Чинция Де Лотто (Верона, Италия)

Гоголь в итальянской кинематографии

Итальянский поэт, писатель, режиссер и актер Пьер Паоло Пазолини был убежден в высокой плодотворности активного перевода художественной литературы на метаязык кинематографии¹. Тот интерес, который продолжает вызывать тема «литература и кино» объясняется, очевидно, именно понятием «активности» – т.е. взаимодействия, некоего «обмена веществ», происходящего между двумя системами художественного выражения. Эта формулировка оказывается подходящей и для определения произведений итальянского кино, основанных на гоголевских сюжетах. Картины, о которых пойдет речь, не являются экранизациями в прямом смысле, а скорее адаптациями гоголевских сюжетов, которые переносятся в совершенно чуждые им историко-социальные и бытовые условия. Интересно рассмотреть, как «работает» гоголевский текст в столь далеких от него декорациях; что в нем оказывается живым, действующим; наконец, что нового приобретает, чем обогащается сам текст Гоголя в последствии такой «контаминации».

Самым удачным опытом является, безусловно, фильм «Il cappotto» («Шинель»), режиссера Альберто Латтуады. Но, перед тем как остановиться подробнее на нем, необходимо напомнить две другие картины, совершенно разнородные и по жанру, и по самому отношению к литературному источнику.

Довольно любопытный случай представляет фильм «La maschera del demonio» («Маска демона»), 1960 года. Его режиссер, Марио Бава, считается отцом итальянского «horror». Титры объявляют, что картина снята по мотивам гоголевской повести «Вий». Вот, вкратце, сюжет: молдавскую княгиню Азу казнят за колдовство и прелюбодеяние. Двести лет спустя двое ученых, проездом из Москвы в Миргород, тревожат древний склеп, и княгиня восстает из мертвых, чтобы отомстить потомкам своих мучителей. Ясно, что к гоголевскому «Вию» картина имеет самое далекое отношение. Но у Гоголя, очевидно, режиссер нашел ряд тем, в которых увидел возможность развития нового, для итальянского кино, жанра: дуализм желания-страха, красоты-зла, двойственность женской красоты, воплощенную в теме женского двойника, которая станет традиционным элементом итальянской «готики». (В картине,

актриса Барбара Стил, будущая «dark queen» итальянских фильмов ужаса, играет одновременно ведьму Азу и невинную девушку Катю, из которой Аза медленно высасывает необходимую ей жизненную энергию.)

Классику-визионеру Бава оказались чрезвычайно созвучны смесь ужаса с романтизмом и головокружительная фантастика гоголевской повести. «Маска демона» стала культовым фильмом: его аскетичный черно-белый кошмар так и остался непревзойденным, несмотря на последующее бурное развитие жанра, в котором числится и ее ремейк 1990 г., снятый сыном Марио – Ламберто Бава.

Также в начале 60-ых (в 1962 г.), другой режиссер обращается к Гоголю. Луиджи Дзампа, с фильмом «Gli anni ruggenti» («Рычащие годы»), переносит «Ревизора» в фашистский период: легкомысленный страховой агент Омеро, правоверный фашист, в поисках клиентов приезжает в провинциальный город на юге Италии, где его принимают за фашистского «иерарха» инкогнито. Городские власти впадают в панику и лихорадочно стараются скрыть от него местные интриги и мелкую коррупцию. Только бывший директор больницы, антифашист, находит смелость показать молодому Омеро всю грязь, которая таится за внешним приличием режимного аппарата. Тем временем Омеро затевает любовную историю с дочерью мэра, напивается во время помолвки, раскрывается и уезжает. А из поезда, в который он садится, выходит настоящий «посланник Дуче». Немая сцена...

Фильм пользовался большим успехом и благодаря блестящей актерской игре Нино Манфреди (Омеро-Хлестаков), Джино Черви (мэр-городничий) и великого Сальво Рандоне (директор больницы). Впрочем, к этому времени и Л. Дзампа уже прославился многими картинами, которые, удачно расширяя жанровый диапазон неореализма, описывали в резких сатирических тонах политическую и социальную жизнь Италии во время фашизма, а затем демохристианского правления. «Рычащие годы» же принадлежат к лучшим образцам «комедии по итальянски», или сатирической комедии нравов, ставшей в 60-70-ые гг. классическим жанром итальянского кино. Для этой тенденции, как известно, характерно разоблачение пороков буржуазного общества периода бума, тогда как Дзампа вновь обращается к фашистскому двадцатилетию. Однако, абсолютно четкая историческая обстановка, при всей конкретности, является лишь оболочкой для сатиры более универсальной, переносимой в любое другое время — в частности, и на тогдашнюю «легкую» современность.

Этой цели способствует фон картины – знаменитые «камни» города Матэры («Sassi» di Matera), где дома врыты в живой камень. Спустя два года, в 1964, Пазолини использует этот неподвижный пейзаж для создания метафизического мира своего «Евангеля по Матвею». А в фильме Дзампы призван символизировать отсталость южной Италии и, одновременно, вневременную, сюрреалистическую декорацию. Таким образом, устанавливается прямая связь с безымянным городом «Ревизора», с тем универсальной притчи, метафоры пустоты, значением лицемерия бесчеловечности любой земной власти, которое обеспечило бессмертность гоголевской пьесе и лежит в основе его бессчисленных переработок и адаптаций.

Подобная «универсализация» гоголевского сюжета, но на несоизмеримо более высоком и сложном художественном уровне, происходит и в фильме «Шинель» — шедевр режиссера Альберто Латтуады, который многократно обращался к литературным произведениям и, в частности, к русской литературе — напомним его «La tempesta» («Буря», по «Капитанской дочке», 1958 г.), «La steppa» («Степь», по Чехову, 1962 г.), «Сиоге di cane» («Собачье сердце», по Булгакову, 1976).

«Шинель» была снята в 1952 году, сразу после того, как Латтуада дебютировал в фильме «Огни варьете» в качестве сорежиссера Федерико Феллини. Литературность с легким оттенком морализма, отличающая вообще своеобразный и несколько полемический вклад Латтуады в неореализм, пронизывают и эту картину – в гоголевском сюжете режиссера привлекает прежде всего излюбленная тема одиночества, несправедливости, защиты человеческого достоинства. Однако во многом фильм выходит за рамки неореалистического направления – точнее, колеблется на грани его, отражая в этом сложность и амбивалентность гоголевской повести.

Вообще, главный критерий построения этого кинематографического переложения – внимание к литературному источнику. Оно проявляется уже в выборе имени героя – Кармине Де Кармине. Сохранена каламбурная фактура русского Акакия Акакиевича, а также эффект повторения, в котором противоречиво обозначается и серость, монотонность личности героя, и крайняя, предельная степень отличительных черт его характера.

Также удачным оказывается выбор места действия итальянской «Шинели» – северный город Павия, с его узкими, темными улицами центра, пустынными набережными вдоль реки Тичино, величавым старинным мостом, многократно вошедшим в итальянскую кинематографию (с него, например, выбрасывается Роми Шнайдер, убегая от Марчелло Мастрояни в фильме «Призрак любви» Дино Ризи). Действие происходит под Новый Год: снег, ледяная река, молочный туман, в ключевых сценах уступающий место грозной вьюге, создают одновременно и петербургскую атмосферу, и то ощущение всеобъемлющего холода, который царит в повести непрерывно, вопреки законам календаря.

Однако, место действия в фильме не указано, и эта неопределенность подчеркивает значение притчи, универсального анекдота о человеческой судьбе. Впрочем, и с конкретной исторической обстановкой сюжет не связан впрямую, хотя по всему видно, что время действия перенесено в 30-ые годы 20-ого века, атмосфера фашистской диктатуры прозрачна — даже акцентирована тем, что дана лишь в деталях, отточенных до символического масштаба. (Одна деталь: в приемной муниципалитета, на голой стене висит лозунг: «Порядок и пример — самые лучшие формы авторитета».)

Амбивалентным — одновременно и конкретным и универсальным — является и гротескно-сатирический элемент, проходящий красной нитью через всю картину. Сам Латтуада писал, что «реализм контраста между значительным лицом, символом тирании и слепоты бюрократии, и несчастным, наивным переписчиком, выходит за пределы контингентной ситуации и дотрагивается до чувств людей всех времен»². Именно в этом и состоит, очевидно, наиболее активная линия гоголевской повести, потенциально «работающая» в любой социальной действительности.

Переплетаясь с другой вечной темой – сострадания, элегическая скорбь по «униженным и оскорбленным» –, сатирическая нота звучит у Латтуады гораздо более остро, чем в повести. «Один департамент» становится в фильме муниципалитетом города; «значительное лицо» сливается с коллективным образом «начальников» Акакия Акакиевича, перевоплощаясь в образах мэра и муниципального секретаря – аллегории пустоты и бесчеловечности власти (мэр) и политико-административной коррупции (секретарь), в которых чувствуется «скорее Кафка, чем Гоголь» 3. С помощью этих двух персонажей и

завязывается сюжет фильма: мэр занят фантоматическим и столь же дорогостоящим проектом нового исторического центра, игнорируя при этом подлинные потребности города; вокруг проекта расцветает коррупция. Кармине случайно подслушивает разговор о каких-то нелегальных операциях, и секретарь покупает его молчание, вручая ему денежную награду, благодаря которой чиновник может заказать себе новое пальто. Напомним, что в повести ускоряет покупку шинели неожиданное и неоправданное прибавление — «уж предчувствовал ли он [директор], что Акакию Акакиевичу нужна шинель, или само собой так случилось...»⁴.

Итак, внутри гоголевской повести Латтуада «увидел» фильм, как выражается Жан-Клод Карьер (автор кинематографических переложений по Прусту и Кундере). Дальше, естественно, произошла определенная обработка текста, которая коснулась и самой фабулы. Ведь гоголевское произведение полностью сосредоточено на жизни-житии главного героя и на истории с шинелью: это единственная, сюжетная линия – других линий в повести нет, наоборот, постоянно подчеркивается неизбежность всего случившегося, кажущаяся случайность, за которой четко вырисовывается роковая предопределенность.

Режиссеру понадобилось построить вокруг главного героя ряд ситуаций, создающих более отчетливую сюжетную канву. При такой задаче, оказалась лишней первая часть повести (рождение героя, выбор имени, крещение, описание его существования), где сильнее ощущается агиографический элемент и определяется главная черта характера героя, то «отсутствие личности», которое, как нам кажется, олицетворяет по гоголевски вывороченный принцип «послушания». Тем не менее, суть гоголевского персонажа, внутренний облик его, режиссер сумел уловить и передать. Крайне удачным оказался выбор актера: Ренато Рашель создает маску, выражающую беспомощность, кротость, полное неведение законов мира сего, подлинно детский взгляд на жизнь, и вместе с тем некоторое благородство, какое-то таинственное достоинство. В персонаже чувствуется тонкая нить, протягивающаяся от Акакия Акакиевича к князю Мышкину – он может быть и смешон, но именно в том смысле, который придает этому слову Достоевский. Главное, в нем полностью отсутствуют черты карикатуры. Создается впечатление, что, работая над ролью, режиссер и актер руководствовались «Предуведомлением для тех, которые пожелали бы сыграть как следует "Ревизора"»: «Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального [...]. Напротив, нужно особенно стараться актеру быть скромней, проще и как бы благородней, чем в самом деле есть то лицо, которое представляется. [...] Умный актер, прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица, должен стараться поймать общечеловеческое выражение роли» (IV, 112).

Достижению этой цели способствуют и характерные для Латтуады черты «каллиграфизма», проявляющиеся В пристальном внимании сценографическим реконструкциям и в суровой точности кадров. Сценарную основу фильма написал Чезаре Дзаваттини – легенда итальянского неореализма, создатель его эстетических основ, постоянный соавтор-сценарист Витторио Де Сики. Его знаменитая теория «слежки» (кинокамера следит «по пятам» за персонажем, улавливая все мгновения его существования) преодолевает в фильме «Шинель» чистый документализм и становится гибким средством для перевода на язык кинематографии внутреннего облика Акакия Акакиевича -Кармине. Посмотрим, к примеру, начало фильма: вслед за видом серого утреннего города, на улице появляется Кармине. Пока он передвигается от дома до муниципалитета, ряд деталей синтезирует гоголевское повествование о его жизни. Например, все помнят, как Акакий Акакиевич ходит по улице, «и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы» (III, 145). У Латтуады герой греется теплым дыханием животного – эпизод используется для передачи темы холода, мучившего чиновника постоянно, но особенно по утрам, когда он перебегает расстояние от дома до департамента. А рассеянность героя, полностью погруженного в свой микромир, и вместе с тем стремительность его утреннего маршрута, передаются на ходу, короткими деталями. Например, Кармине слегка толкает женщину, не замечая ее. Убедительность деталей обусловлена именно естественностью съемки: камера не задерживается, ничего не подчеркивает, а просто движется вместе с персонажем и как персонаж. А останавливается камера, вместе с героем, только когда он, муниципалитете, раздевается и вешает старое пальто – тщательно, аккуратно, сглаживая складки, любуясь результатом операции. Сцена ключевая - в ней

сконцентрированы подробные описания Гоголя особого отношения героя к шинели и насмешливого отношения сослуживцев. Другие чиновники рассеянно перевешивают его пальто и при этом рвут ветхую материю, небрежно прикрывают шляпой, чтобы не была видна дырка, и как ни в чем не бывало уходят.

Появление новой дырки в пальто служит поводом, толкающим Кармине на визит к портному. Заметим, что у Гоголя это решение возникает в следствии длительного, глубоко переживаемого и обдуманного процесса, тогда как в фильме оказалось целесообразней создать более конкретную завязку для дальнейших действий героя. Дальше, однако, характер новых эпизодов существенно меняется — они уже не такие нейтральные, механические, а черпаются из того же Гоголя, но из других его произведений.

«Гений Гоголя – говорит режиссер – корень, из которого расцвели десять-двенадцать эпизодов, отсутствующих в новелле»⁵. Множество чисто гоголевских ситуаций обогащает сюжет, акцентируя его гротесковосатирическую направленность. Речь идет, прежде всего, об одной из основных сюжетных линий «Ревизора». Сразу после прихода Кармине на службу, мэр обходит канцелярию, затем собирает у себя всех представителей власти города (генерала, директора больницы, инженера...) и заявляет, что ожидается визит высокопоставленного лица – чиновники должны работать лучше, а власти принять необходимые, известные меры... – словом, как говорит Городничий, сделать так, «чтобы все было прилично» (IV, 13). Таким образом, на все последующие мероприятия муниципальных и городских властей накладывается печать мнимости, фальши: все суетятся как в пьесе, потому что «в голове всех сидит ревизор» (IV, 166).

С приездом «его превосходительства» в фильме связаны и лихорадочные приготовления официальной презентации «нового исторического центра», за которым, как уже говорилось, процветает коррупция. Все это и создает почву для обличительного пафоса картины – оттеняемого, кстати, оговоркой в титрах о том, что события, о которых рассказывается в фильме, «не имеют никакого отношения с событиями недавнего времени».

Итак, в фильме создается новый сюжетный пласт, на фоне которого развивается история чиновника и его пальто. Умер протоколист, и переписчик Кармине назначен на его место. Этот ход позволяет активизировать ряд

ситуаций из повести. Вспомним, например, место, где к Акакию Акакиевичу посылается из департамента сторож, «с приказанием немедленно явиться: начальник-де требует; но сторож должен был возвратиться ни с чем, давши ответ, что не может больше прийти, и на запрос "почему?" выразился словами: "Да так, уж он умер, четвертого дня похоронили." [...] на другой день уже не его месте сидел новый чиновник» (III, 169)... К этим строчкам явно отсылает, в фильме, обмен реплик: «"Позовите протоколиста." "Он умер." "Умер?" "Умер, умер." "Замените его."». Таких сюрреалистических диалогов в фильме много, и призваны выразить бесчеловечность бюрократической машины, алогичность ее законов, которые принимаются как естественные всеми, кроме Кармине. Его новая роль «протоколиста» позволяет обыгрывать эту тему. Дважды ему приходится составлять протокол: во время визита властей в «археологическую фантоматическую 30Hy» И во время собрания муниципального совета, в котором должен утвердиться пресловутый проект центра». обнаруживается «НОВОГО исторического Оба раза неспособность Кармине вникать в происходящие события - он не различает главное и второстепенное, что надо записать, а что пропустить. Многократно повторяются реплики, напоминающие итальянскому зрителю абсурдные перепалки Тото: «"Вы записываете?" "Нет." "Запишите же!"», и наоборот: «"Вы записываете?" "Записываю." "Да нет, не записывайте!"». Результаты, разумеется, катастрофичны. Кармине записывает восклицания, ругань, личные ссоры, тайные сговоры, и пропускает «официальные» речи и высказывания. Но, в конечном итоге, его наивность, граничащая с юродством, переворачивая общепринятую иерархию, устанавливает некий логический и этический порядок - ведь реальны именно ссоры, нелегальные сделки, а официальные слова лишены реального содержания. Кармине Де Кармине, читающий свой нескладный протокол – маленький шедевр и по актерской игре. Удивительно совпадает с духом гоголевского персонажа трогательное косноязычие, вообще свойственное карикатурным маскам Ренато Рашеля, вызывающим итальянской публики поистине искренную симпатию⁶.

Значение подобных сцен (их много в фильме) не исчерпывается сатирой – они служат определению причудливой природы главного лица, его несоответствия с окружающим миром, сочетающихся с его полным внешним принятием (он покорно со всеми соглашается), с беспомощной кротостью,

словом, с тем отсутствием воли, которое характеризует этот образ своеобразного послушника. Впрочем, эта черта, связанная и с его полным погружением в роль переписчика (который не пишет, а воспроизводит чужие слова на бумаге), в фильме передается и посредством эффектного приема: Кармине постоянно повторяет жесты и движения других – спускается по лестнице как секретарь, идущий перед ним; автоматически кивает в такт словам мэра; сопровождает движением губ того же секретаря, когда он поет арию на новогоднем приеме. Своего рода «миметизм» управляет его поведением, придавая его походке и выражению некую механическую, слегка мечтательную порывистость, издалека напоминающую «лунный» силуэт Чаплина (хотя сам Латтуада утверждал, что в создании образа на него влияли «частично Чарли Чаплин, но особенно великий Бастер Китон»⁷).

Однако, вернемся к сюжетному построению фильма. Не только из «Ревизора», но и из других произведений Гоголя режиссер черпает материал. Впрочем, не из него одного. Глубоко органична одна реминисценция из Достоевского: любовница мэра, красавица Катерина, говорящая с немецким акцентом (напомним, что в повести любовницу «значительного лица» зовут Каролина Ивановна), живет в доме напротив Кармине. Чиновник влюблен в нее, каждый день видит ее в окне, молча любуется ею; торжественно снимается в новом пальто и посылает ей фотографию; на новогоднем приеме, наконец, достигает полного счастья — танцует с ней. Естественно, вся эта сюжетная линия воплощает сентиментально-эротическую линию, связанную у Гоголя с глубоко интимной природой отношения Башмачкина с «новой подругой жизни» — с новой шинелью. Но в то же время ситуация, придуманная режиссером, явно отсылает к «Бедным людям»: на экране сливаются два мира — Акакия Акакиевича и Макара Девушкина —, тесно связанных между собой внутренней перекличкой — обостренной реакцией на «Шинель» у читателя Девушкина.

Что же касается скрытых цитат из других гоголевских произведений, следует упомянуть две, особенно значительные. Для бедных просителей-пенсионеров, которые толпятся у входа в муниципалитет, и Кармине – авторитет, на чье влияние и помощь они бесполезно надеятся, особенно когда он приобретает от нового пальто важный, для них, вид. Они каждый день дожидаются его. Среди просящих выделяется один старик, который добивается уже двадцать лет пенсии: он настойчиво просит передать, что зря его считают

дезертиром – на войне он не сбежал, а просто был тяжело ранен. Ситуация, разумеется, сильно напоминает хождения капитана Копейкина к генералу.

Второй эпизод, вбирающий в себя гоголевские мотивы – сцена похорон Кармине. Представители городской власти, в присутствии прибывшего наконец «его превосходительства», проводят на площади торжественную церемонию по случаю «нового исторического Лве презентации центра». основные, параллельные линии сюжета пришли к развязке: рухнула мечта Кармине, сбылась мечта мэра. Однако, героям суждено еще раз встретиться при вполне земных обстоятельствах: карета с гробом Кармине насильственно вторгается в пышную хореографию торжества, пересекая заполненную горожанами площадь. И пока из рупора собачьим лаем раздается искаженный голос мэра, приветствия и рукоплескания толпы de facto обращаются к бедной погребальной процессии. Развязка двух линий переворачивается – Кармине как бы получает справедливый долг от тех, кто унижал его при жизни, тем самым испортив им долгожданный триумф. Сцена предвещает фантастический эпилог и, в то же время, раздвигает грани гоголевской «Шинели»: похороны Кармине напоминают похороны Пискарева: «Никто не поплакал над ним; никого не видно было возле его бездушного трупа [...]. Гроб его тихо, даже без обрядов религии, повезли на Охту» (III, 33)... Устанавливая связь с «Невским проспектом», режиссер активизирует внутреннюю перекличку между этими двумя повестями, в которых взаимным эхом звучит плач по беззащитным героям: «Так погиб, жертва безумной страсти, бедный Пискарев, тихий, робкий, скромный, детски простодушный» (III, 33)...; «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное» (III, 169)... Возникает ассоциация и с одиннадцатой главой «Мертвых душ». Хоронят прокурора. Шествие многолюдное, торжественное – антипод похорон Башмачкина и Пискарева, и тем не менее такое же жалкое, а может и более, ведь одинаковое равнодушие к человеку покрыто пошлой оболочкой фальши. Зрелище вызывает у Чичикова печальные мысли о пустоте «почтенного гражданина» и мирской скорби по нему, и эти мысли звучат в свою очередь антиподом подлинной скорби автора по своим двум бедным героям и утверждению высокой ценности их человеческого существования.

Итак, парабола гоголевских размышлений о смерти находит как бы синтетическое интертекстуальное изображение в фильме. Кроме того, сцена похорон Кармине играет роль, так сказать, «шарнирного» соединения между реальной историей и фантастическим эпилогом - предвосхищая происходящее в нем переворачивание ценностей и положений, реализует мотив мести чиновника. Таким образом, упрощается неоднозначность гоголевского эпилога, в какой-то мере снимается его загадочность. Неопределенность образа «мертвеца в виде чиновника», под конец вроде «уже гораздо выше ростом» и с «преогромными усами», исчезает в фильме, где фантастика решена прямолинейно, однозначно: сначала невидимое существо успешно дерется со всеми в городе. Потом тень Кармине преследует мэра, а затем появляется и он сам. Вид у него обыкновенный, только ноги не дотрагиваются до земли. Сцена (последняя в фильме) является как бы репликой сцены ограбления: происходит на том же старинном мосту, в такую же ледяную бурю, создающую атмосферу ирреальности. Однако, центральным в ней оказывается назидательный момент, тогда как у Гоголя раскаяние и превращение «значительного лица» весьма относительны и окрашены горькой иронией. У Латтуады, наоборот, мэр реагирует искренно на трогательные (а не грозные, как в «Шинели») слова призрака, и обещает впрок вести себя примерно – прекратить ненужные работы, слушать жалобы граждан и... искать украденное пальто Кармине. Можно сказать, что в фильме эпилог становится менее страшным и таинственным, более конкретным, скорее сюрреалистическим, чем фантастическим, и одновременно вбирает в себя известное «гуманное место» «Шинели» в своем амбивалентном значении: робкий, но вибрирующий протест оскорбленной личности («Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?», III, 143) и эффект потрясения, способный произвести подлинное обращение: «Какая-то неестественная сила оттолкнула его от товарищей [...]. И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник» (III, 144)... Отметим, что последняя фраза явно перекликается с фразой из эпилога: «И с этих пор почти всякий день представлялся ему бледный Акакий Акакиевич» (III, 171)... Итак, объединяя «гуманное место» и эпилог, режиссерское решение улавливает и передает контрапункт, на этот раз внутритекстуальный, еще раз подтверждая обостренное внимание к литературному источнику этого безупречного и утонченного переложения.

¹ CM. *Pasolini P.P.* La sceneggiatura come "struttura che vuol essere altra struttura", Uccellaci e uccellini. Milano, 1966.

² Comizio E. Lattuada e la critica // Cinema. 1953. N° 101. P. 10.

³ *Miccichè L.*, Un cappotto per dieci inverni // "Il cappotto" di Alberto Lattuada. La storia, lo stile, il senso. A cura di Lino Miccichè. Roma, 1995. P. 33.

 $^{^4}$ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М., 1937-1952. Т. III. С. 155. Далее ссылки на это издание – в тексте статьи.

⁵ Cosulich C. I film di Lattuada. Roma, 1985. P. 97.

⁶ Через два года после «Шинели», в 1954 г., сам исполнитель роли Какрмине, Ренато Рашель, попробовал свои силы как режиссер, поставив по «Невскому проспекту» фильм «La passeggiata» («Прогулка»), в котором он также сыграл главного героя. Сюжет повести был перенесен в современный Рим, но опыт оказался неудачным.

⁷ Lattuada A. Gogol', Rascel e io // "Il cappotto" di Alberto Lattuada . Цит . С. 19,