma, 1995.* — Фрагменты многотомного издания Мартинелли впервые были опубликованы в специальных выпусках журнала «Bianco e Nero» (с 1980 г.).

⁵ См., например, один из фильмов этого десятилетия, открывающий историю итальянского кинематографа: «Взятие Рима» («La presa di Roma», Filoteo Alberini, 1905); этот фильм инсценировал противоречивый эпизод, положивший конец процессу объединения Италии под властью Савойской монархии, то есть присоединение Рима к Regno d'Italia. См.: *La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano / Ed. M. Canosa M. Bologna, 2006; Lasi G., Sangiorgi G., Canosa, V. Il Risorgimento nel cinema italiano. Filmografia a soggetto risorgimentale 1905–2010. Faenza, 2011.*

⁶ Для создания полной картины необходимо провести более подробное исследование, рассматривая такие фильмы, как: «В пути победы: посещение Итальянского дворца в Венеции Джулии» («Sulle vie della vittoria: La visita dei Reali d'Italia alla Venezia Giulia», 1922), а также некоторые архивные кинематографические документы на видеодиске «Doppio sguardo sulla Grande Guerra» («Двойной взгляд на Великую Войну», La Cineteca del Friuli, 2006).

⁷ *Sorlin P. Italian National Cinema, 1896–1996. London; N. Y., 1996. P. 53–54.*

⁸ Архивные источники подобного рода находятся в Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano (ADN) и включают в себя дневники, письма, мемуары простых людей. В другом итальянском архиве, Archivio Ligure della Scrittura Popolare (ALSP), планируется собрать, каталогизировать и изучить письма, дневники и мемуары мигрантов, солдат и военнопленных.

⁹ *Namer G. Mémoire et société. Paris, 1987.*

¹⁰ *Brunetta G. P. Cinema e prima guerra mondiale, in Storia del cinema mondiale. Vol 1. Torino, 1999. P. 251–275.*

¹¹ *The Legacy of the Great War: Ninety Years On / Ed. J. Winter. Columbia and Kansas City, 2009; Forms of Kinship and Remembrance in the Aftermath of the Great War // War and Remembrance in the 20th Century / Ed. J. Winter, E. Sivan. Cambridge, 1999. P. 40–60; Winter J. Sites of Memory, Sites of Mourning. Cambridge, 1995.* — См. также: *Goebel S. The Great War and Medieval Memory. War Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914–1940. Cambridge, 2007.*

¹² *Assman A. Cultural Memories and Western Civilization: Functions, Media, Archives. Cambridge, 2011.*

¹³ Как известно, итальянское правительство призывало в армию молодых людей — так называемое «потерянное поколение» молодежи, родившейся в 1899 г. и участвовавшей в сражениях Первой мировой войны («I ragazzi del '99»). Приказ о военном призыве целого поколения вызвал протест среди молодых людей, которые не хотели сражаться в жестоких условиях.

¹⁴ *Goebel S. The Great War and Medieval Memory...*

¹⁵ См., например, официальные церемонии захоронения во Франции, а также в Вестминстерском аббатстве в 1920 г.: *Miniero A. Da Versailles al Milite Ignoto. Rituali e retoriche della Vittoria in Europa (1919–1921). Roma, 2008.* — Тема исторической памяти о Первой мировой войне наиболее разработана в некоторых трудах с акцентом на национальные ситуации, и еще не освещена в российской научной литературе. Попытка обратиться к практике коммеморации в отношении солдат этой войны отмечена в одной статье: *Орловски Д. Великая Война и Российская Память // Россия и Первая мировая война: Мат-лы междунар. науч. коллоквиум. / Отв. ред. Н. Н. Смирнов. СПб., 1999. С. 49–57.*

¹⁶ Официальная пропаганда в Германии, особенно в дни памяти, была направлена на идею возрождения памяти о павшем немецком солдате, то есть идею реваншизма. *Mosse G. L. Fallen soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars. Oxford: Oxford University Press, 1990. P. 5–11, 77–80.*

¹⁷ *Della Volpe N.* Esercito e Propaganda nella Grande Guerra. 1915–1918. Roma, 1989.

¹⁸ На многих итальянских открытках времен Первой мировой войны изображен мертвый солдат, лежащий на коленях у Христа, или к которому прикасается ангел. Историк Моссе обращает внимание на то, что в некоторых странах (Германии, Италии, Польше и др.) на таких изображениях солдат предстал в образе мученика, похожего на изображения мучеников за веру. После войны это изображение в своих целях использовали немцы националисты. См.: *Mosse G. L.* The Cult of the Fallen Soldier // *Fallen soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars.* P. 70–125.

¹⁹ Во Франции существует памятник, который с 1919 г. олицетворяет национальное благочестие — Кенотаф за Триумфальной аркой (на площади Этуаль), прославляющий всех павших. В Великобритании останки Неизвестного Солдата были захоронены в Вестминстерском аббатстве, Британском Пантеоне, в тот же самый день (14 июля 1919 г.), когда во Франции останки Неизвестного Солдата были доставлены к Триумфальной арке; а в Лондоне на улице Уайтхолл состоялось открытие Кенотафа. Эти церемонии стали частью мероприятий, посвященных победе в Первой мировой войне. Многие английские военные одобрили проект мемориала на кладбище во Вламертинге в Бельгии, в центре которого находится памятная плита и крест с изображением меча; это символы, которые выражают бессмертие простых солдат, ставших героями, сравнимыми с героями античных эпических поэм. Что касается Германии, то в Танненбергском мемориале, торжественно открытом в 1927 г. в Восточной Пруссии, имелась могила двадцати неизвестных солдат, павших на Восточном фронте. *Mosse G. L.* *Fallen soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars.* P. 94–98.

²⁰ Один из первых художественных фильмов с использованием так называемых «scene dal vero» был снят на линии австро-итальянского фронта. Он появился благодаря Энрико Бароне, лейтенанту и литератору, который с 1905 г. занимался режиссурой. Сюжет был создан на основе записок капеллана итальянского Верховного командования Джованни Семерия. Фильм был снят частной кинокомпанией «Амброзио» в марте 1916 г. и назывался «Alla fronte» («На передовой»). См.: *Genovese N.* La strana guerra del colonnello Barone // *Immagine. Note di storia del cinema.* 1985. Aprile-Giugno. P. 14–20. — См. также: *Bernardini A.* I film dal vero 1895–1914. Cinema muto italiano. La Cineteca del Friuli, 2002.

²¹ В итальянской киноиндустрии насчитывалось больше 70 кинопроизводственных компаний, 4 тыс. дистрибьютеров и 1 тыс. кинотеатров. См.: *Prolo M. A.* Storia del cinema muto italiano. Vol. 1. Milano, 1951. P. 77.

²² Такие кинематографические конторы нанимали более 6 тыс. операторов для съемок среди военных, и выпускали почти 150 тыс. фотопластинок и множество киноматериалов о жизни во время войны.

²³ В течение 1917 г. кинематографическая Секция Королевской армии создала следующие документальные фильмы: «La battaglia da Plava al mare» («Битва от Плавы до морского побережья», Silvio Laurenti-Rosa), «Dal Trentino al Rombon» («От Трентино до Ромбона», Silvio Laurenti-Rosa), «Guerra sul fronte italiano» («Война на Итальянском фронте»), «In trincea» («В траншеях»), снятый Лукой Комерио (Luca Comerio), широко известным автором документальных картин. В европейских странах, таких как Франция, или, к примеру, Россия, война привела к тому, контроль над киноиндустрией, которая ранее развивалась благодаря свободному рынку, стало осуществлять государство, поскольку нужно было следить за информацией, которая передавалась в фильмах. Одни из лучших образцов кинопродукции, выпущенных под эгидой британского правительства, был «The Battle of the Somme» («Битва при Сомме»), первый в мире полнометражный военный документальный фильм, который увидела половина британского населения в течение трех месяцев после его выхода в прокат в 1916 г.; преследуя ту же цель, Италия создала кинокартину «La guerra d'Italia a 300 metri sull'Adamello» («Итальянская война на 300 метров на Адамелло», Luca Comerio), которая, однако, не оправдала возлагавшихся на нее надежд. См.: *Brunetta G. P.* La guerra sul set // *Il cinema muto italiano.* Bari, 2008. P. 257–264.

²⁴ *Kramer A.* Dynamic of destruction. Culture and Mass Killing in the First World War. Oxford, 2007. P. 5.

²⁵ *Ibid.* P. 284.

²⁶ Bosworth R. *Mussolini's Italy, Life Under the Dictatorship 1915–1945*. London, 2005. P. 180.

²⁷ «В Пантеоне [солдат] должен найти свою достойную могилу на одной высоте с могилами князей и гениев» («Nel Pantheon [il Soldato] deve trovare la sua degna tomba alla stessa altezza dei Re e del Genio»). См.: *Tobia B. L'Altare della Patria*. Bologna, 2011. P. 71–72.

²⁸ Могила Неизвестного Солдата являлась частью монумента в честь Виктора Эммануила II (Витториано); памятник был достроен в 1910 г. к годовщине итальянского объединения. Фигура солдата окружена статуями, изображающими христианские и античные сюжеты, которые характеризовали соответствующим образом культ павшего солдата с тех пор, как открыли могилу. См.: *Mosse G. L. Fallen soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*. P. 96–97.

²⁹ С 1924 г. в Istituto Luce (Unione Cinematografica Educativa / Просветительский кинематографический союз) в Риме находится значительное количество фильмов, сделанных специальным военным отделением (Sezione cinematografica dell'esercito), а также копии киноплёнок частных компаний, которые должны были получить цензурную визу.

³⁰ С 1928 г. по 1943 г. в каталоге документальных киноплёнок от Istituto Luce упоминались 209 различных мероприятий, которые состоялись у Витториано; более половины из них были посвящены неопознаным павшим солдатам — например, «Празднование XII годовщины со дня вступления Италии в войну» («Celebrazione del XII annuale dell'entrata dell'Italia in guerra») из коллекции документальных материалов, снятых Istituto Luce. См.: *Tobia B. L'Altare della Patria*. Bologna, 2011. P. 87.

³¹ Фигура Milite Ignoto представлялась таким образом, чтобы она имела связь с тем слоем населения (жителями сельской местности), откуда происходило большинство солдат итальянской армии. См.: *Isnenghi M. La truppa // Il mito della grande guerra*. Bologna, 2002. P. 323–394.

³² Захоронение погибших в войне находится в окрестностях населенного пункта Редипулья, у самого края плато Карст, где проходило множество сражений. Мемориал Редипульи стал пантеоном павших солдат во время фашистской диктатуры. В настоящее время здесь захоронены останки более 60 тыс. павших в Первой мировой войне солдат и офицеров, среди них более 5 тыс. были идентифицированы. См.: *Fabi L. Redipuglia. Storia, memoria, arte e mito di un monumento che parla di pace*. Trieste, 2002. P. 9–12.

³³ *Gentile E. Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Roma-Bari, 2009.

³⁴ Archivio Storico Istituto Luce, Рим // <http://www.archivioluce.com/archivio/> (дата обращения: 26.02.2016).

³⁵ Sergio Romano в: *Miniero A. Da Versailles al Milite Ignoto*. Roma, 2008. P. 5.

УДК 930.85

DOI 10.21638/11701/spbu24.2016.212

Дого Д. Формирование публичного образа Неизвестного Солдата. Память и кино в послевоенном европейском контексте: пример Италии // Новейшая история России. 2016. № 2 (16). С. 236–251.

АННОТАЦИЯ: В настоящей статье автор рассматривает вопросы, связанные с возникновением и трансформацией одного из самых известных итальянских мифов, возникших после Первой мировой войны. Автор исследовал образ Неизвестного Солдата Первой мировой войны в рамках обсуждения фильмов, которые с начала 1920-х гг. до конца 1930-х гг. пробуждали воспоминания

об исторических событиях, чрезвычайно ценных для их свидетелей и участников. Целью статьи является, во-первых, обрисовать то, как был создан образ итальянского солдата Первой мировой войны («Milite Ignoto», или «Неизвестного Солдата»), а во-вторых, то, как этот образ смог стать сюжетом одного фильма и оказал влияние на темы итальянской кинопродукции, особенно документальных фильмов, в период с конца Первой мировой войны и до прихода к власти фашистов, а также в последующие годы. Вниманию читателя предложен дискурс о полнометражном фильме, названном «Gloria. Apoteosi del soldato ignoto» («Слава. Апофеоз Неизвестного Солдата»); Federazione Cinematografica Italiana / Unione Fototecnici Cinematografici, 1921). Эта картина показывает, как в послевоенный период сюжет о Неизвестном Солдате стал приобретать масштаб мифа — некоторые фрагменты ее отснятого материала, на которых была запечатлена могила Milite Ignoto в Риме (у Алтаря Отечества при Витториано), были использованы в другом фильме — «Gloria» («Слава», Роберто Омения, 1934), выпущенного фашистским отделением кино, в 1930-х гг. Такие кинематографические источники оцениваются автором с намерением показать, как образ Неизвестного Солдата значительно изменился в течение более чем десяти лет с момента окончания Первой мировой войны, в связи с действием пропагандистского режима по отношению к памяти о военном конфликте. Такого рода исследование затрагивает столь много разносторонних вопросов, что эта статья может только наметить основные пункты для их дальнейшего изучения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Первая мировая война, изучения о памяти, Неизвестный Солдат, история итальянского кино, история итальянского фашизма

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ: Ph.D., Университет Сиены (Сиена, Италия); dundogo@gmail.com

FOR CITATION:

Dogo D. **Building the Public Image of the Unknown Soldier. The Italian Case in the Post-war European Context: Memory and Cinema**, *Modern History of Russia*, no. 2, 2016. P. 236–251.

ABSTRACT: This article outlines the emergence and transformation of one of the most popular Italian myths arising from the First World War: the image of the unknown soldier. It examines how films and their motifs and characters from the early 1920s until the early 1930s evoked and revived historical events seen as extremely valuable by a society that had lived through them. Outlined first is how the popular image of the First World War Italian warrior (i.e. the “Milite Ignoto” or “Unknown Soldier”) was constructed. Second, the article chronicles how this image became a subject for film, and how that choice affected the themes of Italian cinematographic production, notably non-fictional, in the period spanning from the First World War’s end until the ascent of Fascism and its aftermath. The role of full-length *Gloria. Apoteosi del soldato ignoto* (*Glory. Apotheosis of the Unknown Soldier*), *Federazione Cinematografica Italiana / Unione Fototecnici Cinematografici*, 1921) was a prominent one for it showed how the image of the unknown soldier began to acquire the dimension of a myth. Some fragments of its footage for example—where the tomb of the Milite Ignoto (at the Altare della Patria at Vittoriano) was filmed—served in the making of the film *Gloria* (*Glory*) by Roberto Omegna in 1934 which was later distributed by the Fascists’ Educational Film Union-LUCE. The article thus details how Italians’ postwar image of the unknown soldier changed due to the Fascists’ manipulation of memory.

KEYWORDS: First World War, Memory Studies, Unknown Soldier, History of Italian Cinema, History of Italian Fascism

AUTHOR: Ph. D., University of Siena (Siena, Italy); dundogo@gmail.com

REFERENCES:

¹ Hobsbawm E. J. ‘The Age of Catastrophes’ in *Age of Extremes. The Short Twentieth Century. A History of the World, 1914–1991, 1914–1991* (New-York, 1994).

- ² Gibelli A. 'Prologo: fantasmi della guerra moderna' in *L'officina della guerra. La Grande Guerra e la trasformazione del mondo mentale* (Torino, 1991).
- ³ Kern S. *The culture of time and space. 1880–1918: with a New Preface* (Harvard, 2003).
- ⁴ *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra. 1919* (Rome, 1995).
- ⁵ *La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, Ed. M. Canosa (Bologna, 2006)
- ⁶ Lasi G., Sangiorgi G., Canosa, V. *Il Risorgimento nel cinema italiano. Filmografia a soggetto risorgimentale 1905–2010* (Faenza, 2011).
- ⁷ Sorlin P. *Italian National Cinema, 1896–1996* (London – New-York, 1996).
- ⁸ Namer G. *Mémoire et société* (Paris, 1987).
- ⁹ Brunetta G. P. 'Cinema e prima guerra mondiale' in *Storia del cinema mondiale*, Vol 1 (Torino, 1999).
- ¹⁰ *The Legacy of the Great War: Ninety Years On*, Ed. J. Winter (Columbia and Kansas City, 2009).
- ¹¹ 'Forms of Kinship and Remembrance in the Aftermath of the Great War' in *War and Remembrance in the 20th Century*, Eds. J. Winter, E. Sivan (Cambridge, 1999).
- ¹² Winter J. *Sites of Memory, Sites of Mourning* (Cambridge, 1995).
- ¹³ Goebel S. *The Great War and Medieval Memory. War Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914–1940* (Cambridge, 2007).
- ¹⁴ Assman A. *Cultural Memories and Western Civilization: Functions, Media, Archives* (Cambridge, 2011).
- ¹⁵ Miniero A. *Da Versailles al Milite Ignoto. Rituali e retoriche della Vittoria in Europa (1919–1921)* (Rome, 2008).
- ¹⁶ Orlovski D. 'Velikaja Vojna i Rossijskaja Pamjat' in *Rossija i Pervaja mirovaja vojna: Mat-ly mezhdunar. nauch. kollokv.*, Ed. N. N. Smirnov (St. Petersburg, 1999).
- ¹⁷ Mosse G. L. *Fallen soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars* (Oxford, 1990).
- ¹⁸ Della Volpe N. *Esercito e Propaganda nella Grande Guerra. 1915–1918* (Rome, 1989).
- ¹⁹ Genovese N. 'La strana guerra del colonnello Barone', *Immagine. Note di storia del cinema*, 1985, April-June.
- ²⁰ Prolo M. A. *Storia del cinema muto italiano*, Vol. 1 (Milan, 1951).
- ²¹ Brunetta G. P. 'La guerra sul set' in *Il cinema muto italiano* (Bari, 2008).
- ²² Kramer A. *Dynamic of destruction. Culture and Mass Killing in the First World War* (Oxford, 2007).
- ²³ Bosworth R. *Mussolini's Italy, Life Under the Dictatorship 1915–1945* (London, 2005).
- ²⁴ Tobia B. *L'Altare della Patria* (Bologna, 2011).
- ²⁵ Isnenghi M. 'La truppa' in *Il mito della grande Guerra* (Bologna, 2002).
- ²⁶ Fabi L. *Redipuglia. Storia, memoria, arte e mito di un monumento che parla di pace* (Trieste, 2002).
- ²⁷ Gentile E. *Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista* (Rome –Bari, 2009).