

К. А. Юдин

АЛЬБЕРТО СОРДИ И КИНЕМАТОГРАФ ПОСТФАШИСТСКОЙ ИТАЛИИ В КОНСЕРВАТИВНОЙ ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ*

Настоящая статья посвящена истории итальянского кинематографического искусства 1950–1980-х гг. и творчеству выдающегося актера и режиссера Альберто Сорди. Автор предпринял попытку дать историко-философскую оценку кинематографу Италии, рассмотреть его как интеллектуально-эстетический феномен, а также изучить роль киноискусства в процессе отображения «цивилизационных трансформаций», связанных с катаклизмами послевоенного периода – сменой режимов, идейно-политических координат и социально-экономического уклада, становлением постфашистской Италии. Анализируется избранная фильмография, которая содержит образы-амплуа, раскрывающие социально-политическую проблематику: соотношение личности и власти в институциональном спектре, идейную конфронтацию интеллигенции с представителями низших социальных групп, восприятие и рефлексию войны в массовом сознании и процесс формирования коллективной памяти.

Ключевые слова: кинематограф Италии, Альберто Сорди, фашизм, консервативная политическая традиция, «консервативная революция», энтропия, эгалитаризм

В научной литературе, публицистике, различных киноведческих экскурсах, организуемых в рамках специализированно-тематических телевизионных проектов, посвященных отдельным актерам, режиссерам и их соратникам по «киноиндустрии», уже устоялось представление о второй половине XX столетия как о некоем «золотом веке» мирового кинематографа. Расцвет искусства кино, безусловно, был связан с атмосферой послевоенного времени, отличавшейся повышенной идейной напряженностью, что потребовало качественного, и, самое главное, открыто и доступно осуществляемого переосмысления морально-нравственных ценностей, мировоззренческих ориентиров, национально-государственных приоритетов, идеологических убеждений и т.д.

В силу этого, кинематограф, как нам уже приходилось отмечать¹, становится важнейшей трибуной, форумом, своеобразным зеркалом социально-политического бытия, в образно-аллегорической ирреальности которого происходит радикальная постановка или решение тех фундаментальных проблем, которые носят уже не локально-национальный, партикулярный, а метаисторический характер.

* Статья подготовлена в рамках государственного задания Минобрнауки РФ на проведение научно-исследовательской работы № 33.526.2014/К «Российская интеллигенция и европейские интеллектуалы в изменяющейся социально-политической действительности XX – начала XXI в.: виртуальность и реальность».

¹ Юдин 2012; 2014.

Одним из самых тяжелых последствий Второй мировой войны стал глубочайший экзистенциально-онтологический кризис, выразившийся в столкновении миров, измерений бытия. Смена режимов, форм военно-политического присутствия привели к обострению конфликта между проявлениями «старого» и «нового», порожденных как исторически неисчерпаемым антагонизмом «традиционного», консервативно-патриархального уклада и современно-секуляризованного, урбанически-«буржуазного» образа жизни, так и обусловленного многократными экзистенциальными перевоплощениями и социально-ролевыми «переворотами-инверсиями», когда исполнение гражданского долга, да и элементарно-повседневная реальность стремительно меняли координаты и смыслы, вызывая к жизни до абсурда эклектичные и в корне антиномические уровни сосуществования сторонников различных идеологий и политических доктрин, как сохраняющих легальный статус, так и объявленных «реакционными» и экстремистскими.

В наибольшей степени от всех этих катаклизмов пострадали страны, которые во второй четверти XX века попытались реализовать на практике концепцию «третьего пути». Агрессивная человеконенавистническая практика, диктаторско-вождистский волюнтаризм, проявленные лидерами нацистской Германии и фашистской Италии – Гитлером и Муссолини – вызвали на эмоциональной волне гуманистического негодования очередной реваншистский импульс, заключавшийся в стремлении получить возмездие за все социально-политические эксперименты, носившие преступный характер.

Однако, как это уже неоднократно случалось в истории, осуждение приобрело чрезмерный размах. Была неправомерно дискредитирована сама, в целом положительная, идея «консервативной революции», устремленная к построению органичного государства и общества традиционного воинско-героического типа, основанного на строгом соблюдении особого этоса бытия, отражающего культуру духа, предполагающую аскетизм, умеренность, благоразумие во всем, дисциплину и социально-интеллектуальную иерархию. Соблюдение этих фундаментальных принципов проистекало из верности внутренней сущности личности и детерминированным ей пределам самораскрытия, определявшим статус в этой системе подлинно консервативной интеграции всех элементов, осуществляемой не насильственным путем, а под влиянием осознанного сопричастия – «метафизического притяжения» к ядру общих целей и смыслов. Именно таких перспектив, которые как раз *отчасти* вбирала в себя фашистская доктрина, ставшая конкретно-исторической попыткой продолжить развитие европейской политической традиции², как полагал известный мыслитель-традиционалист ба-

² Более обстоятельный разбор этих проблем см.: Юдин 2015.

рон Юлиус Эвола, и лишилась послевоенная Италия, превратившаяся, по его горько-ироническому выражению, в бесформенную в идейном отношении «лубочную Италию для туристов, с ее мандолинами, гондолами, музеями, руинами, “Sole mio”»³, где место указанных принципов благородного духа заняли подрывные установки левого фронта – социалистического эгалитаризма, возобладало господство коллективистско-материалистических инстинктов, индивидуалистической вседозволенности, одержимость экономикой и производственной лихорадкой, оправдываемой «волей большинства», не признающего никаких иных ценностей и аргументов, кроме количественно-силового превосходства. Все эти симптомы деструктивного миропорядка отчетливо проявились в итальянском обществе 1950–1980 гг. и стали объектом смелых и оригинальных разоблачений в кинематографе, в котором социальная тематика, трагикомические метаморфозы демократического строя, заняли ведущее место в творчестве актеров с мировыми именами, не равнодушных к судьбе своей страны, таких как Витторио Гасман, Марчелло Мastroяни, Уго Тоньцци, Уго Болонья, Паоло Вилладжо, Адриано Челентано, Нино Манфреди, Франко Фабрици и многих других. Не исключением из этого ряда является и один из выдающихся «мэтров», ставших своеобразным национальным символом итальянского киноискусства – Альберто Сорди (1920–2003).

Жизненный путь Альберто Сорди с самых ранних этапов был неразрывно связан с киноиндустрией. Уже в 1937 г., в 17 лет, он устроился на работу статистом в киногородке Чиничетта, параллельно выступая как актер дубляжа до 1951 г., а также – радиоведущий в мюзикхолле⁴. Как и все начинающие актеры, долгое время Альберто Сорди принимал лишь эпизодическое участие в таких фильмах, как «Сципион африканский» / «Scipione l'africano» (1937), «Жестокий Саладин» / «Il feroce Saladino» (1937), «Сердце в бурю» / «Cuori nella tormenta» (1940), сыграв первую значительную для него роль в фильме режиссера Марио Маттоли «Три орленка» / «I 3 aquilotti» (1942). Однако, уже в начале 1950-х гг. он снялся в двух ранних кинокартинах впоследствии знаменитого режиссера Федерико Феллини – это «Белый шейх» / «Lo sceicco bianco» (1952) и «Маменькины сынки» / «I vitelloni» (1953), а также начал сотрудничество с режиссером Марио Моничелли и познакомился с творчеством талантливого и уже известного в это время итальянского комика аристократического происхождения Тотто⁵, выступив с ним партнером по сценической площадке в 1951 г. в фильме «Тотто и императоры Рима» / «Toto e i re di Roma», где «комический дуэт» в полной

³ Эвола 2007. С. 351.

⁴ См. подробную биографию: Ливи 1971.

⁵ Настоящее имя – Антонио Фокас Флавио Анджело Дукас Комнено Де Куртис Бизанццо Гальярди.

мере демонстрирует подлинное искусство смешить, связанное с мастерством игры в антиномии – сочетание полусерьезного выражения лица и эксцентричного поведения. Все это Сорди взял на «вооружение», включив трагикомический компонент в состав своего образа.

Именно в это время складывается амплуа «типичного итальянца», чаще всего – южанина, которое, в значительной степени было обусловлено его личными качествами – неутомимым, иногда даже взрывным темпераментом, невероятной энергичностью и активизмом, порой доходящими до абсурда. В то же время все это сочеталось с удивительным обаянием и непередаваемым шармом, интеллигентным обликом, дополняемым богатством мимики и внешней фактуры (от ослепительной улыбки, которую можно сравнить разве что с улыбкой Фернанделя, до гримасы страха, негодования или глубокой меланхолии, передаваемой с помощью выразительных глаз), неподдельной эмоциональностью, благодаря которым даже преимущественно отрицательные герои Сорди вызывали симпатию.



Образ коренного итальянца, аборигена, полностью впитавшего в себя дух, национальный ментально-психологический колорит своей родины и соотечественников, становится практически лейтмотивом, сквозной темой творчества Сорди, передавшего ее всем своим персонажам, кого бы он не играл – полицейского, прокурора (советника юстиции) республики, священника или простого обывателя, «маленького человека», как по социальному статусу, так и по внутренней сущности. В ранних кинокартинах, таких как, например, «Случай в исправительной тюрьме» / «Accadde al penitenziario» (1955) или «Случай в комиссариате» / «Accadde al commissariato» (1954), ставших своеобразной стартовой площадкой для полноценного раскрытия многогранного таланта Альберто Сорди даже в рамках «мини-ролей». Например, в последнем фильме Сорди участвует в небольшом, но весьма колоритном эпизоде: он играет экстравагантного, пафосного и слегка неуравновешенного посетителя кабинета начальника полиции, к которому он приходит в странном облачении – пиджаке и женской юбке, изображая из себя представителя древнеримского рода, продающего мыльные пузыри, которому в современных условиях ничего не остается, как попытаться возродить статус аристократа-«предводителя» с помощью подобного низкопробного эпатажа. В ответ на навязчивые психологические атаки героя Сорди, комиссар полиции реагирует предельно здравомысляще и

адекватно, произносит фразу, которая после неоднократного повторения в патерналистско-снисходительном тоне действует на «бунтаря» как успокоительное лекарство: «Будь мужчиной!». Этот короткий эпизод – превосходная пародия, пасквиль, иллюстрирующий печальное положение дел в постфашистской Италии, в которой место консервативного этоса, подлинной культуры духа и осмысленной, органичной самоактуализации, заняли профаническое судорожно-лихорадочное псевдобытие, леворадикальное экзистенциальное лицедейство.

Этот образ «ускользающего человека», бесхребетного, позитивно-жизнерадостного филистера, растворяющегося в наличном бытии и чувствующего себя комфортно в реке эмпирического становления, дарованной демократической «Итальянией», эволюционирует и доведен до гротеска в таких ранних картинах, как «Мамочка моя, вот это да!» / «Mamma mia, che impressione!» (1951), «Венеция, луна и ты» / «Venezia, la luna e tu» (1958), «Вдовец» / «Il vedovo» (1959), «Отпуск на Майорке» / «Brevi amori a Palma di Majorca» (1959), «Уличный регулировщик» / «Il vigile» (1960). Первые четыре фильма объединены гинекократической темой, раскрывающейся в иллюстрациях как личностно-индивидуальной, так и цивилизационной патологии, связанной с преклонением перед женским началом, утратой подлинного миропорядка консервативной устойчивости, который должен быть основан, согласно убеждениям И.Я. Баховена и Ю. Эволы⁶, только на *мужской, уранической духовности*, олицетворяющей собой твердость, стабильность, дисциплину, мужество, благоразумие.

Эти принципы находятся в уверенной и непримиримой оппозиции к бесформенности, текуще-преходящей, материалистической, непредсказуемой природе женской сущности, капитуляция перед которой или даже любые уступки ей влечет за собой искажение экзистенциально-онтологической иерархии, когда цивилизация приобретает *хтоническо-теллурический* облик – индивидуальное, партикулярное, субъективное, порожденное культом «земли и крови», матриархальным конформизмом, начинает доминировать над объективной истиной и идейной парадигмой, направленной на защиту и сохранение того, что обладает надвременной и вечной ценностью вопреки всем навязанным абсурдным изменениям и установкам. Послевоенная Италия стала демонстрировать патологические признаки гинекократического омертвления, когда мужчины, утратив даже скудные представления об атмосфере героического напряжения, деградировали до «касты слуг», подчиняясь афродитическому или деметрическому господству – воле женщины-любовницы или женщины-матери, рассматривающих мужчин – мужей или сыновей – как свою собственность или даже рабов.

⁶ См. подробнее: Эвола 1996. С. 163-170; 190-194 и далее; Эвола 2009.

Так, в фильме «Мамочка, вот это да!» Сорди играет агрессивного, задиристого и самоуверенного филистера, который ради того, чтобы заслужить внимание со стороны особи женского пола идет на невероятные ухищрения, действуя как эгоист-индивидуалист, для которого не существуют пределы дозволенного, относящиеся к социальным нормам поведения, этике. Он бесцеремонно врывается в личную сферу каждого человека и дерзко, беспринципно с помощью психологического доминирования пытается мобилизовать попавшуюся ему «жертву», принуждая ее к соучастию в лакействе, угодничестве перед «дамой сердца». Он пугает старика, мешая ему спуститься с лестницы, которую он украсил, чтобы произвести впечатление на особь женского пола, отнимает у пассажиров автобуса личные вещи, провизию с той же целью – угостить даму и оказаться в выгодном положении. Далее, герой Сорди не останавливается и перед прямой фальсификацией – он дезорганизует спортивные соревнования, прибегая к низкопробным уловкам, чтобы добиться первенства, кажимости превосходства над честным спортсменом-конкурентом, и, тем самым, создать образ «сильного мужчины», которым в действительности он не является и никогда не станет.

В картине «Венеция, луна и ты» Сорди исполняет роль гондольера-ловеласа Беппи, который, попадая в «гинекократическую паутину», становится в силу своей страсти к эротическому гедонизму, объектом манипулирования со стороны трех женщин – двух американских туристов, прибывших в Венецию на каникулы, и своей невесты. Внешне забавный сюжет, по содержанию соответствующий жанру классической «комедии положений», тем не менее, с консервативных идейных позиций, да и с точки зрения здравого смысла, оставляет негативное впечатление. Ибо за яркими красками пасторали солнечной Венеции скрывается совершенно иная палитра. Кисть художника-режиссера рисует мрачную картину утраты мужского достоинства, «вирильности», как особой силы и качества духа, выступающего признаком *личности*⁷, способной благодаря этому решать вопрос об иерархии ценностей, приоритетов, и тем самым, противостоять бессмысленным и ничтожным «экзистенциальным провокациям», что низводит гондольера Беппи до уровня индивида, «человека-массы», погруженного, как, впрочем, и остальные герои, в энтропию – хаос становления и дискурсов ситуаций, из которых они не в состоянии выйти самостоятельно без консультаций со стороны служителей культа или иных посредников.

Близкий по типологии образ «пробивного» обывателя, «маленького человека», мещанина-филистера, но с большими претензиями, создает А. Сорди в кинокартине «Отпуск на Майорке», где он играет хромого путешественника-туриста, легко вытесняющего с помощью

⁷ Эвола 1996. С. 128.

своего темперамента, настойчивости, доходящей до бестактной навязчивости, даже самых молодых и перспективных «кавалеров», претендующих на руку известной актрисы. Он разрушает все социальные, классовые, сословные барьеры, выступая, тем самым, символической фигурой, наглядно демонстрирующей антитрадиционные и подрывные принципы доктрины эгалитаризма, воцарившейся в послевоенной Италии, призывающей на основе натуралистического подобия и сходства индивидов – к всеобщему и якобы «естественному» равенству и праву, смешению и стиранию различий, проистекающих из внутренней сущности и пределов эманации духа личности. Отметим, что поистине экстремальный *активизм* – «экзальтацию и практику действия... ради действия, слепой, инстинктивный порыв»⁸, – который постоянно проявляют герои Альберто Сорди, вечно суетливые и неутомимые, как раз выступает еще одним признаком культурно-цивилизационной патологии, ибо этот образ «энтропийного активиста» практически полностью совпадает с аналогичным персонажем американского комика Нормана Уиздома – «мистера Питкина». Последний также не «страдает» никакими комплексами и не чувствует барьеров и пределов, что, впрочем, простительно для него, ибо так называемая американская «цивилизация» не имеет никаких духовных корней, а представляет собой технико-экономическую, механистическую матрицу: «Американцы – живое опровержение декартовской схемы “я мыслю, следовательно, я существую”. Американцы не мыслят, но, тем не менее, существуют... это общество парий», которые «свели к чисто практической и физической области всякую власть, здоровье, активность и индивидуальность, и из-за этого создали еще более опасную форму варварства»⁹.

Именно такие «парии» показаны в ряде фильмов конца 1950–1960-х гг.: уже упомянутые «Уличный регулировщик» (1960), «Вдовец» (1959), далее – «Преступление» / «Crimen» (1960), «Инспектор» / «Il commissario» (1962), «Бум» / «Il boom» (1963), «Ведьмы» / «Le streghe» (1967) и некоторые другие. Так, в фильме «Уличный регулировщик» (режиссер Луиджи Дзампа) Альберто Сорди исполняет роль бесхребетного «главы семейства», который практически ничего не умеет делать, но духовная нищета не только не удручает его, а напротив, становится источником уже упомянутого активизма (он вмешивается во все и повсюду) и полное отсутствие минимальной рефлексии, его конформизм в сочетании с непомерными амбициями, позволяет успешно выходить даже из самых затруднительных ситуаций. Безработный Отелло Челетти (Сорди) терроризирует мэра города, настаивая на протекционизме в деле трудоустройства, рассматривая этот потен-

⁸ Эвола. Преодоление активизма. С. 46, 49.

⁹ Эвола. Американская «цивилизация». С. 173; Два лика национализма. С. 140.

циальный шаг как компенсацию за исполнение «гражданского долга» его сыном, спасшим своего сверстника – сына члена городского совета. Мэр под давлением избыточной назойливости Челетти, который не просит, а бесцеремонно требует от него конкретную работу (полицейским), уступает ему. После этого существование мэра, как и всех близких и знакомых Челетти становится практически невыносимым.

Создав фиктивно устрашающий образ «бравого полицейского», ревностно выполняющего свои служебные обязанности, которые он везде понимает искаженно и гипертрофированно, герой Сорди, бросается из одной крайности в другую – от снисходительности, допущенной по отношению к известной киноактрисе, до воинственной принципиальности в разоблачении мэра, которого он штрафует за превышение скорости, будучи уверен, что высокий чиновник сам того желает, проверяя Челетти на качество исполнения своих полномочий по принципу «невзирая на лица» после истории с проявленной «слабостью» по отношению к симпатичной киноактрисе. В результате банальная ситуация со штрафом перерастает в социально-политический конфликт со скандалом на уровне городского муниципалитета. Фигуру Челетти, внешне продемонстрировавшего готовность «идти до конца» во всем, после того, как он узнал о злоупотреблениях со стороны администрации, спекулирующих с земельными участками, попытались использовать право-монархические круги для смещения мэра-либерала, и с этой целью даже начали кампанию по выдвижению Челетти в депутаты. Однако, все оказалось тщетно – идейной трансформации и анагогического «перерождения» «маленького человека» не произошло. В самый решительный момент Челетти, не без влияния со стороны встречных «компрометирующих материалов», на суде отказывается от всех показаний против мэра ради сохранения вожделенного полицейского мундира и мещанско-обывательской стабильности, рисуя прямо противоположную картину личности мэра как полностью «безупречного человека».

Этот фильм – превосходная сатира на систему демократического эгалитаризма, на каждом этапе обнажающего ущербность атмосферы релятивизма и индивидуалистической вседозволенности, которая оказывается фатальной как для рядовых социальных элементов, так и для партийно-государственной «элиты»: символично, что в конце фильма мэр, постоянно превышающий скорость и устраивающий экзистенциальную гонку, попадает в автокатастрофу, получая справедливое и закономерное возмездие за безрассудный активизм. Подобные ситуации присутствуют в сюжетной линии и других названных фильмов. В кинокартине «Вдовец», вышедшей на экраны в 1959 г., Сорди также играет «мелкого буржуа», который занимается финансовыми махинациями, не имеющими никакого успеха, и полностью зависит от своей жены, знающей, в отличие от непутевого мужа, как нужно вести дела.

В 1963 г. на экраны выходит фильм режиссера Витторио де Сика с колоритным названием «Бум», когда все общество действительно испытало подобный патологический эффект – непреодолимое вожделение и тяготение к беззаботной, роскошной жизни, косному самодовольству с «мечтами о “prosperity”»¹⁰. Это превосходная пародия, едкая сатира над предельно материалистической и бездуховной атмосферой постфашистской Италии, в которой, как и в американской «цивилизации», все продается и все покупается, где место прежних героев – воинов, философов, мудрецов-аскетов, заняли подрывные персонажи, олицетворяющие собой иррациональный культ силы, «тиранию группы», – «боксер, ковбой и еврейский банкир»¹¹ как идеальные мужские типы, распыляющие свою энергию на достижение ложных целей, приводящих их, в конечном итоге, в экзистенциальный капкан. Причем эти персонажи часто увлекают за собой и тех, кто не желает крутиться в водовороте энтропии, однако неизбежно туда попадает вместе с ними.

Герой Сорди, синьор Альберти, живет иллюзорной жизнью – берет огромные кредиты, чтобы обеспечить себе и жене «респектабельный» образ жизни, что приводит его к полному банкротству. Чтобы расплатиться с долгами, он решается на отчаянный шаг – продать не что иное, как... собственный глаз, и уже получает задаток-аванс за операцию, который тут же тратит на пышный «светский раут», затеянный им из тщеславных побуждений – продемонстрировать мнимое благополучие перед отказавшимися помочь ему материально «друзьями», испытывая при этом неимоверные страдания от осознания грядущей физической неполноценности. Фильм заканчивается трагикомично – попытка феерического бегства Альберти из клиники оказывается неудачной, последний кадр – герой Сорди, с похоронно-обреченным видом следует в сопровождении команды врачей на место «экзистенциальной казни»: лишение полноценного зрения рассматривается в кинокартине как закономерный итог и расплата за «духовную слепоту».

Логично дополняют многообразие личин «самодовольного недоросля», «заурядной души»¹², «человека бесхребетного»¹³ фильмы «Инспектор» (режиссер Луиджи Коменчини) и вышедший еще в 1959 г. «Моралист» / «Il moralista» (режиссер Джорджо Бьянки), в которых сущность описанного выше типа человека раскрывается в «институциональном ракурсе», а именно – в спектре взаимовлияния личностных установок, приоритетов и системы власти, испытывающей тех, кто причастен к ней на прочность. В обоих фильмах Сорди играет государственных чиновников – полицейского, педантичного помощника ин-

¹⁰ Эвола 2007. С. 85.

¹¹ Эвола. Феминизм и героическая традиция. С. 169.

¹² Ортега-и-Гассет. 1991. С. 311, 333.

¹³ Эвола 2009. С. 45-50.

спектора, и сурового контролера-цензора, ревностного блюстителя общественной морали, которые на собственном опыте получают возможность убедиться, какие катастрофические последствия могут наступить, если утратить чувство меры, нарушить часто зыбкий и тонкий, как лед, баланс, объем «интервенций» в ту или иную сферу. В этом случае, искомая справедливость, истина будут безнадежно искажены в кривом зеркале предубеждений, возведенных поспешно и механистически работающим «холодным» разумом.

Первый из персонажей Сорди, с колоритным именем Данте Ломбардоцци, после долгожданного назначения на пост инспектора полиции пережил головокружительное падение с этой ступени социальной иерархии, ибо все его тщательно спланированное и проводимое расследование разрушил иррациональный элемент – тот, кого он считал главным преступником, оказался лишь соучастником, взявшим часть вины на себя. В результате, вся карьера следователя в буквальном смысле рухнула, как карточный домик. На суде, осознав, что зашел в тупик, он полностью поддался стечению обстоятельств – согласился со лжесвидетельствами соучастника преступления, обвинившего его в физическом давлении, и вернулся в «клоно семьи», став простым водителем в бизнесе отца невесты, которого он раньше игнорировал.

Второй персонаж – генеральный секретарь итальянского филиала международной организации «Союза за общественную нравственность» также демонстрирует антиномичность, которая была присуща всем героям Сорди, показывавшим внешнюю силу, уверенность и постепенно проступавшую внутреннюю слабость и противоречивость, или наоборот, силу, но прямо противоположную по качеству. Аналогичная ситуация имеет место и здесь. Генеральный секретарь Августо – эксцентричный мужчина средних лет, при формировании образа которого Сорди, судя по всему, приложил максимум усилий, чтобы визуально-театрально подчеркнуть идейную непримиримость к социальным порокам – стриптизу и откровенной порнографии, царящих в увеселительных заведениях: пронизывающий, практически испепеляющий взгляд, светящийся ярким «лучом» сквозь старомодные очки, экспрессивная жестикация и мимика, указывающая на настоящую одержимость в борьбе со злом. И эта борьба уже перерастает в ханжескую нетерпимость и пристрастие, поскольку Августо готов запрещать абсолютно все, начиная от античных статуй и заканчивая балетом, однако, в конце выясняется, что все это – не более, чем лицемерная личина, маска, скрывающая его подлинную аморальную сущность – афериста, занимающегося подпольной вербовкой женского персонала для ночных клубов. Далекое не безупречным оказывается и весь «общественно-политический актив» Союза за нравственность, погрязший в коррупции – мелком взяточничестве и подлогах документов, демон-

стративной богобоязненности и реальной развращенности, что стало типичным для послевоенной либерально-демократической «Итальянии», вступившей в эру технико-экономической, механистической стандартизации отношений и приоритетов, заимствованных у США.

Значительное место в итальянском кинематографе заняла военно-политическая тематика. Это выразилось в обращении к таким сложным темам, как участие Италии во Второй мировой войне, феномен фашистской диктатуры Муссолини, внутренний идейно-мировоззренческий климат этого режима, взаимоотношения между его сторонниками и противниками (движением Сопротивления, антифашистами) в исторической динамике «переходного периода», связанного с, как это нередко обозначается в историографии, «преодолением» тоталитарного прошлого и его наследия, формированием постфашистской Италии. В драматическом, психолого-аналитическом ключе с элементами сатиры, или, как верно отмечено в литературе, *язвительной ироничности*¹⁴, раскрывающими актуальную проблему «фашизм и личность», были выдержаны кинокартины – «Трудная жизнь» / «Una vita difficile» (1961), «Все по домам» / «Tutti a casa» (1960) с Альберто Сорди, «Ревущие годы» / «Gli anni ruggenti» («Инспектор-игкогнито») с Нино Манфреди, а также – «Генерал делла Ровере» / «Il Generale della Rovere» (1959), «Долгая ночь 1943 года» / «Lunga notte del '43, La» (1960). Не ослабевал интерес к этой тематике и в 1970-е гг., когда в рамках итало-германо-французского сотрудничества появились на свет фильмы режиссера Бернардо Бертолуччи «Конформист» / «Il conformista» (1970), «Двадцатый век» / «Novecento» (1976), Этторе Сколы – «Необычный день» / «Una giornata particolare» (1977), Паскуале Скуитьеры – «Железный префект» / «Il prefetto di ferro» (1977), сатирическая комедия Федерико Феллини «Амаркорд» / «Amarcord» (1973) и многие другие.

Сразу стоит отметить, что большинство из названных картин носят идейно-политически односторонний, прицельно антифашистский характер, что, безусловно, имеет под собой основание и поэтому придает им весомую гносеологическую ценность: ни в коей мере нельзя отрицать справедливость критических атак на произвол тоталитарно-репрессивной машины и ее наиболее активных адептов, которые и в период агонии фашистского режима продолжали осуществлять бессмысленное и неоправданное насилие над своими противниками, как это показано, например, в кинокартине «Долгая ночь 1943 года». Однако, детальный анализ этих кинокартин, традиционно относимых к «антифашистским» показывает, что далеко не все было так однозначно. Дело в том, что объектом критики, как правило, выступали лишь внеш-

¹⁴ Альберто Сорди // URL: <http://www.russkoekino.ru/books/foreign-kino/foreign-0008.shtml>

ние, поверхностные, институциональные или сугубо субъективно-персонализированные проявления, выдаваемые за «ужасы фашизма», хотя те или иные симптомы в действительности носили метаисторический характер, *типичный* для всех режимов, стран и народов, независимо от идейно-политической полярности. При этом от внимания режиссеров и актеров, погружавшихся в собственные амплуа, ускользало главное – сама сущность фашистской доктрины, достоинства и преимущества которой, связанные с консервативно-органичной актуализацией личности, становились очевидными и заметными даже вопреки замыслу авторов. Так, например, демонстративно антифашистским можно назвать фильм «Рычащие годы» («Инспектор-инкогнито»), снятый по мотивам русской классики – «Ревизора» Н.В. Гоголя, с той лишь разницей, что действие переносится в Италию 1930-х гг. – расцвет диктатуры Муссолини. В общих чертах гоголевская концепция осталась неизменной. Действие разворачивается, как в классической пьесе: чиновники небольшого итальянского города N (название не указывается) благодаря избыточной «политической бдительности» одного из коллег принимают обыкновенного страхового агента Омеро Ботифьоре (Нино Манфреди) за инспектора от фашистской партии, присланного из Рима. Ободренная своей «проницательностью», администрация городка, во главе с мэром, развертывает лихорадочные приготовления к приему важной персоны по тщательному сокрытию всех реальных и мнимых недостатков и созданию образа идеального города: в спешке заколачиваются перегородками все неблагополучные переулочки, по всему городу на стенах домов расписываются изречения дуче, да и самого Омеро принимают, словно Муссолини, в подобострастно-лакейском стиле выполняя всего его пожелания, которые тот, ничего не подозревая, излагает, выполняя свои профессиональные обязанности. Особенно забавен эпизод, когда Омеро вместо с мэром города выезжает «инспектировать» окрестности города, деревню, и в каждом населенном пункте наталкивается на рогатый скот с одним и тем же клеймом, поскольку впередидвигающиеся машины муниципалитета перевозят одно единственное стадо, фальсифицируя несуществующие успехи «фашистского» животноводства.

Однако все эти приемы и ухищрения, какими бы они искусственными ни были, как уже отмечалось выше, принадлежат более широкому проблемному спектру «личность и власть» во всех пространственно-временных модификациях, и не могут быть адресованы только Италии. Кроме того, показательно, что Омеро Ботифьоре отнюдь не выступает эквивалентом гоголевского Хлестакова. Напротив, он безупречен во всем, олицетворяя собой образ «идеального фашиста», такого, какой он *должен был быть*: он великолепно воспитан, элегантен и привлекателен как внешне, так и внутренне, приближаясь к античным

эталонам калокагатии, удачно сочетая ум, находчивость, искреннюю непосредственность со спортивно-воинской закалкой, приобретенной во время участия в «больших фашистских играх». В отличие от Хлестакова он не только не отдается низменному инстинкту разнузданности и вседозволенности, дарованных его положением, вернее, восприятием как значительной персоны, но смущается и искренне удивляется такому «особому приему», доверию со стороны простых людей, крестьян, которые видят в нем не «ревизора», а доверенное лицо дуче, призванное выслушать и передать лидеру страны все «челобитные». Но Ботифьоре не дает обещаний, которые не может выполнить: он скромно удаляется, оставив при себе все тайны, которые ему невольно были открыты, обличая местных чиновников лишь морально. Тем самым, отрицательный персонаж «Ревизора» здесь, по сути, приобретает прямо противоположный по полярности знак.

Два известных фильма с Альберто Сорди – «Все по домам» и «Трудная жизнь» – посвящены тяжелейшим культурно-цивилизационным трансформациям, экзистенциальным катаклизмам, которые пришлось испытать итальянской нации на переломном этапе от «фашистской эры» к становлению «нового порядка», связанного с формированием либерально-демократической Италии. Именно в этих фильмах понастоящему раскрылся драматический талант Сорди, превосходно современного показать судьбу обыкновенного человека, типичного современника-очевидца той эпохи, беззащитного перед давлением обстоятельств, сила воздействия которых коррелировала с его собственной натурой приспособленца, идейно-политического хамелеона. Фильм «Все по домам» рисует мрачное зрелище наступившей суровой расплаты за геополитический экспансионизм, в который ввязался фашистский режим во главе с Муссолини: это полная деморализация и разложение армии, изнуренной затяжной войной. На примере истории одного взвода, которым командует лейтенант Альберто Инноченце (А. Сорди) показано подлинное состояние «боевого духа»: солдаты, услышав о перемирии, достигнутом влиятельной фигурой итальянского Сопrotивления маршалом Пьетро Бадольо, забывают о чести мундира, дисциплине и разбегаются «все по домам», вступая в ряды партизанских антифашистских формирований. Сам Инноченце еще какое-то время внешне демонстрирует верность долгу и даже угрожает отдать «предателей» под суд, однако, скоро полностью капитулирует, подтверждая тем самым печальную истину: для большинства фашизм воспринимался лишь поверхностно и предельно прагматически, как очередной институционально-политический дискурс, к которому можно было приобщиться лишь пока он был жизнеспособен и обеспечивал привилегированное положение солдат, оказавшихся на деле лишь «наемниками-милитаристами» по духу, чем воинами «консервативной революции».

В некоторой степени логическим продолжением идейной линии этой кинокартины можно считать вышедший в следующем, 1961 году фильм режиссера Дино Ризи «Трудная жизнь», где Альберто исполняет роль бывшего партизана Сильвио Маньонци, которого в послевоенной Италии, освобожденной от «фашистско-монархического ига» при его участии, ждало горькое разочарование: республиканская «Италия» погрязла в коррупции, демократия, фиктивная «диктатура большинства», коллективизм стали превосходной ширмой, прикрывающей криминальную деятельность по легализации средств, экспорта капитала за границу, осуществляемого представителями «бизнес-кланов». Герою Сорди, ставшему после войны журналистом, пришлось испытать немало унижений: его посадили в тюрьму за «клевету» после неудавшегося разоблачения «криминального авторитета», он постоянно испытывал психологический терроризм со стороны своей жены, для которой индивидуальная материальная стабильность, даже достигнутая капитулянтско-конформистским путем, была важнее верности идеям и ценностям, духовным ориентирам, призывавшим к справедливости, благородству и совестливости, т.е. тем качествам, которых был начисто лишен социальный тип «ускользающего человека»: их моральное чувство, как справедливо отмечал Ю. Эвола, «именно что “анестезировано”... по отношению к принципам последовательности и четкой линии они зачастую демонстрируют почти истерическую нетерпимость»¹⁵.

Эскалация социально-политической напряженности в стране на почве усугубляющейся криминализации властных структур, следствием которой стала колоссальная разница в доходах и уровне жизни разных категорий населения, сопровождались повышенной конфронтацией, подогреваемой набравшим обороты левым движением, чья борьба за якобы «социальную справедливость» переросла в экстремистский анархический эгалитаризм, как это произошло во Франции в 1968 г. Тогда студенты Сорбонны, не зная, как иначе компенсировать свою духовную нищету, пустоту существования, обусловленного пресыщением и скукой от материалистического самоублаговотворения, устроили восстание против любого порядка, пытаясь на место истины поставить частное, партикулярное мнение, а знания, которые им не хватало терпения и усердия получить – на «ситуационистские» установки¹⁶, сводящиеся к одной единственной цели – абсолютной вседозволенности.

Абсурдность и трагикомичность претензий разных категорий уже итальянского населения – студентов, священнослужителей, попавших под влияние левой идеологии, раскрывается в ряде фильмов, таких как «Всеобщий протест» / «Contestazione generale» (1970), «Всеобщее чув-

¹⁵ Эвола. Соображения об ускользающем человеке. С. 136.

¹⁶ См.: Сидоров 2006. С. 57-60.

ство стыда» / «Il comune senso del pudore» (1976), «Новые чудовища» / «I nuovi mostri» (1977), в которых студент вместо того, чтобы учиться занимается эпатажем, пишет «революционные» прокламации, скромный провинциальный священник дон Джузеппе, чей приход уже полностью угасает, устав от несправедливых упреков, лишений, встречая по пути к епископу своего респектабельного и обеспеченного «коллегу» по клерикальному бизнесу от лютеранской церкви, решается на социальный протест: он просит у епископа жену, машину, теплое жилье, новую состоятельную паству. В остальных новеллах сталкиваются антагоничные по характеру герои в конфликтной обстановке, когда до гротеска алчные, лицемерно-двуличные, пристрастившиеся ко всем порокам, но внешне сохраняющие маску мнимой благопристойности отпускают гневные инвективы в адрес тех, кто знает пределы дозволенного и стоит по ту сторону – как ханжества, так и разнузданности.

В некоторых фильмах Альберто Сорди выступает уже не только как актер, сценарист, но и как режиссер, сотрудничая с французскими актерами – знаменитыми Филиппом Нуаре («Свидетель» / «Le témoin», 1978, режиссер Жан-Пьер Моки), Бернаром Блие («На всю катушку» / «Una botta di vita», 1988 г., режиссер Энрико Олдоини), соотечественниками Уго Тоньяцци, Нино Манфреди, Адриано Челентано, Паоло Вилладжо, приобретшим популярность после снятой по мотивам его книг серии фильмов Лучано Сальче и Нери Паренти (10 фильмов, с 1975 по 2000 гг.) о злоключениях бухгалтера Фантоцци, всю жизнь, как и многие «среднестатистические» итальянцы того времени, оставшегося на нижней ступени социальной лестницы за те добродетели – искренность, порядочность, усердие, трудолюбие, которые в жестокой реальности стали искаженно восприниматься как признак инфантилизма, а их носители – даже как чужеродные элементы. Отсутствие прагматизма, материалистического вождения, неумеренных амбиций, тщеславия и стремления к мгновенному карьерному росту любой ценой – все это вызывает недоумение в республиканской Италии, а тип человека, не попадающий в общий поток, безжалостно квалифицируется как «неудачник», презираемый за то, что «не умеет жить».

С конца 1960-х и до 2000-х гг. Альберто Сорди сам снял почти два десятка фильмов преимущественно по социальной тематике: «Лондонский туман» / «Fumo di Londra» (1966), показывающий контрасты между двумя идейно-экзистенциальными «мирами» – старой викторианской Англией и новой молодежной субкультурой, «Я и Катерина» / «Io e Caterina» (1980), «Торговцы смертью» / «Finche c'e guerra c'e speranza» (1974) – сатира на технико-механистическую цивилизацию и гонку вооружений, далее – вечная тема борьбы с коррупцией и преступностью, неискоренимого зла, которое торжествует над немногочисленными борниками справедливости и обращает политико-юридические меха-

низмы в противоположную сторону – это «Задержанный в ожидании суда» / «Detenuto in attesa di giudizio» (1971), «Всех за решетку» / «Tutti dentro» (1984). Вызвала заметный общественный резонанс вышедшая еще в 1968 г. картина «Врач страховой кассы» / «Il medico della mutua», снятая в стиле остро сатирических фельетонов М.М. Зоценко, резко критикующая часть итальянской интеллигенции «среднего звена» – врачей – за бездушность и формализм по отношению к пациентам, грубое нарушение профессиональной этики, цинизм по отношению к человеческим проблемам, тревогам, переживаниям за свое здоровье.

Сильное впечатление производят картины 1960–1970-х гг., сохраняющие актуальность и в настоящей социально-политической реальности, раскрывающие две темы: *интеллигенция и мир, внутренний культурный конфликт в сопряжении с экзистенциальной трансформацией личности*. Первой теме посвящен фильм «Учитель из Виджевано» / «Il maestro di Vigevano» (1963), в котором Сорди исполняет роль представителя благородной профессии и настоящего интеллигента, воспринимающего свой статус не функционально-прагматически, а в сакральном ключе, предполагающем особый этос, культуру бытия, верность идейным принципам и вере в силу знаний, способных разрушить любые предрассудки. Убеденный в своем верховенстве как «интеллектуального лидера», патриарха, маэстро Момбелли (Сорди) вырабатывает соответствующую модель и стратегию поведения: запрещает жене и сыну работать, несмотря на то, что денег на жизнь им катастрофически не хватает, старается общаться с людьми исключительно своего круга, поддерживая «духовную автаркию» и идейно-экзистенциальную сегрегацию. Однако его самоидентификация не встречает понимания. Напротив, учитель и его коллега, доведенный до отчаяния невозможностью пройти изошренную аттестацию и добиться статуса «полноценного» преподавателя и поэтому кончающий жизнь самоубийством, постоянно подвергаются уничижительным нападкам: со стороны директора-карьериста, родителей учеников, состоятельных филистеров-буржуа, не воспринимающих никакой действительности, кроме материальной, жен и знакомых (один из них даже избивает учителя, презирая его за непригодность к производительному труду и махинациям для ухода от налогов и получения прибыли), абсолютно индифферентных к идейной парадигме и миссии по накоплению и трансляции знаний и опыта, ради исполнения которой приходится жертвовать всем остальным. *Морально-политический смысл фильма: республиканская, демократическая Италия, утратившая героический дух, безжалостно отторгает подлинную элиту, интеллигенцию, которой нет места в этой «цивилизации становления»¹⁷, предполагающей единственный «правильный»*

¹⁷ Юдин 2013. № 2. С. 42-48.

вариант поведения, заключающийся в естественном конформизме, послушной реакции на все, даже в корне абсурдные «вызовы времени».

Второй фильм «Мафиозо» / «Mafioso» (1962) поучительно рассказывает о том, насколько опасен партикуляризм любого рода – национального, территориального, конфессионального, когда растворение в частном «дискурсе» влечет за собой трагические последствия. Герой Альберто Сорди – Антонио Бадоломенти – южанин, уроженец Сицилии, отличающейся крайним реакционно-патриархальным менталитетом, а также криминальной обстановкой, принимающей агрессивновывязчивый характер, отторгающей все «инородное». Вырвавшийся из этой среды и переехавший на север Бадоломенти, вернувшись на родину, вновь попадает под влияние этой атмосферы местнических «традиций» – он оставляет в угнетенном и в буквальном смысле затравленном положении свою жену, которая чувствует психологическое давление со стороны его родственников, предается воспоминаниям о соучастиях в преступных практиках в раннем возрасте, гордясь прозвищем «молодого мафиози». Все заканчивается фатально: в обмен на оказанную протекцию в получении собственности для его отца и под влиянием традиционного для Сицилии криминального «кодекса чести», уже мирный, ассимилировавшийся на севере и в центре Италии работник автомобильного завода абстрагируется от всех морально-правовых идеалов, превратившись на одну ночь в наемного убийцу, устраняющего неугодного сицилийскому «патрону» человека, обрекая себя после этого на вечное раскаяние в содеянном.

Наконец, еще один киношедевр постфашистской Италии – это фильм «Мелкий-мелкий буржуа» («Маленький горожанин») / «Un borghese piccolo piccolo» (1977, режиссер Марио Моничелли). Здесь мы наблюдаем настоящую экзистенциальную трансформацию, когда в довольном робком и заурядном служащем министерства Джованни Вивальди пробуждается поистине героический дух, вызванный к жизни тяжелейшим потрясением: его единственный сын, являющийся полной копией отца, «молодым Фантоцци» с предсказуемым и казалось бы предельно детерминированным будущим благонадежного и исполнительного чиновника, погибает от «шальной» пули, выпущенной грабителем банка как раз в знаковый день – экзамена на «бухгалтерский чин». Режиссер дает гениальную концептуальную художественную интерпретацию, показывая ничтожность и бренность бытия, которое может закончиться в любой «самый неподходящий» момент – окровавленный труп сына с рассыпавшимися канцелярскими принадлежностями бессильно лежит на городской площади... И отец скидывает с себя личину мелкого «бюргера» и конвертируется в сурового и беспощадного воина-мстителя – восстановителя порядка: сначала он расправляется с убийцей своего сына, а затем переключается на аналогичные подрыв-

ные элементы, представителей «потерянного поколения», стремящихся волонтаристско-авантюристическим путем получить то, на что никакого права не имеют. Тем самым, герой Сорди «перерождается» в стиле Э. Юнгера, демонстрируя принцип «бытия в действии», предполагающего «высочайшую дисциплину сердца и нервов», хладнокровие, «героическое сознание, которое умеет распоряжаться своим телом, как орудием, и, забывая об инстинкте самосохранения, принуждать его к выполнению самых сложных операций...»¹⁸.

Знакомство с творчеством Альберто Сорди, проходившим в унисон с развитием всего итальянского кинематографа и социально-политических реалий послевоенного времени, позволяет сделать вывод о колоссальной и фундаментальной идейно-гносеологической ценности киноискусства этого периода, которое, вопреки некоторым поверхностным киноведческим публикациям, имело морально-политический, а не увеселительный характер. Как мы могли убедиться, даже самые непринужденно комичные персонажи, ситуации, отражающие их инфантильный образ мысли и действия, в действительности всегда имели глубокий внутренний философский смысл и контекст.

Большинство фильмов отразили мрачную картину инволюции итальянского общества, расставшегося с принципами подлинного консерватизма – социально-интеллектуальной иерархией, дисциплиной и атмосферой героического напряжения, с идеалами настоящей интеллигентности и культуры бытия, открывавшихся на пути к цивилизационной модели, предполагавшей не слепое прогрессистское движение «вперед», а движение вокруг устойчивого полюса идейных координат, обладающих универсальной, надындивидуальной ценностью. Вместо этого воцарилось иррациональное механистическо-материалистическое состояние инертной, безликой американизованной экзистенциальности, энтропийность, принимавшая различные формы, ставшие, употребляя название одного из фильмов, в буквальном смысле «новыми чудовищами»: восстание масс, в каждом человеке в отдельности, и в манифестации коллективизма, как следствие парализации мышления установками левой идеологии, гинекократия, власть абсурдного и бесформенного, преходящего и конъюнктурно-партикулярного.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ливи Г. Альберто Сорди / Пер. с итал. А. С. Богемской; предисл. Г.Д. Богемского. М.: Искусство, 1971.
- Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
- Сидоров А.Н. Жан-Поль Сартр и либертарный социализм во Франции (50–70-е гг. XX в.). Иркутск, 2006.
- Эвола Ю. Живем ли мы в гинекократическом обществе? // Эвола Ю. Традиция и Европа. Сб. ст. Тамбов, 2009. С. 179-186.

¹⁸ Эвола 2005. С. 42-43, 45.

- Эвола Ю. Американская «цивилизация» // Эвола. Ю. Традиция и Европа... 2009.
- Эвола Ю. Два лика национализма // Эвола Ю. Традиция и Европа... 2009.
- Эвола Ю. Лук и булава. СПб., 2009.
- Эвола Ю. Люди и руины. Критика фашизма: взгляд справа. М., 2007.
- Эвола Ю. Метафизика пола. М., 1996.
- Эвола Ю. Преодоление активизма // Эвола Ю. Империя солнца. Сб. ст. Тамбов, 2010.
- Эвола Ю. «Рабочий» в творчестве Эрнста Юнгера. СПб., 2005.
- Эвола Ю. Соображения об ускользящем человеке // Эвола Ю. Империя Солнца... 2010.
- Эвола Ю. Феминизм и героическая традиция // Эвола Ю. Традиция и Европа... 2009.
- Юдин К.А. Западноевропейская консервативная политическая традиция в зеркале французского кинематографа эпохи голлизма (1959–1969 гг.) // На пути к гражданскому обществу. 2012. № 1-2(5-6). С. 80-83.
- Юдин К.А. Луи де Фюнес и кинематограф Франции эпохи «славного тридцатилетия»: от Шарля де Голля до Франсуа Миттерана. Опыт историко-философского анализа // На пути к гражданскому обществу. 2014. № 3(15). С. 64-77.
- Юдин К.А. Национал-социализм, фашизм во взглядах Юлиуса Эволы и некоторые теоретические проблемы консерватизма // На пути к гражданскому обществу. 2015. № 1. С. 52-62.
- Юдин К.А. Человечество в пути: от «цивилизации бытия» к «цивилизации становления» (размышления о природе коммунистической власти и общества) // Вопросы философии. 2013. № 2. С. 42-48.

REFERENCES

- Livi G. Al'berto Sordi / Per. s ital. A. S. Bogemskoi; predisl. G.D. Bogemskogo. M.: Iskustvo, 1971.
- Ortega-i-Gasset Kh. Estetika. Filosofiya kul'tury. M., 1991.
- Sidorov A.N. Zhan-Pol' Sartr i libertarnyi sotsializm vo Frantsii (50–70-e gg. XX v.). Irkutsk, 2006.
- Evola Yu. Zhivem li my v ginekokraticeskom obshchestve? // Evola Yu. Traditsiya i Evropa. Sb. st. Tambov, 2009. S. 179-186.
- Evola Yu. Amerikanskaya «tsivilizatsiya» // Evola. Yu. Traditsiya i Evropa... 2009.
- Evola Yu. Dva lika natsionalizma // Evola Yu. Traditsiya i Evropa... 2009.
- Evola Yu. Luk i bulava. SPb., 2009.
- Evola Yu. Lyudi i ruiny. Kritika fashizma: vzglyad sprava. M., 2007.
- Evola Yu. Metafizika pola. M., 1996.
- Evola Yu. Preodolenie aktivizma // Evola Yu. Imperiya solntsa. Sb. st. Tambov, 2010.
- Evola Yu. «Rabochii» v tvorchestve Ernsta Yungera. SPb., 2005.
- Evola Yu. Soobrazheniya ob uskol'zayushchem cheloveke // Evola Yu. Imperiya Solntsa... 2010.
- Evola Yu. Feminizm i geroicheskaya traditsiya // Evola Yu. Traditsiya i Evropa... 2009.
- Yudin K.A. Zapadnoevropeiskaya konservativnaya politicheskaya traditsiya v zerkale frantsuzskogo kinematografa epokhi gollizma (1959–1969 gg.) // Na puti k grazhdanskomu obshchestvu. 2012. № 1-2(5-6). S. 80-83.
- Yudin K.A. Lui de Fyunes i kinematograf Frantsii epokhi «slavnogo tridtsatiletiya»: ot Sharlya de Gollya do Fransua Mitterana. Opyt istoriko-filosofskogo analiza // Na puti k grazhdanskomu obshchestvu. 2014. № 3(15). S. 64-77.
- Yudin K.A. Natsional-sotsializm, fashizm vo vzglyadakh Yuliusa Evoly i nekotorye teoreticheskie problemy konservativizma // Na puti k grazhdanskomu obshchestvu. 2015. № 1. S. 52-62.
- Yudin K.A. Chelovechestvo v puti: ot «tsivilizatsii bytiya» k «tsivilizatsii stanovleniya» (razmyshleniya o prirode kommunisticheskoi vlasti i obshchestva) // Voprosy filosofii. 2013. № 2. S. 42-48.

Юдин Кирилл Александрович, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник НИИ интеллектоведения при Ивановском государственном университете; *kirill-yudin.hist@mail.ru*

Alberto Sordi and the post-war Italian cinema in the conservative historical and philosophical perspective

The article is dedicated to the history of the Italian cinema in the 1950s-1980s, and to the work of a famous actor and director Alberto Sordi in particular. The author attempted to produce a historical and philosophical evaluation of the Italian cinema, and to analyse it as an intellectual and aesthetical phenomenon, and to study the role of cinema in the reflection of “civilizational transformations” connected to the post-war cataclysms in the post-Fascist Italy. The author analyses selected films with images that revealed social and political problems: a private citizen and the authorities, ideological confrontation between intellectuals and lower social groups, reflection on the war in mass conscience, and the process of the shaping of collective memory

Keywords: Italian cinema, Alberto Sordi, fascism, Western conservative political tradition, «conservative revolution», entropy, egalitarianism

Kirill Yudin, PhD in history, senior research fellow, Research Institute for Intelligentsia Studies, Ivanovo state university; *kirill-yudin.hist@mail.ru*