

Достоевский и послевоенное итальянское общество: «Партнер» Бертолуччи¹

Литвин Е.А.,

Преподаватель кафедры «Лингводидактика и межкультурные коммуникации» факультета
"Иностранные языки", ФГБОУ ВО МГППУ

В статье проанализированы некоторые аспекты фильма Бернардо Бертолуччи «Партнер», его связь с повестью Ф.М. Достоевского «Двойник» и отражение в нем событий 1968 года и социополитической ситуации в Италии второй половины XX века.

Ключевые слова: Достоевский, Бертолуччи, итальянское кино, итальянская культура, 1968 год.

Для цитаты:

Литвин Е.А., Достоевский и послевоенное итальянское общество: «Партнер» Бертолуччи [Электронный ресурс] // Язык и текст langpsy.ru. 2018. Том 5. №4. URL: <http://psyjournals.ru/langpsy/2018/n4/Litvin.shtml> (дата обращения: дд.мм.гггг)

For citation:

Litvin E.A., Dostoevsky and the post-war Italian society: Bertolucci's "Partner" [Elektronnyi resurs]. *Jazyk i tekst langpsy.ru* [Language and Text langpsy.ru], 2018, vol. 5, no. 4. Available at: <http://psyjournals.ru/langpsy/2018/n4/Litvin.shtml> (Accessed dd.mm.yyyy)

26 ноября 2018 г. в возрасте 77 лет в Риме скончался Бернардо Бертолуччи. В различных статьях, написанных по случаю его смерти, его называют «величайшим режиссером двадцатого века»², «последним киноимператором»³, принадлежащим к «великой четверке»⁴ итальянских режиссеров XX в.: Феллини – Антониони – Пазолини – Бертолуччи.

Бертолуччи действительно в каком-то смысле можно назвать летописцем двадцатого века – многие его фильмы посвящены ключевым событиям эпохи, а один даже носит соответствующее название, Novescento («Двадцатый век»).

Будучи приверженцем левых взглядов (с 1969 г. – член компартии Италии)⁵, Бертолуччи, как и многие другие итальянские интеллектуалы, интересовался происходящим в СССР. Его фильмы

¹ Работа выполнена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ, проект № 18-012-90034 «Достоевский и Италия»).

² https://www.1tv.ru/news/2018-11-26/356312-umer_legendarnyy_rezhisser_bernardo_bertoluchchi; «последним великим мастером двадцатого века называли Бертолуччи и СМИ его родной страны – например, Repubblica,

https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2018/11/26/news/e_morto_bernardo_bertolucci-212656049

³ <https://ria.ru/20181126/1533510079.html>

⁴ https://www.gazeta.ru/culture/2018/11/26/a_12072481.shtml

⁵ Так режиссер рассказывает о своем понимании коммунизма в интервью Лоран Скифано: «Моя собственная приверженность коммунистическим идеалам (...) была продиктована совсем другой причиной — чувством вины, которое у меня было начиная с восьми-девяти лет. Я верил и до сих пор верю в Итальянскую компартию как в упрямую революционную утопию; я понимаю коммунизм по-своему — вкладываю в это понятие что-то очень свое, личное, не имеющее прямого отношения к реальности» <https://seance.ru/blog/bertolucci-75/>.

«Двадцатый век» и «Конформист», пусть и в сильно сокращенном виде, выходили в советский прокат, а сам он один раз побывал в Советском Союзе – в 1977 году.

Впечатления маэстро от СССР были смешанными, несколько сохранившихся анекдотов того периода передают взаимное непонимание между Бертолуччи и советской киноэлитой⁶. Тем не менее, увлечение марксизмом заметно в его фильмах, особенно в ранних. Да и в целом, среди послевоенной итальянской интеллектуальной элиты левые настроения были нередки. Мне хотелось бы рассмотреть, как в этом контексте итальянским обществом воспринималась русская классическая литература. В частности, речь пойдет о произведениях Достоевского.

Стефано Алоэ, итальянский филолог-славист и вице-председатель Международного общества Достоевского, в своей статье, посвященной анализу творчества писателя в итальянской послевоенной литературной критике, пишет о том, что интерес к писателю в итальянском обществе этого периода был очень высок, независимо от политических взглядов авторов: «Идеологическая двуполярность послевоенного мира проявилась и на итальянской почве, где сильное подчеркивание духовного начала Достоевского служило католическим мыслителям средством для полемики с основами советской атеистической культуры, в то время как мыслители-марксисты видели в нем пророка революции» [1, с. 13].

Единственная работа Бертолуччи, снятая по мотивам произведения Достоевского, а точнее, его повести «Двойник» – это фильм «Партнер». Он был снят в 1968 году, действие фильма происходит в это же время. Помешательство главного героя проходит на фоне студенческих протестов и волнений этого года.

Когда заходит речь о событиях 1968 года в творчестве Бертолуччи, как правило, вспоминают его фильм «Мечтатели»⁷. Он снят в 2003 г., однако его действие происходит на фоне «Красной весны» в Париже 1968 г. Однако события «студенческой весны» и сексуальной революции, которую сам Бертолуччи называет главным достижением XX века⁸, были исследованы режиссером задолго до «Мечтателей». Спустя ровно пятьдесят лет после знаменитых студенческих волнений двадцатого века мне хотелось бы поговорить о фильме, связывающем великого итальянского режиссера и русскую литературную классику.

«Партнер» не самый известный, а возможно, и не самый удачный фильм итальянского режиссера. Во всяком случае, кинообозреватели, как правило, не перечисляют его в числе наиболее значимых картин Бертолуччи, есть также сведения о том, что и автор был не очень им доволен [8, с. 11].

В фильме усматривают влияние Годара⁹ и упрекают в несостоятельности [9, с. 15; 8, с. 13]. Фильм не является экранизацией повести «Двойник» в прямом смысле этого слова. Сюжетная канва

⁶ <https://www.kommersant.ru/doc/207719>

⁷ Так Бертолуччи рассказывает о создании фильма «Мечтатели» в одном из интервью: «Я снял «Мечтателей» именно для того, чтобы объяснить сегодняшним ребятам, что те годы не были тщетной войной: те свободы, которыми они пользуются сейчас, происходят как раз из 68-го года. Настоящая проблема современных людей — это отсутствие памяти, коллективного сознания. Когда-то молодые люди верили, что, уснув вечером, наутро проснутся уже в изменившемся мире. Они, то есть мы, действительно были лишь мечтателями. Но это желание изменить мир сделало нашу жизнь лучше. И жизнь наших детей тоже». <https://kinoart.ru/texts/bertolucci-epitaph>

⁸ За неимением лучшего источника, приведем цитату, передающую воспоминания Армена Джигарханяна: «Начали приставать к Бертолуччи с вопросом: "Если вы сделали фильм "XX век", что самое великое в XX веке, в вашем понимании?". Он сказал, не задумываясь: "Сексуальная революция", – вспоминает об этом времени народный артист СССР Армен Джигарханян. <https://www.vesti.ru/doc.html?id=347558>.

⁹ Годар упоминается и в тексте самого фильма: «Снимите долгие панорамы жизни. В широком формате и цвете, если у вас обширные идеи. Сделайте стоп-кадры смерти. Черно-белые, если вам больше нравится Годар. Или изобразите ложные сверхчувства» (здесь и далее русский текст фильма приводится по приведенному здесь <http://cinematext.ru/movie/partner-partner.-1968/>)

повести здесь использована для того, чтобы, по выражению самого Бертолуччи, получился «шизофренический фильм о шизофрении» [10, с. 52]. Поэтому фильм почти не привлекал внимания литературоведов¹⁰. О «Партнере» писали, как правило, либо в контексте творческой эволюции самого Бертолуччи (см., например, [9, с. 56-67]), либо как о примере изображения душевного расстройства в кино¹¹.

Попробуем разобраться в том, что все-таки связывает текст Достоевского и фильм Бертолуччи. Начнем с названия фильма. «Партнер», английская версия названия, перешедшая и в русский прокат, не передает значения итальянского оригинала. Итальянское *sosia* по смыслу гораздо ближе к русскому слову «двойник». Любопытно его происхождение: это имя раба из комедии Плавта «Амфитрион», ставшее нарицательным в романских языках (ср. также фр. *sosie* или исп. *sosia*).

В этой комедии Юпитер, желая произвести на свет великого героя – Геракла, – проводит ночь с фиванской царицей Алкменой под видом ее мужа Амфитриона, который в это время воюет далеко от дома. Меркурия же он оставляет на страже в обличье царского раба Сосии. Тем временем война заканчивается и к дому приближается настоящий Сосия, чтобы возвестить о скором возвращении его хозяина с войском. У порога дома он видит своего двойника, который убеждает его в том, что настоящий Сосия – это он. Дальнейшее развитие сюжета показывает, что встреча с собственным двойником не сулит герою ничего хорошего. Ссоры и побои прекращаются лишь в результате финального вмешательства самого Юпитера.

Как пишет М.М. Позднев в предисловии к собранию сочинений Плавта, «Амфитрион» – единственная «травестийная» комедия римского автора, и точно также единственная из известных нам, где божество появляется в качестве персонажа [6]. Таким образом, важным оказывается нечеловеческое происхождение двойника, который именно в силу своего происхождения оказывается куда более влиятельным и могущественным, чем «оригинальный» Сосия. Несмотря на комедийный жанр, в произведении Плавта мы наблюдаем человеческое бессилие и растерянность в хаотичном мире и пессимистическое – за вычетом *deus ex machina* – развитие событий.

Таким образом, вследствие совпадения имен произведение Бертолуччи оказывается более явственным образом связано с текстом Плавта – первоисточником названия. Однако название «Партнер» тоже неслучайно, поскольку двойник в фильме не заменяет собой главного героя и не присваивает его жизнь, как в повести Достоевского. Скорее, он дополняет его, и, обладая более решительным характером, выполняет сложные поручения. То есть, он действительно, скорее партнер, чем двойник. Джакоббе говорит об этом прямо в конце фильма: «Ты отличный партнер» («*Sei un grande partner*»).

Главного героя зовут Джакоббе – это итальянизированный вариант имени персонажа повести, Якова Петровича Голядкина. Другие имена, сохраняющие связь с Достоевским – это имя девушки, в которую влюблен Джакоббе, Клары, и его слуги Петрушки. При этом в повести можно заметить четкую дифференциацию употребления имен главного героя и его двойника. В авторской речи они называются исключительно по фамилии («господин Голядкин», а с появлением двойника – «господин Голядкин-старший» и «господин Голядкин-младший»), в немногочисленных диалогах, присутствующих в тексте – по имени-отчеству, и только в разговоре с двойником, Голядкин фамильярно называет последнего на «ты» и по имени («Яша»).

В фильме этой дифференциации имен нет, студенты называют Джакоббе по имени и на «ты». Герой фильма Бертолуччи в целом выглядит куда более молодо, чем его прототип из повести, титулярный советник неопределенного возраста. Джакоббе, хоть и является университетским преподавателем, мало чем отличается внешне от собственных студентов. Его домашний быт тоже

¹⁰ В отличие, например, от другой повести Достоевского, «Белые ночи», также экранизированной итальянским режиссером, Лукино Висконти. Библиографию работ, сравнивающих текст Достоевского с экранизацией Висконти, см. [5]

¹¹ Повесть Достоевского также неоднократно становилась предметом рассмотрения специалистов в области психотерапии – см., например, [3].

напоминает студенческий, да и передвигается по городу он, в отличие от господина Голядкина, имеющего собственный экипаж, пешком.

Наконец, «Петрушка» в фильме (его имя – очевидная аллюзия на текст Достоевского) не является слугой главного героя. Как объясняет сам Джакоббе, этот господин – суфлер на пенсии, домовладелец, который не совсем понятно почему оказывает услуги своему жильцу¹². Джакоббе больше похож на Раскольников, чем на господина Голядкина: нервный и болезненный юноша университетского круга со скромными доходами, живущий в комнате, заваленной книгами, и рассуждающий о правомерности насилия. В фильме присутствует даже намек на топор – гильотина, при помощи которой Джакоббе собирается убить своего двойника в конце¹³.

Тема насилия – это черта фильма, кардинально отличающая его от повести Голядкина. Главное дело, которое должен совершить и не совершает «партнер» Джакоббе – вместе со студентами театральной академии поставить спектакль в духе «театра жестокости» Антонена Арто. Центральным моментом этого спектакля, видимо, должно стать взрывание бутылки с зажигательной смесью на улице Рима¹⁴. В этой связи интересно, что основная книга Арто, в которой опубликован, в том числе, его «манифест театра жестокости», называется «Театр и его двойник», а сам Арто был болен шизофренией.

Тема насилия получает свое основное развитие в сценах, связанных с профессиональной деятельностью главного героя, однако она проникает и в любовную линию фильма. Во время своего воображаемого бегства с Кларой – пародии на клишированные романтические сцены – он заставляет объект своей влюбленности делать не самые приятные вещи и называет ее разнообразными ругательствами. Впрочем, господин Голядкин-старший, который так ни разу и не осмелился заговорить со своей возлюбленной даже в воображении, тоже рассуждает сам с собой о том, что писать письма мужчинам – показатель излишней избалованности и излишне свободных нравов незамужней барышни¹⁵. Сцена в машине, фактически, содержит те же обвинения в распущенности, высказанные в форме, соответствующей своей эпохе.

¹² «Петрушка не мой слуга. Он мой домовладелец. Это он сам хочет, чтобы его считали слугой. И чем хуже я с ним обращаюсь, тем больше он доволен. Он немного мазохист, как и все. Он работал в театре суфлером»

«Нужна бутылка. На треть она заполняется песком. Стоп! На палец - порошком из мыла. Стоп! Затем - водка "Маяковский". Стоп! Затем берется вата. Вата пропитывается жиром. Препятствует проникновению воздуха. Последняя операция - пробка и бикфордов шнур. Поджигается бикфордов шнур. Взрывается один раз из пяти»

¹³ «- Слушай, что это такое?»

- Гильотина.

- Это чтобы отрубить голову? Да, как правило, да. На самом деле режет. Ею уже пользовались.

- Она совершенно новая.

- Готова к использованию! Она должна была быть для тебя. –

Столько трудов ради меня?

- Да... Напрасно потраченный труд. Потому что теперь незачем тебя убивать.

Подожди! Кажется, я плохо понял. Если бы мне все удалось, мне отрубили бы голову. Но поскольку я потерпел неудачу, ты мне ее не отрубишь.

- Разве не логично? Да-да, но... не совсем! Если бы тебе все удалось, я бы тебя убил. И занял бы твое место. То есть вернулся бы на свое. Но ты потерпел неудачу и мне не нужно больше убивать тебя. Теперь все кончено».

¹⁴ «Нужна бутылка. На треть она заполняется песком. Стоп! На палец - порошком из мыла. Стоп! Затем - водка "Маяковский". Стоп! Затем берется вата. Вата пропитывается жиром. Препятствует проникновению воздуха. Последняя операция - пробка и бикфордов шнур. Поджигается бикфордов шнур. Взрывается один раз из пяти»

¹⁵ «Ай да барышня, ай, сударыня вы моя! ай да благонравного поведения девица! ай да хваленая наша. Отличилась, сударыня, нечего сказать, отличилась!.. А это все происходит от

В фильме проходит и еще одна любовная линия – между Джакоббе (или его двойником, оставшимся дома, пока Джакоббе проводит репетицию?) и продавщицей бытовой химии с нарисованными глазами¹⁶. Эротическая сцена, пародирующая рекламные ролики того времени, в которой герои раздеваются и измазываются пеной стирального порошка, сопровождается обрывочными высказываниями о свободе и о будущем. Последнее понимается как время сексуальной раскрепощенности (игра слов, основанная на созвучии позы «69» и следующего – 1969 – года)¹⁷.

Упоминание 1969 года – одна из нескольких примет времени, присутствующих в фильме. Среди других примет – плакаты с надписью «свободу Вьетнаму», развешанные по городу, и девиз парижских демонстрантов мая 1968 года «Запрещено запрещать», появляющийся в спектакле Джакоббе. Фильм Бертолуччи сложно назвать подчиненным определенной социальной идее. Его стилистика далека от фильмов итальянского неореализма и ближе к реализму магическому [7, с. 45], однако фильм все же демонстрирует, пусть и урывочно, социо-политическую реальность своего времени [7, с. 43].

Это возвращает нас к вопросу о том, почему режиссер выбирает именно текст Достоевского в качестве материала для фильма. Если посмотреть на список итальянских экранизаций Достоевского, который не так уж мал, можно заметить любопытную вещь: хронологически интерес к этому писателю четко делится на два периода. В 1919 и 1920 гг. выходят сразу две экранизации романа «Идиот» Антонелли Аверсано и Эудженио Перего, соответственно.

Все остальные фильмы сняты в послевоенный период: с 1947 по 1972 годы:

- «Братья Карамазовы» Джакомо Джентиломо – 1947;
- «Дядюшкин сон» Гульельмо Моранди – 1956;
- «Униженные и оскорблённые» Витторио Коттафави – 1958;
- «Белые ночи» Висконти – 1958;
- «Белые ночи» Витторио Коттафави – 1962;
- «Преступление и наказание» Джулио Маджано – 1963;
- «Партнер» Бертолуччи – 1968;
- «Братья Карамазовы» Сандро Больки – 1969;
- «Бесы» Сандро Больки – 1972.

Таким образом, мы видим, что наибольший всплеск интереса к творчеству русского писателя приходится в Италии на 1950-1960-е годы. К этому списку можно было бы добавить еще, например, переговоры о совместной экранизации романа «Идиот», которые в первой половине 1970-х гг. вел с итальянскими деятелями кино Андрей Тарковский. Переговоры не привели в итоге к созданию

безнравственности воспитания; а я, как теперь порассмотрел да пораскусил это все, так и вижу, что это не от иного чего происходит, как от безнравственности» [2, гл. XII].

¹⁶ Бертолуччи в интервью 1968 года упоминает, что эти глаза делают из героини своего рода слепую провидицу консьюмеристского мира, которой иллюзорен по отношению к реальному. Таким образом, у нее оказываются две сущности – реальная и «рекламная». Иными словами, она заключает в себе собственного двойника. [7, с. 46-47]

¹⁷ «Вы замужем? - Нет! - Нет. Вам не нравится брак? - Нет! - Вы не хотели бы иметь детей? - Нет! - Почему? Что вы думаете о любви? - Это нечто грязное. - 69 вам говорит что-нибудь? - 69? Нет. Что это? - В 69-м произойдут важные события, которые изменят мир. Сделают его более чистым. Вы знаете хозяев, на которых работаете? - Нет. - Вам не хочется узнать, кто они? - Я уверена, что они люди чистые. - Почему? - Пф, почему... - Думаете, они пользуются своими моющими средствами? - Моющими средствами - да, но не аммиачными жидкостями. - Когда вы ходите по домам, вы продаете больше мужчинам или женщинам? - Мужчинам. - А что вы делаете, когда отказываются? - Не отказываются никогда. - Почему? Так что вы делаете с мужчинами? - Делаю вот так! Делаю вот так и вот так. - Можно сказать, что свобода всегда черна... - И вот так! - ...и ее путают со свободой секса, которая еще чернее. - И вот так!»

фильма, однако они также свидетельствуют об интересе итальянских интеллектуалов к творчеству Достоевского [4].

Подробных аналитических работ, посвященных влиянию творчества Достоевского на послевоенный итальянский кинематограф, насколько мне известно, до сих пор нет¹⁸. В приведенной выше статье Стефано Алоэ упоминается, что о Достоевском писали и говорили не только литературоведы, но и исследователи, интересовавшиеся философскими аспектами его творчества. В частности, в 1955 г. на итальянском радио шел цикл передач, предназначенных для широкого круга слушателей. По мнению их ведущего Э. Пачи, “центр [творчества Достоевского состоял] в фигуре двойника, связующей все произведения писателя” [1, с. 13-14].

Я не располагаю сведениями о том, был ли знаком Бертолуччи с материалами этой передачи, однако ее наличие позволяет осторожно предположить, что тема “двойничества” входила в круг обсуждаемых тем у итальянских интеллектуалов этого времени. Кроме того, как уже говорилось в начале этой статьи, Достоевский воспринимался левой частью итальянского общества как своего рода “предвестник революции”, и таким образом, интерес к нему был высок, а его тексты ассоциировались с социально-политической борьбой. Однако как именно тексты русского писателя интерпретировались итальянскими кинорежиссерами послевоенного периода – это является предметом для дальнейшего изучения.

Литература

1. Алоэ Стефано. Достоевский в итальянской критике // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 20. СПб, 2013. С. 3-24.
2. Достоевский Ф.М. Двойник // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Том 1. Бедные люди. Повести и рассказы (1846-1847). Л.: Наука, 1972. С. 109-219.
3. Кадыров И.М. «Двойник» Ф.М. Достоевского: попытка психоаналитической интерпретации // Консультативная психология и психотерапия. 2002. № 1. С. 120-140.
4. Евлампиев И.И., Тарковский А.А. Материалы из архива Андрея Тарковского, связанные с работой над фильмом о Достоевском и фильмом по роману «Идиот». «Звезда» 2017, №10. С. 192-197.
5. Литвин Е.А. Классическая литература на уроках иностранного языка: «Белые ночи» Достоевского и Висконти [Электронный ресурс] // Язык и текст. 2018. Том 5. № 3. С. 38–45.
6. Позднев М.М. Театр Плавта. Традиции и своеобразие // Плавт Тут Макций. Комедии: в 3-х т. / Пер. с лат. А. Артюшкова. М.: ТЕРРА, 1997. Т.1. С. 5-18.
7. Bertoluci Bernardo. Bernardo Bertolucci: interviews. Jackson, Mississippi: Univ. Press of Mississippi, 2000. 276 p.
8. Bohne Luciana. Bernardo Bertolucci by Robert Phillip Kolker. Review by: Luciana Bohne // Film Criticism. Vol. 10, No. 2, Book Review Issue (Winter, 1985-86), pp. 9-15
9. Loshitzky Yosefa. The Radical Faces of Godard and Bertolucci. Detroit: Wayne State University Press, 1995. 286 p.
10. Ungari Enzo. Scena madri. Milan: Ubulibri, 1982.

¹⁸ Обзоры экранизаций отдельных фильмов см. [5] и библиографию.

Dostoevsky and the post-war Italian society: Bertolucci's "Partner"

Litvin E.A.,

Lecturer of the department "Linguistics and intercultural communications" of the faculty
"Foreign Languages" of MSUPE

The article analyzes some aspects of the film "Partner" by Bernardo Bertolucci, his connection with the story of F.M. Dostoevsky's "Twin" and reflection in it of the events of 1968 and the sociopolitical situation in Italy of the second half of the 20th century.

Keywords: Dostoevsky, Bertolucci, Italian cinema, Italian culture, 1968..

References

1. Aloeh Stefano. *Dostoevskij v ital'yanskoj kritike* // *Dostoevskij. Materialy i issledovaniya*. T. 20. SPb, 2013. S. 3-24.
2. *Dostoevskij F.M. Dvojniki* // *Dostoevskij F.M. Polnoe sobranie sochinenij v 30 tomah. Tom 1. Bednye lyudi. Povesti i rasskazy (1846-1847)*. L.: Nauka, 1972. S. 109-219.
3. Kadyrov I.M. «Dvojniki» F.M. Dostoevskogo: *popytka psihoanaliticheskoj interpretacii* // *Konsul'tativnaya psihologiya i psihoterapiya*. 2002. № 1. S. 120-140.
4. Evlampiev I.I., Tarkovskij A.A. *Materialy iz arhiva Andreeva Tarkovskogo, svyazannye s rabotoj nad fil'mom o Dostoevskom i fil'mom po romanu «Idiot»*. «Zvezda» 2017, №10. S. 192-197.
5. Litvin E.A. *Klassicheskaya literatura na urokah inostrannogo yazyka: «Belye nochi» Dostoevskogo i Viskonti* [Elektronnyj resurs] // *Yazyk i tekst*. 2018. Tom 5. № 3. S. 38–45.
6. Pozdnev M.M. *Teatr Plavta. Tradicii i svoeobrazie* // *Plavt Tit Makcij. Komedii: v 3-h t. / Per. s lat. A. Artyushkova*. M.: TERRA, 1997. T.1. S. 5-18.
7. Bertolucci Bernardo. *Bernardo Bertolucci: interviews*. Jackson, Mississippi: Univ. Press of Mississippi, 2000. 276 p.
8. Bohne Luciana. *Bernardo Bertolucci by Robert Phillip Kolker. Review by: Luciana Bohne* // *Film Criticism*. Vol. 10, No. 2, Book Review Issue (Winter, 1985-86), pp. 9-15
9. Loshitzky Yosefa. *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*. Detroit: Wayne State University Press, 1995. 286 p.
10. Ungari Enzo. *Scena madri*. Milan: Ubulibri, 1982.