

Италия — Россия

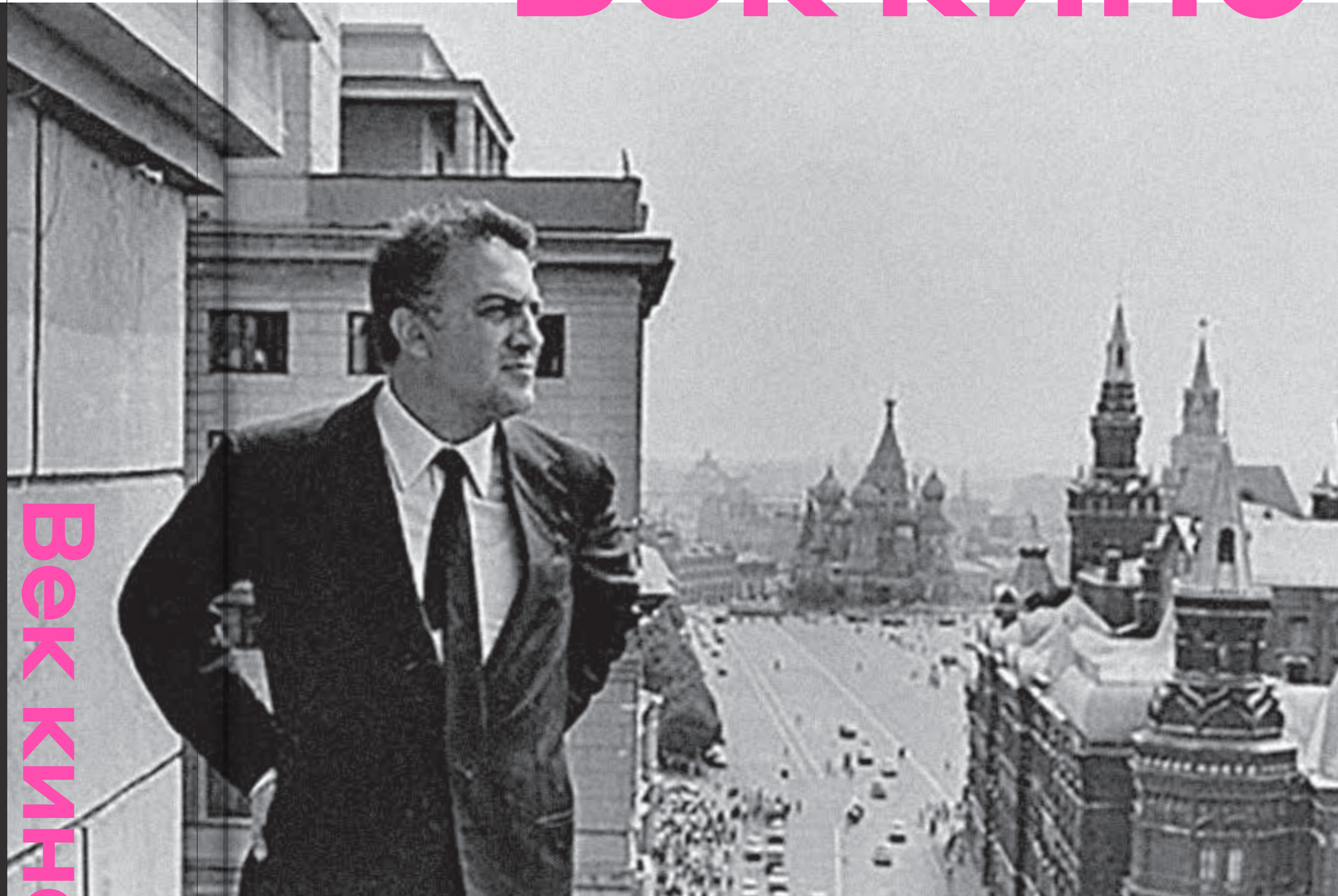
Век кино

Италия —
Россия

Восточная Европа напоминает мне Гамбеттолу, деревню под Римини, в которой жила моя бабушка. В том, как, прощаясь, целуются и обмениваются рукопожатием русские, я всегда видел проявление религиозности, памятной мне по пасхальной неделе в бабушкином доме, пропитанном запахом праздничных сладостей. В России я испытал прежде всего знакомое чувство родства, обратил внимание на христианское восприятие жизни, которое ассоциируется скорее с Толстым, чем с Маяковским, воскрешая в памяти представление о жизни между небом и землей, жизни с ее чередой долгих времен года, согретой запахами далеких дней, когда ты был ребенком и все твои ощущения ограничивались близлежащим миром, кругом окружающих тебя людей, растений, домашних запахов...

Федерико Феллини

Век кино



Издание
подготовлено
Посольством
Италии в Москве

Италия — Россия

Век кино

	Научные рецензии Николетта Марчалис Наум Клейман Составление редакционных и архивных материалов Ольга Страда Клаудия Оливьери Дарья Клименко Редактирование текстов Кристина Куньята Анастасия Свотина Переводчики Ольга Гуревич, Маргерита Де Микиель, Лев Кац, Светлана Маринина, Татьяна Никитинская, Уго Перси, Анастасия Свотина, Бенедетта Сфорца, Мария Челинцева, Анна Ямпольская. Выражается особая благодарность Евгению Солоновичу Издательство ABCdesign Арт-директор Дмитрий Мордвинцев Дизайн-макет Светлана Данилюк Допечатная подготовка Татьяна Борисова, Дарья Горячева, Зоя Мордвинцева, Екатерина Панкратова Координатор проекта Евгения Филаткина Корректор Галина Клочкова Издание книги стало возможным благодаря поддержке компании Lavazza
Координатор издательского проекта Вальтер Феррара	
Автор идеи Ольга Страда Кураторы Ольга Страда и Клаудия Оливьери Авторы текстов Лора Гуэрра Сильвия д'Амико Витторио Де Сика Маурицио Кабона Эльвира Каменщикова Клаудия Кардинале Андрей Кончаловский Барбара Корси Всеволод Коршунов Катерина Кучинотта Джузеппина Ларокка Евгения Литвин Евгений Марголит Джулия Маркуччи Никита Михалков Карло Монтанаро Фортунато Ночера Клаудия Оливьери Стефано Пизу Лаура Пикколо Андрей Плахов Анатолий Романенко Джованни Спаньолетти Ольга Страда Бьянка Сульпассо Массимо Триа Вальтер Феррара Рино Шарретта Андрей Шишкин Алена Шумакова	

Посольство Италии в Москве выражает искреннюю и глубокую признательность за всестороннее содействие и предоставление документов, иллюстративного и прочего материала следующим организациям

Национальному агентству объединенной печати ANSA и лично главному исполнительному директору Стефано Де Алессандри Историческому архиву Венецианской биеннале и лично президенту Роберто Чикутто Фонду Болонской кинотеки и лично директору Джан Луке Фаринелли Национальному музею кино в Турине и лично директору Доменико Де Гаэтано Главному департаменту культурного наследия Рима, Музею города Рима и лично директору Марии Виттории Марини Кларелли Национальной центральной Библиотеке во Флоренции и лично директору Луке Беллинджери Международному институту имени Андрея Тарковского и лично директору Андрею Тарковскому-младшему Исследовательскому центру Вячеслава Иванова в Риме и лично директору Андрею Шишкину Архиву Витротти в Милане и лично Андреа Витротти Архиву Карло Монтанаро Архиву газеты «La Stampa» Библиографической студии «Аренгарิโอ», Паоло и Бруно Тонини Португальской кинотеке — Музею кино и лично Педро Лино Информационному агентству России ТАСС и лично генеральному директору Сергею Михайлову Киноконцерну «Мосфильм» и лично генеральному директору Карену Шахназарову Государственному центральному музею кино в Москве и лично директору Ларисе Солоницыной Государственному фонду кинофильмов Российской Федерации «Госфильмофонд» и лично генеральному директору Николаю Малакову Киностудии «Союзмультфильм» и лично директору Борису Машковцеву Мультимедиа Арт Музею, Москва и лично директору Ольге Свибловой Ельцин-Центру и лично исполнительному директору Александру Дроздову Российскому государственному архиву литературы и искусства и лично директору Ольге Шашковой Государственному архиву Российской Федерации ГА РФ и лично директору Ларисе Роговой Российской государственной библиотеке и лично директору Вадиму Дуде Архивам Виктора Мизиано и Софи Мизиано

Кураторы и авторы выражают самую искреннюю благодарность за важную помощь в издании книги Послу Италии в Москве Паскуале Терраччано, а также всем, кто оказал содействие в ее подготовке, предоставив советы и информацию, архивные документы и ценные материалы для иллюстраций

Ольге Аксаментовой
Гаянэ Амбарцумян
Роберте Базано
Паоло Баратте
Джорджо Витротти
Элизабетте Витротти
Ивану и Юлии Глазуновым
Эми Де Сике
Мауро Дженовезе
Рите Джулиани
Антонио Донателло-младшему
Якопо Амадеусу Донди
Ларисе Ефименко
Алексею Жукову
Никите Каменщикову
Ульяне Ковалевой
Марине Кондрашовой
Алессандро Марцо Маньо
Массимо Маурициу
Сергею Медведеву
Кьяре Меникони
Каре Мискарян
Ирине Мячиной
Сильвии Ноно
Максиму Павлову
Юрию Пальмину
Максиму Панфилову
Гuido Андрею Паутассо
Донате Пезенти Кампаньони
Антону Перминову
Роберто Ренне
Луиджи Саулли
Федерико Карло Симонелли
Марии Сорокиной
Ольге Тумасовой
Денису Федорину
Эльде Ферри
Карле Черезе

В издании также использованы фотографии из архивов «Коммерсантъ» Надежды Майданской Агентства РИА Новости Graziano Arici Scala Archives

Содержание

6	Приветствия и вступительные слова
14	Ольга Страда Перелет длиною в век
24	часть I Век обменов, пересечений и совместных проектов
30	Бьянка Сульпассо, Джузеппина Ларокка В Москву! В Москву! Джованни Баттиста Витротти в России
46	Катерина Кучинотта Приключения Рино Лупо в Москве
52	Анатолий Романенко Итальянец в Иркутске: Антонио Михайлович Дон-Отелло
58	Эльвира Каменщикова Из Чочарии в Сибирь. «Кинолихорадка» братьев Донателло
70	Бьянка Сульпассо Роковые женщины, большевики и русские эмигранты на итальянских экранах после 1917 года
84	Карло Монтанаро Волков. «Казанова». Венеция
96	Лаура Пикколо «Таис». Оттенки «футуризма»
100	Джованни Спаньолетти Франческо Мизиано — итальянец в «красном Голливуде» 20-х годов
112	Фортунато Ночера Франческо Мизиано: воспоминания о пацифисте-«активисте»
118	Андрей Шишкин Любовь и смерть: русский коммунист на итальянских экранах 1942 года
138	Стефано Пизу Итало-советское совместное кинопроизводство: проекты, фильмы, толкования
152	Клаудия Оливьери «Они шли на Восток»: что осталось за кадром?
160	Барбара Корси Италия и Россия под «Красной палаткой»
172	Клаудия Оливьери Необъективный объективный взгляд
180	Всеволод Коршунов Окно в Рим
194	Рино Шарретта Постскриптум. Совместное кинопроизводство XXI века

204	часть II Из Москвы в Венецию (и обратно)
210	Евгений Марголит Советская программа на Венецианском кинофестивале 1932 года
216	Стефано Пизу Об истории советского кино в Венеции: СССР на кинофестивале (1932–1977)
230	Массимо Триа СССР и Россия на Венецианском кинофестивале (1980–2019)
250	Андрей Плахов ММКФ: итальянский след
264	Вальтер Феррара Особняк Берга, или Итальянская культурная дипломатия в России
280	часть III Портреты, кадры, грезы
286	Джулия Маркуччи «Ностальгия» между Россией и Италией
300	<i>Андрей Тарковский: память — это понятие нравственное</i>
306	Ольга Страда Энцо Меникони. В зеркале монтажа аттракционов
314	Алена Шумакова Италия и Александр Сокуров
326	Маурицио Кабона «Ленинград»: величайший НЕСНЯТЫЙ фильм
330	Евгения Литвин «Руссо туристо — обликo морале»
340	часть IV Воспоминания и точки зрения
346	«Это была безумная авантюра!». Клаудия Кардинале и «Красная палатка»
352	Письма от «Подсолнухов». Витторио Де Сика
376	«Мы не уезжаем!». Тонино и Лора Гуэрра
376	«Маэстро, скажите, тут всегда так?». Никита Михалков и Италия
382	<i>Марчелло!!!</i>
388	«Звонит телефон. Это Никита Михалков». Сильвиа д'Амико и «Очи черные»
392	«Мне хотелось поперхнуться куском соленой трески». «Грех» Андрея Кончаловского
408	Об авторах
409	Список источников цитат
410	Именной указатель
416	Список фильмов

Любовь и смерть в русском коммунизме на итальянских экранах 1942 года

Стар посидел за столом неподвижно, думая о России. Вернее, о фильме про Россию, обсуждение которого займет сейчас тридцать безрезультатных минут. О России, он знал, тьма сюжетов, не говоря уже про Главный Сюжет, — и у него целая бригада больше года была занята разысканиями и созданиями сценариев, но все получалось не то. Стар чувствовал, об этом можно сказать масштабно, языком Американской революции, а выходило иначе, упиралось в неприятные проблемы^①.

Так в 1940 году Фрэнсис Скотт Фицджеральд описывал мучительные колебания голливудского продюсера Монро Стара.

Трудно сказать, приходили ли те же мысли итальянскому режиссеру Гоффредо Алессандрини, когда в начале лета 1942 года, на вершине своего успеха, он приступал к работе над фильмом «Мы, живые — Прощай, Кира!» — одному из первых фильмов, созданных на Апеннинском полуострове и посвященных Советской России. Рассказать непростую историю этого фильма нелегко, — она окутана самыми противоречивыми сведениями и свидетельствами; но сразу отметим, что «неприятные последствия и проблемы» не обошли многих его создателей и участников.

В первую очередь это коснулось «римских русских» — художников и театральных декораторов Андрея Белобородова и князя Георгия Абхази (который прежде был консулом независимой Грузии в Италии, а с 1940 года стал художником по костюмам Римской оперы); режиссера Петра Шарова, а также статистов из русской колонии, игравших в массовых сценах фильма (иные из них, по некоторым сведениям, принадлежали к бывшему аристократическому обществу). Их имена, однако, были исключены из ряда словарных, энциклопедических и других статей, посвященных фильму; да и сами они тщательно избегали воспоминаний о своем участии в его создании.

Причина этого достаточно очевидна. К фильму уже очень скоро стали применять яркий «пропагандистский», «антисоветский», «антибольшевистский», «антикоммунистический манифест»

Андрей Белобородов
Салон Лео Коваленского
Бумага, карандаш
1942

© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим

Салон Лео Коваленского,
декорации на студии Scalera
1942

© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим



Портреты Джованни Грассо-младшего в роли матроса Тищенко
Рисунок (бумага, карандаш) и фотография
1942

© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим



при Муссолини, зрители могли увидеть в фильме нежелательные аллюзии на собственную ситуацию при фашистской диктатуре, то американские власти могли запрещать фильм как критику своего актуального военного союзника. Однако, зигзаги политики Италии, России и США в XX веке только отчасти объясняют метаморфозы нашего фильма (притом что в последующие десятилетия они примут еще другой, неожиданный поворот); чтобы разобраться во всем этом, имеет смысл начать издалека.

В конце 1930-х годов в Италии неожиданный успех получил первый роман начинающей американской писательницы Айн Рэнд (1905–1982) «Мы, живые». Оставшийся незамеченным после публикации в США в 1936 году, на Апеннинском полуострове этот пухлый и тривиальный роман получил широкую известность: к 1942 году он выдержал уже 14 изданий (в издательстве Baldini e Castoldi). Настоящее имя автора — Алиса Розенбаум; ее детство прошло в Санкт-Петербурге во вместительной квартире на втором этаже частного дома, на углу Невского проспекта и Знаменской площади; внизу располагалась аптека Зиновия Захаровича, отца будущей писательницы. С победой большевиков преуспевающая аптека и солидные семейные сбережения были конфискованы, семья бежала в Одессу, а затем в Крым. В 1921 году Алиса вернулась в Петроград, где окончила три курса в университете (по другим сведениям, она была «вычищена» из него за «буржуазное происхождение»), смогла получить визу для обучения в США, где нашла силы и возможности для того, чтобы впоследствии построить карьеру и добиться известности.

(примечательно, что последняя дефиниция датирована 2010 годом!²). Понятно, что русские имена исчезли оттого, что у их владельцев оставались родственники в Советской России, для которых это могло иметь немалые неприятные последствия.

В сентябре 1942 года фильм был представлен на Венецианском фестивале, имел успех, ведущий актер получил премию, в последующие месяцы фильм собрал едва ли не рекордное число зрителей, принес немалую выручку, а затем был запрещен властями. Все его копии должны были быть изъяты и уничтожены³. Доступные сегодня архивные документы сообщают, что после падения фашизма картина была снова запрещена. На этот раз запрет исходил от PWB — то есть от англо-американской военной цензуры, с 1943 по 1945 год⁴.

Первое, впрочем, не входило в противоречие со вторым: если до июня 1943 года, то есть



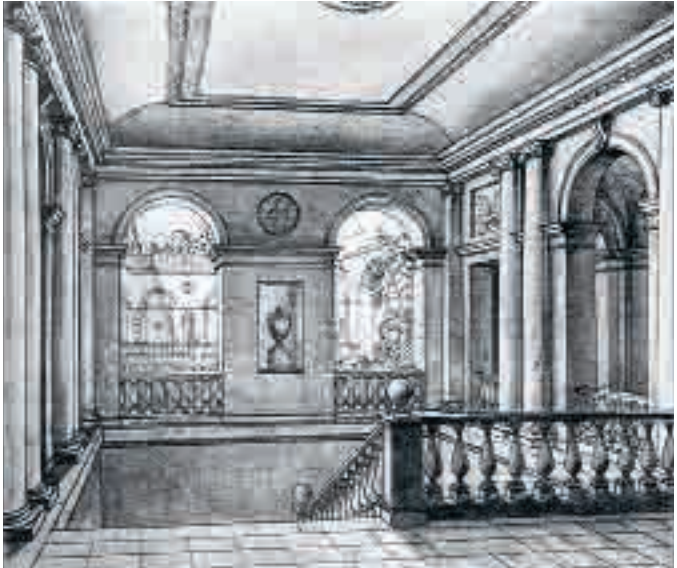
Андрей Белобородов
Студент из рабочих
Бумага, цветные карандаши
1942
© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим

Андрей Белобородов
Матрос
Бумага, карандаш
1942
© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим

Андрей Белобородов
Поп
Бумага, цветные карандаши
1942
© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим

← Андрей Белобородов
«Бывшая» на Александровском рынке
Бумага, акварель
1942
© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим

Сюжет романа заинтересовал киностудию Scalera Film, занявшую значительную позицию в итальянской кинематографии: в 1938 году, в первый год своей деятельности, Scalera Film выпустила шесть фильмов, в 1939-м — восемь, в 1940-м — десять, в 1941-м — девять, а в 1942 году целых тринадцать! Преуспевающие бизнесмены, Сальваторе и Микеле Скалера, в середине 1930-х годов разбогатевшие в итальянских африканских колониях, пользовались личной благосклонностью Бенито Муссолини. Scalera Film встала на ноги благодаря покровительству диктатора и его юного сына Витторио (1916–1997), однако киностудии при этом удалось не превратиться в рупор режима.



Андрей Белобородов
Проект парадной лестницы дома графа А. Бобринского
Бумага, карандаш
1916
© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим

Андрей Белобородов
Эскиз салона Лео; справа
выписки из романа «Мы, живые».
В последней фразе написано:
«Через грязные стекла виднеется
величественная панорама
Петербурга»
Бумага, карандаш
1942
© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим

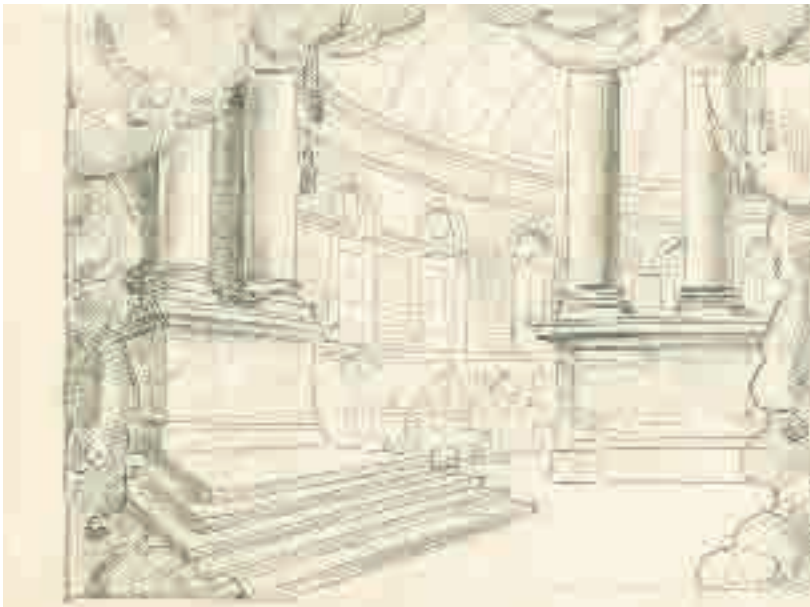
Андрей Белобородов
Интерьер актовой залы
университета
Бумага, карандаш
1942
© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим

По свидетельству администратора компании Массимо Феррары, еще в 1939 году Бруна Скалера, дочь Микеле, обратилась к писателю Корrado Альваро и журналисту Орио Вергани с предложением написать сценарий по книге Алисы Розенбаум. Казалось бы, трудно было найти лучшего кандидата, чем Альваро: в 1939 году он был не только уже известным сценаристом (фильм Terra di nessuno, 1938), но и признанным знатоком советской действительности, автором нашумевшей страшной книги L'uomo è forte (букв. «Человек силен», 1938), написанной по следам его путешествия по Советской России в 1934 году⁵.

Кроме того, Альваро был вхож в кружки русских римских эмигрантов, в частности был хорошо знаком с Татьяной Львовной Толстой, совместно с которой публиковал в итальянских издательствах сочинения Л. Толстого. Притом, что ряд источников

указывает имена Альваро и Вергани в качестве сценаристов фильма, неясно, был ли написан этот сценарий и/или действительно ли в нем имело место слишком свободное обращение с оригиналом (как утверждал М. Феррара). Во всяком случае, определить степень причастности Альваро и Вергани к окончательному сценарию представляется пока невозможным.

В 1942 году Гоффредо Алессандрини был уже признанным и известным режиссером. Его фильм «Пилот Лучано Серра» в 1938 году получил премию на Венецианском фестивале. По воспоминаниям современников, он принадлежал к типу тех «режиссеров-демиургов», которые снимали фильмы



так, «как если бы до него ничего не было сделано» (Нанни Лой): быть может, поэтому не пригодилась работа Альваро — Вергани?

Решающим был выбор актеров на три ведущие роли. Высокомерной и неприступной восемнадцатилетней красавицей Кирой Аргуновой стала аристократическая северянка Алида Вали⁶ (псевдоним Алиды Марии Альтенбургер фон Маркенштайн-Фрауэнберг, родившейся в 1921 году), ее возлюбленного — адмиральского сына Лео Коваленского играл начинающий актер Россано Брацци (1916 года рождения).

Главная же роль в фильме была отдана Фоско Джакетти (1900 года рождения). Примечательно, что Джакетти еще до своего знакомства



Режиссер Гоффредо Алессандрини
на съемочной площадке фильма
«Мы, живые», студия Scalera
1942
© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим

Афиша фильма «Мы, живые»
1942
© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим



Андрей Белобородов
Студент из крестьян
Бумага, цветные карандаши
1942
© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим

Андрей Белобородов
Беженка из «бывших»
на корабле контрабандиста
Бумага, цветные карандаши
1942
© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим



Андрей Белобородов
Давид Морозов
Бумага, цветные карандаши
1942
© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим

Андрей Белобородов
Официант
Бумага, карандаш
1942
© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим

→ Андрей Белобородов
Ирина Дунаева
Бумага, карандаш, акварель
1942
© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим

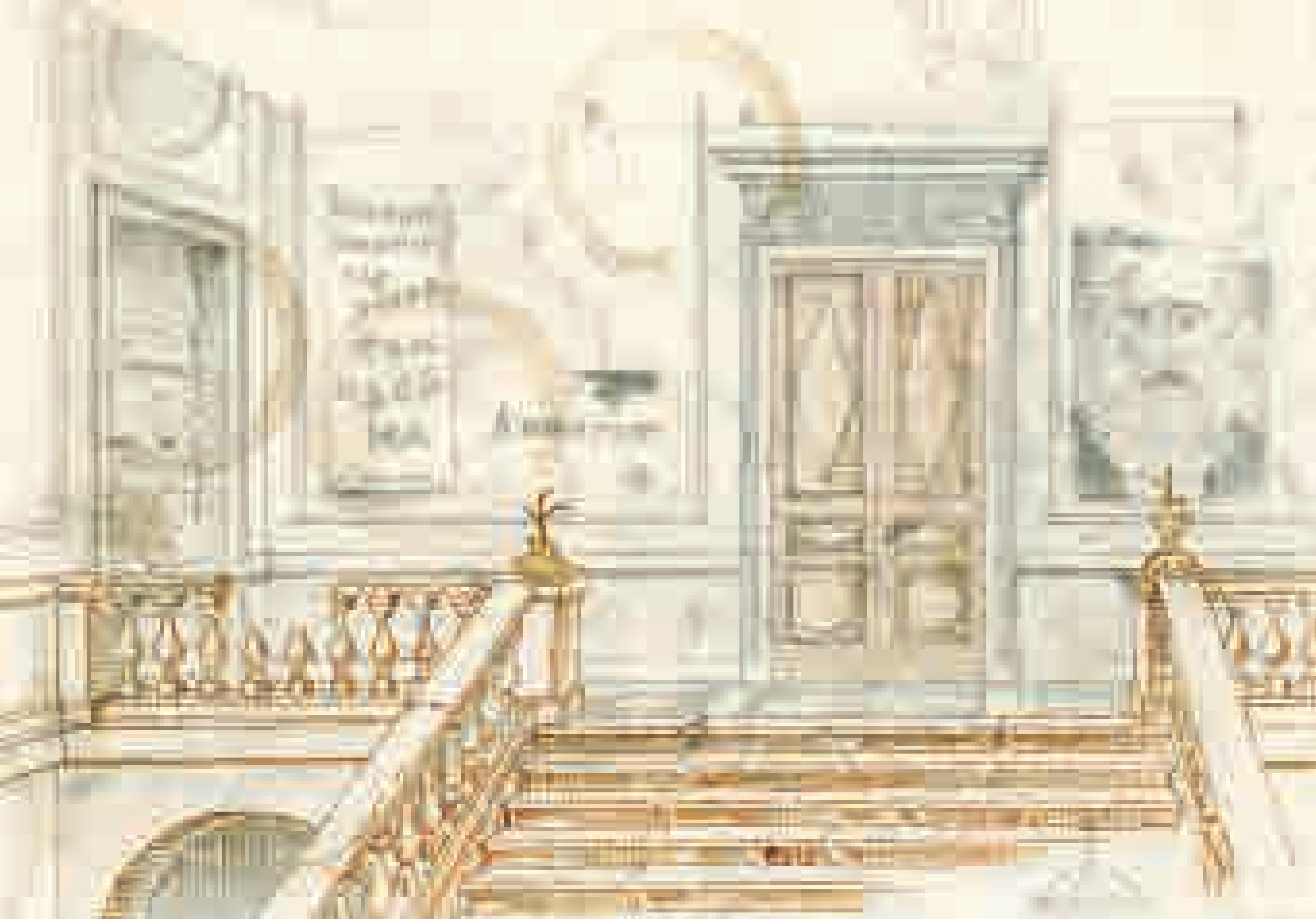




← Андрей Белобородов
Проститутка
Бумага, карандаш, акварель
1942
© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим

Андрей Белобородов
Матрос и проститутка
Бумага, карандаш
1942
© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим

С. 128–129
Андрей Белобородов
Парадная лестница особняка,
вход в квартиру комиссара
Бумага, карандаш, чернила
1942
© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим



Помощник режиссера, Антон Джулио Майано
© Исследовательский центр Вяч. Иванова, Рим

Режиссер Гоффредо Алессандрини в декорациях адмиральской квартиры в Санкт-Петербурге на студии Scalea 1942
© Исследовательский центр Вяч. Иванова, Рим

с сюжетом будущего фильма имел возможность составить какое-то собственное представление о «загадочной русской душе» — в 1929–1934 годах он входил в театральную компанию (Compagnia d'Arte) Татьяны Павловой, русской эмигрантки и режиссера, которая ввела в итальянскую театральную культуру систему К. Станиславского. С середины 1930-х годов Джакетти перешел в кино, с успехом открыв галерею «крутых парней в военной форме». В его биографии мы читаем: «Нахмуренный взгляд, тон голоса, негромкий и безыскусственно строгий, манеры грубоватые, но сдержанные, вот он — знаменитый актер, воплощающий отважного и мужественного итальянца, воодушевленного здоровым патриотическим духом в стране, где уже задули ветры войны»⁷.

В 1942 году актер находился на вершине своей славы и известности, получив премию за фильм «Бенгази», где играл роль героического капитана, отважно сопротивляющегося англичанам во время войны в Ливии.

В фильме «Мы, живые» Джакетти должен был перевоплотиться в Андрея Таганова — комиссара ГПУ, несгибаемого коммуниста и идеалиста. В финале Аргунова гибнет, осознав, что цели и идеалы Великой Революции оказались миражом. Автор этих строк опасается, что его заподозрят в чрезмерной симпатии к комиссару-коммунисту или что он занимается реабилитацией пропагандистского фильма, поэтому цитирует изложение сюжета фильма по «Энциклопедия кино» 2004 года:

Кира Аргунова возвращается из Крыма в Петроград, где вновь приступает к учебе и сталкивается с трудностями начала 1920-х годов, — с одной стороны последствия насильственной национализации, с другой — НЭП. На улице она встречает молодого человека аристократического происхождения, Лео Коваленского, за которым следит ГПУ, влюбляется в него. Кира арестована по подозрению в антисоветской деятельности, но ее освобождает комиссар Андрей Таганов, покоренный ее гордостью и красотой. Лео заболевает, и, чтобы обеспечить его лечение в санатории, Кира становится любовницей Андрея. Когда Лео выздоравливает и возвращается в Петроград, Кира уходит жить к нему. Лео теряет работу, сближается с преступными кругами, спекулирует на черном рынке, его арестовывает Андрей. Случайным образом Андрей обнаруживает истинные отношения Киры



Карикатура Вадима Фалилеева, изображающая Гоффредо Алессандрини на съемочной площадке фильма «Мы, живые» 1942
© Исследовательский центр Вяч. Иванова, Рим

Карикатура Вадима Фалилеева, изображающая сцену фильма «Мы, живые» 1942
© Исследовательский центр Вяч. Иванова, Рим



Карикатура Вадима Фалилеева, изображающая сцену фильма «Мы, живые» 1942
© Исследовательский центр Вяч. Иванова, Рим

Карикатура Вадима Фалилеева, изображающая Андрея Белобородова на съемочной площадке фильма «Мы, живые» 1942
© Исследовательский центр Вяч. Иванова, Рим



и Лео. Андрей не может принять репрессивного поворота политического режима, с которым отождествлял свои идеалы, теперь он также разочарован в любви, но совершает еще один благородный поступок: освобождает Лео; прежде чем его расстреляют за измену, он убивает себя. Лео обвиняет Киру, что она стала любовницей Андрея и бросает ее; она решается нелегально бежать из России, но на границе ее настигает пуля красноармейца⁸.

Отметим здесь существенную неточность: в фильме 1942 года (в отличие от романа 1936 года) не Андрей кончает самоубийством, напротив, его предательски убивают коллеги из ГПУ, коррумпированность которых он собирался разоблачить. Как бы то ни было, героем фильма оказывался не деградировавший аристократ, сын царского офицера — боевого адмирала, расстрелянного большевиками! — а комиссар: не желая примириться, отказываясь поступить своими прежними жизненными принципами, он готов идти до конца, его трагическая смерть оказывается моральной победой.

Как видим, по воле режиссера Алессандрини все поменялось местами: кинематографический герой колониальных войн итальянской империи в новом фильме представал в роли комиссара-коммуниста. Слово «коммунист», лишенное негативной окраски, летом и осенью 1942 года в итальянском кинематографе звучало по меньшей мере вызывающе! Сам Джакетти признался в интервью, которое было записано 11 декабря 1974 года, что персонаж Андрея Таганова сразу «заинтересовал его до чрезвычайности»⁹.

Между тем, фильм официально был совместной продукцией с компанией Era Film, возглавляемой сыном диктатора, Витторио Муссолини. Здесь не место напоминать, что Италия находилась в состоянии войны с Советским Союзом, и по мере военных поражений 8-й Итальянской армии (ARMIR) на Дону оппозиция режиму всех возможных направлений начинала поднимать голову. Немудрено, что фильм о России, срежиссированный Алессандрини, немедленно вызвал у ревнителей режима предчувствие «неприятных последствий и проблем».

По свидетельству Джакетти, именно Витторио Муссолини первым обратился с разговором

к харизматичному актеру. Молодому Муссолини было понятно, что Джакетти в роли коммуниста-идеалиста ломал стереотип, навязываемый режимом на Апеннинах. Если в прежних фильмах Алессандрини двадцатипятилетний Витторио играл чисто административную роль и, по словам режиссера, никого не отягощал своим присутствием (так он держал себя, когда управлял фильмом «Пилот Лучано Серра»), то сейчас, за несколько дней до начала съемок «Мы, живые», он потребовал от Джакетти согласия на существенные перемены в фильме — радикальное умаление в нем роли комиссара. Не нужно и говорить, что у Витторио в руках были прямые рычаги давления. Но Джакетти, как припоминал он сам в интервью 1974 года, заявил Витторио, что скорее предпочтет отказаться от фильма¹⁰. На следующее утро актер был вызван к самому министру А. Паволини, главе Министерства народной культуры. Джакетти как будто смог перехватить инициативу встречи и сам начал разговор следующим образом: «Мне нравится Андрей Таганов, потому что он идеалист, а не только коммунист, он мог бы быть христианином, он мог бы представлять — почему бы нет? — вашу программу 1919 года...»¹¹. «Но простой люд в кинотеатрах низкого пошиба будет аплодировать Вам, а мне это принесет немалую головную боль»¹², — возразил министр (таковы его слова по версии Джакетти 1974 года). «Ваше превосходительство, если мне суждено сыграть Андрея Таганова таким, каким он изображен в книге, то я использую мой скромный талант артиста, чтобы заслужить аплодисменты, а не потерять их»¹³, — нашелся Джакетти (сделаем скидку на неизбежную героизацию своего прошлого по прошествии трех десятиков лет).

Подбор актеров на роли второго плана был еще одной сильной стороной фильма. Прежде всего, необходимо отметить Джованни Грассо-младшего (родился в 1888 году), который смог убедительно перевоплотиться в революционера из «старой гвардии» — грубоватого, но в чем-то искреннего балтийского моряка, не находящего себе места в новой жизни и обреченного ею на гибель. Но аутентичными человеческими типами послереволюционных советских лет были и другие статисты, преимущественно из русской колонии тогдашнего Вечного города. Как припоминал Алессандрини, «это были лица, которые хотелось показывать крупным планом; не говоря о Валли, Джакетти и Брацци, актеры вторых ролей были великолепны; всех их стоило показывать крупным, а то и самым крупным планом»¹⁴.

Здесь нам следует перейти к важнейшему художественному аспекту фильма — собственно, к его изобразительному, визуальному ряду. Как уже было сказано, для фильма работали два художника — Белобородов¹⁵ и Абхази (о вкладе последнего, к сожалению, не удалось ничего выяснить)¹⁶. Ряд материалов, сохранившихся в архиве Белобородова, позволяет непосредственно представить этапы его работы и конечный результат. Но прежде — несколько слов об этом архитекторе-художнике. Выставки в Риме, Париже, Милане и других столицах Европы сделали его едва ли не самым известным

русским живописцем в Риме 1930-х годов. Бывшая столица Российской империи был его родным городом. В Петербурге он окончил полный курс в Академии художеств; за неполные два десятилетия осуществил ряд важных архитектурных работ для столичной аристократии — особняк Бобринских на Английской набережной, великолепные интерьеры Юсуповского дворца для молодого графа Феликса. Высшей точкой его деятельности как архитектора был заказ на создание интерьеров Кабинета Его Императорского Величества в Аничковом дворце на углу Невского и Мойки: Белобородову привелось не только встречаться, но и поспорить с Николаем II относительно стиля Кабинета! В послереволюционные годы Белобородову пришлось быть очевидцем того, как княжеские покои становились резиденцией новых хозяев жизни, а то и превращались в советские коммуналки.

Примечательно, что Белобородов и сам бы мог быть одним из героев фильма: не приняв новый режим, зимой 1920 года по льду Финского залива он со своим кузеном нелегально перешел границу Советской России. В своих воспоминаниях он писал: Фантастическая и странная ночь бегства как бы отделяет в моей жизни один от другого два мира, призрачный свет луны сквозь белую снежную метель среди безбрежного белого пространства заледелого моря. В белом, накинутом на шубу, балахоне, крадучись пробираемся через пути стражи, отмеченные вехами колеблющихся от ветра елок, среди шарящих лучей прожекторов фортов Кронштадта и Сестрорецка — и потом, в продолжении долгих часов белая пустота без неба, без земли, без горизонта¹⁷.

Аналогичной сценой бегства через снежную ночь завершался как роман «Мы, живые», так и его экранизация 1942 года: потеряв веру в будущее, столкнувшись с предательством своего возлюбленно-го — деградировавшего аристократа, Кира Аргунова в белом подвенечном платье пробирается к границе по снежным холмам, но там ее (в отличие от Белобородова) настигает пуля красноармейца.

Такого рода совпадения реальной жизни и ее отображение в искусстве редко бывают случайными. Можно думать, что участие Белобородова (как, впрочем, и других русских) выходило за рамки простого сотрудничества, оговоренного заключенным контрактом. В фильме удивительным образом нет ни китча, ни «клюквы», столь характерных для многих зарубежных фильмов о России. Следы досконального знания повседневной жизни дореволюционного Петербурга и Петрограда первых лет советской власти мы обнаруживаем как в отдельных визуальных подробностях фильма, так и в эпизодах, отсутствующих в романе, но добавленных в его кинематографическую версию (в частности, эпизод с убийством монахини при попытке к бегству на корабле).

Под руководством Белобородова на студии Scalera построили «малый Петербург». Обустраивая ряд интерьеров, художник позволил себе



Вадим Фалилеев
«Идиллия в павильонах Скалера»:
съемки видов Санкт-Петербурга
в фильме «Мы, живые»; справа
налево: Г. Алессандрини,
А. Белобородов, Дж. Караччоло
Бумага, карандаш, акварель
1942
 © Исследовательский центр
 Вяч. Иванов, Рим

некоторую вольность: наряду с портретами вельмож прежнего времени и копиями работ признанных русских мастеров, он повесил на стены картины из своего ностальгического цикла «Великий остров» — классические образы невозвратно утраченного прекрасного мира¹⁸. Особенно тщательно художник стремился воссоздать внутреннее и внешнее пространство адмиральской квартиры: из стильных интерьеров с колоннами и малахитовыми вазами открывался вид на великолепную перспективу старого Петербурга: заснеженный канал и торжественные дворцы, среди которых угадывается Инженерный замок, Академии наук на Васильевском острове. Это была исключительно инициатива художника — в оригинальном тексте на описание квартиры адмирала слов не найдено¹⁹.

Таким образом, события в фильме 1942 года происходили в существенно ином пространстве, нежели в романе 1936 года, где читателю

предлагались в основном беспомощные описания депрессивных пространств:

Маленькая квартирка на четвертом этаже старого кирпичного дома, грязные окна которого смотрели на мутный поток Мойки; <...> лестничные площадки, где закопченные двери чередовались с разбитыми окнами. <...> В длинные мрачные вечера фитилек, плавающий в блюдце льняного масла, отбрасывал пятно света на потолок; утром высоко под потолком вяло покачивались на сквозняке клочья саж, похожие на паутину. <...> Снег на улице смешался с грязью под бесчисленными спешащими ногами. Грязь смерзлась острыми, рваными клочьями. Дом <...> был бледно-зеленым, словно гороховый суп. Краска и штукатурка облупились. На окнах не было ни занавесок, ни решеток. Словно мертвые, они смотрели на пустынную улицу.

Белобородову было также поручено «одеть» всех персонажей фильма. Как видно из сохранившихся в его архиве работ, созданные им костюмы были «археологически точными». Перед нами галерея персонажей ранней советской эпохи: рабфаковец, студент, управдом, нэпман, контрабандист, проститутка, официант, рыночная торговка, крестьянин,

комиссар. Точная деталь нередко могла заменить подробную характеристику персонажа: таковы поп в перештопанном тулупе, оборванных в клочья штанах, башмаке на одной босой ноге и галоше на другой, или фигуры «бывших», вынужденных продавать последние ценные вещи на Александровском рынке.

На премьере в Венеции фильм длился почти четыре часа: «Впервые в Италии снимем фильм, который будет длиться больше трех часов, а там посмотрим, что из этого получится», — решил режиссер²⁰. «За эти три часа и пятьдесят минут никто из зрителей не ушел из зала, чему я был очень рад. Удивительно. Фильм встретили бурными рукоплесканиями»²¹. Впрочем, после премьеры фильм разделили на две части; уже 30 августа на венецианской афише значились два фильма: «Мы, живые» и «Прощай, Кира». В некоторых кинотеатрах две части фильма показывали в разные дни. Успех фильма был обеспечен как интересом к загадочной для большинства «стране победившего социализма», так и парадоксальными совпадениями между реалиями повседневной жизни двух казалось бы столь далеких режимов. Вот фрагмент интервью, которое историк кино взял у Алессандрини в 1974 году:

Каждому итальянцу бросалось в глаза, что многое совпадало с тем, что было у нас. Ну например, известная ситуация: если ты не член профсоюза, то не можешь получить работу <...> В фильме видели немало того, что происходило и у нас. Были и другие аналогии, поэтому «Мы, живые» неофициально стали называть фильмом, где в темноте пихают друг друга локтями. Много было случаев — мне об этом рассказывали, — когда во время подобных эпизодов зрители в темноте зала подпихивали друг друга локтями.

Франческо Савио: Да и к честнейшему коммунисту, которого сыграл Джакетти, они испытывали чувства, прямо противоположные антипатии.

Алессандрини: И поэтому он нравился почти всем... Да и те же фашисты признавали, что по ту сторону находились личности, которых следовало уважать за их честность. И это как раз случай Андрея — Джакетти, не так ли?²²

Отзывы критиков были самыми разнообразными — от в целом позитивных, до более прохладных, а то и уничтожающих. Сетовали на чрезмерные сцены насилия. Антонио Пьетранджели писал, что Кира в исполнении Валли, гораздо более жизненна, чем в романе, но критиковал монтаж и режиссерское решение: «С кинематографической точки зрения, стоило бы принести жертву и сократить фильм до 3000 метров»²³. Напротив, Марио Громо приветствовал решение Алессандрини отказаться от сокращения: мастерство монтажа таково, что оба фильма автономны, и чтобы смотреть второй фильм, не обязательно видеть первый; если жанр американского оригинала можно определить как «роман-поток», то обе части, взятые в своем единстве, организуют «драму-поток»²⁴. Большое место нашему



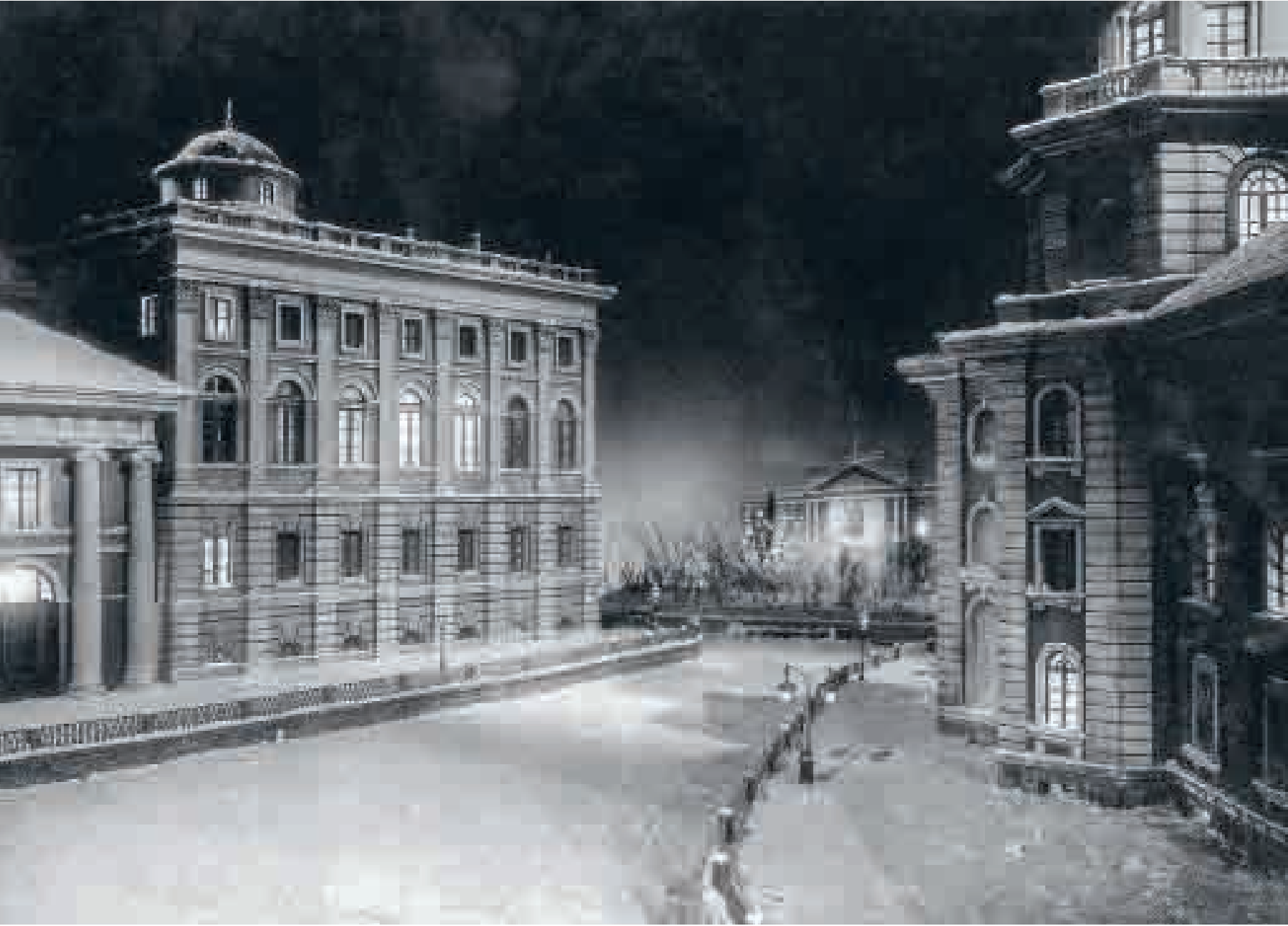
Андрей Белобородов в своем доме в Риме; на стенах — его картины римского цикла 1930-е
© Исследовательский центр Вяч. Иванова, Рим

фильму уделил в своей художественной хронике Раффаэле Кальцини (в прошлом автор книги о пуществии в СССР)²⁵. По мнению Кальцини, успех американского оригинала значительно превосходит его достоинства, это никак не «Война и мир», не «Тихий Дон» и не «От двуглавого орла к красному знамени» Краснова; это романизированный документальный фильм, который Алессандрини превратил в кинороман, но стоило ли его затягивать на четыре часа? Валли печальна, сложна, чувственна и трагична, Джакетти создал персонаж гамлетовского свойства²⁶.

Фильм был показан в восьми европейских странах, и по некоторым свидетельствам, собрал более полумиллиона долларов прибыли²⁷, что по тем временам было немалой суммой. Конец Второй мировой войны принес создателям фильма самые неожиданные и серьезные «неприятные последствия и проблемы». Фильм снимался в Италии, находящейся в состоянии войны с США; понятно, что в 1942 году ни о каком соглашении между сторонами об авторских правах не могло быть и речи. В 1946 году правовыми и финансовыми вопросами



→ Портрет Андрея Белобородова 1900-е
© Исследовательский центр Вяч. Иванова, Рим



Панорама Петербурга из окон
салона Лео; декорации на студии
Scalera
1942

© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим

Уголок Петрограда; декорации
на студии *Scalera*
1942

© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим

Салон Лео; декорации
на студии *Scalera*
1942

© Исследовательский центр
Вяч. Иванова, Рим



фильма стали заниматься американские юристы. Один из них, ссылаясь на свои источники, сообщал Айн Рэнд, что фильм был «официозным, фашистским, антирусским и антилевым», и также прибыльным. Первой реакцией писательницы было решение преследовать продюсеров фильма судебным порядком по обвинению в незаконном использовании ее авторских прав, искажении ее замысла и использовании ее романа в качестве фашистской пропаганды²⁸. Через некоторое время Валли и Брацци, оказавшиеся в Голливуде, показали обе части фильма автору романа. Брацци в 1974 году вспоминал, что в Америке познакомился с Айн Рэнд, смотрел фильм вместе с ней и Рэнд сказала ему, что находит все в фильме превосходным²⁹. Немного иначе характеризовала свое мнение о фильме Рэнд в письме к своему поверенному Кларку в мае 1947 года:

Выбор актеров, режиссура и постановка прекрасны. Сценарий близко следует за моим романом, могу отметить некоторые перемены только в последней сцене. <...> В целом, повествование, насколько могу судить, не было искажено и превращено в фашистскую пропаганду; но в ряде

диалогов появляются вставки, не имеющие отношения к моему тексту, вставки, которые являются оскорбительными и предосудительными. Переводчик заметил одну фашистскую антисемитскую реплику, не знаю, сколько других таких же вопиющих реплик он не выявил³⁰.

Какое-то время Рэнд думала о том, чтобы снять новый фильм по своему роману, но Голливуд не проявил к этому интереса. В 1961 году Рэнд в ходе внесудебной сделки получила 14 миллионов лир (22 тысячи долларов). В 1968 году адвокат писательницы Генри Хольцер получил в Италии копию картины, молодой режиссер Дункан Скотт под руководством Рэнд приступил к перелелке и сокращению фильма. Над перемонтировкой Скотт работал до 1986 года, то есть она продолжалась и после смерти Рэнд (1982). Сокращенный до 174 минут фильм, продюсером которого значился Скотт³¹, был показан на фестивале в Колорадо в том же 1986 году. Дальнейшая история — в том числе и то, насколько американским продюсерам удалось избежать «неприятных последствий и проблем» — принадлежит другому континенту и другой эпохе.

¹ Фидджеральд Ф.С. Последний магнат / пер. с англ. О.П. Сороки. М.: Художественная литература, 1990. С. 143–264. Цит. по: http://lib.ru/INPROZ/FITSDZHERALD/the_love_of_the_last_tycoon_ru.txt (дата обращения: 20.06.2020).

² Cardillo M. Un manifesto anticomunista // Storia del cinema italiano, 1940–1944 / a cura di E. G. Laura. Vol. VI. Venezia — Roma: Marsilio — Bianco & Nero, 2010. P. 67–68. Статья основывается исключительно на репликах персонажей и совершенно игнорирует художественный аспект фильма. *Laura E.G.* Alida Valli anni’40: da “fidanzata d’Italia” ad attrice // Storia del cinema italiano, 1940–1944... P. 285–294.

³ По версии Массимо Феррары-Сантамари, администратора Scalera Film. Его интервью на английском языке записано на DVD-диске Ayn Rand’s We the Living. N.Y.: Duncan Scott Productions, 2009. В книге Жана Жили 1981 года сообщается, что заместитель министра внутренних дел Гуидо Буффарини Гуиди поручил Гаэтано Польверелли, занимавшему высокое положение в Министерстве народной культуры, запретить фильм. См.: *Gili J.* Stato fascista e cinematografia: repressione e promozione. Roma: Bulzoni, 1981. P. 68.

⁴ PWB — англ. Psychological Warfare Branch — англо-американское подразделение по ведению психологической войны, занимавшееся вопросами цензуры, которая действовала в Италии в 1943–1945 годах. В доступном в сети документе от 12 мая 1948 года сообщается, что «в свое время» PWB запретило фильм, но в 1948 году итальянская Цензурная комиссия заново рассмотрела и разрешила его: «Оба фильма, “Мы, живые” и “Прощай, Кира!” производства компании Scalera, в свое время отозванные по приказу PWB, были вновь разрешены к показу, после новой проверки, проведенной Цензурной комиссией». См.: Cinesensura [Электронный ресурс]. URL: <https://cinesensura.com/wp-content/uploads/1942/05/Noi-vivi-Fascicolo.pdf> (дата обращения: 20.06.2020). Примечательно, что в том же году Советское посольство в Риме

хотело воспрепятствовать показу фильма см.: Ibid.

⁵ Первоначальное название, запрещенное цензурой, — *Paura sul mondo*. Роман получил премию по литературе Королевской итальянской академии в 1940 году. Лучше всего намерения автора выражены им самим в предисловии: «Задача описать, в каких условиях находится человек в состоянии ужаса, и не того сокровенного ужаса, многочисленные примеры которого нам явлены в литературе, но ужаса человеческого, устроенного людьми и прописанного законами, подобными тем, что можно было наблюдать вокруг. Быть, скорее, Автором, деятелем, а не исследователем или романистом, — вот то предварительное условие, которое нужно было испытать», цит. по: *Alvaro C.* L’uomo è forte. Milano: Bompiani, 1938. P. 7. Книга К. Альваро о путешествии в СССР: *Alvaro C.* I maestri del diluvio: viaggio nella Russia Sovietica. Milano: Mondadori, 1935.

⁶ В 1942 году получила премию Министерства народной культуры как лучшая актриса итальянского кино, см.: *Laura E.G.* Alida Valli anni’40: da “fidanzata d’Italia” ad attrice... P. 287.

⁷ Giacchetti Fosco, см.: [http://www.treccani.it/enciclopedia/fosco-giacchetti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/fosco-giacchetti_(Dizionario-Biografico)/) (дата обращения: 20.06.2020).

⁸ AA. VV. Enciclopedia del Cinema / a cura di P. Pruzzo, Treccani, 2004. P. 464.

⁹ Savio F. Cinecittà anni Trenta: parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930–1943) / a cura di T. Kezich. Vol. 2. Roma: Bulzoni, 1979. P. 586. В одном из официальных документов Совета министров Итальянской Республики от 7 апреля 1948 года сообщалось, что «кое-кто из главных актеров (Фоско Джакетти) является активным членом ИКП», см.: <https://cinesensura.com/wp-content/uploads/1942/05/Noi-vivi-Fascicolo.pdf> (дата обращения: 20.06.2020). Р. Брацци в своем интервью 22 марта 1974 года вспоминал: «Джакетти дал образ коммуниста естественного, коммуниста без всякой риторики. Если бы сегодня, в 1974 году, какому-нибудь актеру пришлось заново делать это, он должен был бы играть как Джакетти,

потому что он был правдоподобным, естественным», см.: *Savio F.* Cinecittà anni Trenta... Vol. 1. P. 183.

¹⁰ «Послушайте, я никому не делаю одолжений и мою актерскую индивидуальность я сохранию, а значит, если я не найду в фильме такого Андрея, как в романе, такого, по которому мы обо всем договорились и все согласовали, я в этом фильме сниматься не буду», цит. по: Ibid. Vol. 2. P. 586.

¹¹ Ibid. Vol. 2. P. 587.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid. Vol. 1. P. 49.

¹⁵ Можно предположить, что в Scalera Film его привела дружба с К. Альваро.

¹⁶ К сожалению, вклад в фильм князя Г. Абхази практически не выявлен, см. статью о нем в: Русское присутствие в Италии в первой половине XX века. Энциклопедия // ред.-сост. А. Д’Амелия, Д. Рицци. М.: Издательство «Политическая энциклопедия», 2019.

¹⁷ Рассказом о бегстве по льду Финского залива Белобородов нередко делился с друзьями. Один из этих рассказов запомнился дочери поэта Вяч. Иванова Лидии: «В самые первые годы революции Белó с другом эмигрировал. Я слушала, затаив дыхание, рассказы о том, как они, закутанные в белые простыни, проходили через замерзший Финский залив», см.: *Иванова Л.И.* Воспоминания: книга об отце. Париж: Atheneum, 1990. С. 238.

¹⁸ Первые 25 картин из этого цикла Белобородов выставил в начале 1939 года в Римской галерее: фантастически прекрасные покинутые грандиозные города, арка императора Константина на две трети под водой, затонувшие храмы на фоне гор, уходящая в землю башня, разбитые останки прекрасных строений, поднимающаяся вода и запустение, фрагменты и обломки былой красоты и роскоши, ушедшие под воду или в ничто. В ряде картин свободно используются образы классической римской архитектуры — разрушенный Колизей, арка Тита или пирамида Гизы. Трудно решить, что перед нами — но-стальгически увиденная обетованная земля, утраченная эмигрантом, или «воображаемая» Италия.

¹⁹ Вот описание этой квартиры в оригинале: «Кира посмотрела на потолок; серебристо-белый, он казался очень высоким. Сквозь серые сатиновые занавески в комнату пробивался свет. <...> В спальне Лео копнула керосиновая лампа — последняя, оставшаяся в живых лампа с серебряным абажуром, стоявшая на отделанном черным ониксом камине». В рабочем же кабинете адмирала, по представлениям Рэнд, должна была стоять статуя Аполлона.

²⁰ *Savio F.* Cinecittà anni Trenta... Vol. 1. P. 48–49.

²¹ Ibid. P. 49.

²² Ibid. P. 50.

²³ *Pietrangeli A.* La Mostra Veneziana // Bianco e Nero. 1942. 9 settembre; см. также: *Id.* Verso il realismo. Cesena: Il ponte vecchio, 1994.

²⁴ Рецензия М. Громо (M. Gromo) в: La Stampa. 1942. 21 ottobre; см. также: *Id.* Davanti allo schermo. Cinema italiano 1931–1943 / a cura di G. Rondolino. Torino: La Stampa, 1992.

²⁵ *Calzini R.* Russia gaia e terribile. Milano: Treves, 1927.

²⁶ *Id.* Mostra d’arte cinematografica // Settimanale di cinematografo, teatro e radio. 1942. 26 settembre. P. 10.

²⁷ Foreign Claims Settlement Commission of the United States. Washington D.C., in the matter of the Claim of Alice O’Connor Under the International Claims Settlement, as amended, Filed September 27, 1956, в: *Mayhew R.* Essays on Ayn Rand’s “We the Living”. Lanham: Lexington books, 2004. P. 172, 183. Достоверность этих подсчетов, однако, нуждается в проверке.

²⁸ См. письмо Айн Рэнд к Энн Уоткинс (Anne Watkins) от 28 мая 1948 года и к Джону Галлу (John Gall) от той же даты в: *Mayhew R.* Essays on Ayn Rand’s “We the Living”... P. 172.

²⁹ *Savio F.* Cinecittà anni Trenta... Vol. 1. P. 182. Фильм переводился на английский язык непосредственно в зале.

³⁰ *Berliner M.* Letters of Ayn Rand. N.Y.: Penguin, 1997. P. 368–370.

³¹ С 2009 года компания Д. Скотта Duncan Scott Productions продает эту версию фильма на DVD-диске.

Столетие со дня рождения Федерико Феллини избавило нас от мучительного выбора фотографии для обложки: режиссер снят на фоне Красной площади, которая выглядит просторнее, чем в наши дни, поскольку в то время Воскресенские ворота еще не восстановили. Снимок сделан в 60-е годы, Феллини запечатлен на балконе гостиницы «Москва», где останавливались все почетные зарубежные гости, — величественного здания сталинской эпохи, неоднократно попадавшего в объектив кинокамеры, даже когда гостиницы на самом деле еще не было.

Так случилось, что несколькими десятилетиями ранее в гостинице «Москва» остановилась Любовь Орлова, то есть Марион Диксон, главная героиня фильма «Цирк» (1936) Григория Александрова — выдающегося режиссера, который часто упоминается на страницах этой книги. По сюжету американская циркачка, гастролирующая в Советском Союзе, живет в знаменитой гостинице и любит тем же видом, что и Феллини. По крайней мере, зрителей пытаются в этом убедить, чтобы прорекламировать гостиницу, которая станет гордостью новой Москвы и которую в действительности достроят спустя два года после показанных в фильме событий. Для советского кино не было чем-то необычным показывать строящиеся или еще только проектируемые здания, вписывая их в пейзаж столицы. Кино способно и не на такие чудеса, кино обязано их творить — так и у Александрова все получилось благодаря искусному монтажу, впечатляющим видам и несколькими удачно найденным деталям.

Обо всех этих персонажах, технических находках, а также о поражающем воображение, чарующем «обмане» подробно написано в нашей книге, доказывающей несомненную близость Италии и России. Близость, которая, независимо от собранных под этой обложкой историй, словно в кино, охватывает воображаемый и реальный мир, позволяет переходить из одного в другой. Благодаря кино Феллини и Орлова оказались на одном и том же балконе: итальянский режиссер на самом деле, а советская актриса — с помощью магии кино. Впрочем, для кино и для нас разницы нет. Позднее, уже в наши дни, гостиницу «Москва» снесут и построят заново. А дверь на балкон, на котором стояли наши герои, так и останется открытой.

Клаудия Оливьери

Италия — Россия. Век кино / Посольство Италии в Москве. — Москва, 2020. — 416 с.: илл.

ISBN 978-5-91103-557-0

На обложке
Федерико Феллини в Москве
1960-е
© Коммерсантъ

На обороте обложки
Цитата из книги *G. Angelucci. Segreti e bugie di Federico Fellini. Il racconto dal vivo del più grande artista del '900. Misteri, illusioni e verità inconfessabili. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2013.*
Кураторы благодарят Евгения Солоновича за перевод цитаты.

Посольство Италии в Москве
115127, Москва, Россия
Денежный переулок, д. 5
e-mail: cultura.mosca@esteri.it

Подписано в печать 16.07.2020
Формат 70 × 100 / 8
Отпечатано в типографии
«PNB Print», Латвия
www.pnbprint.eu

