Александр Федоров

Кинорежиссер Элио Петри и все его фильмы

Москва, 2026

Федоров А.В. Кинорежиссер Элио Петри и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 37 с.

Работая в разных жанрах, итальянский режиссер Элио Петри (1929-1982) был одним из самых известных кинематографистов Европы («Десятая жертва», «Каждому своё», «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», «Рабочий класс идет в рай», «Собственность больше не кража», «Тодо модо» и др.).

В книге киноведа Александра Федорова впервые в отечественном искусствоведении рассказывается обо всех игровых полнометражных фильмах Элио Петри.

Для исследователей в области кинематографа и медиа, кинокритиков, киноведов, журналистов, преподавателей высшей школы, студентов, аспирантов, а также для широкого круга читателей, которые интересуются итальянским кинематографом.

Рецензенты: профессор М. Целых, профессор А. Левицкая.

© Александр Викторович Федоров, 2026.

Fedorov, A.V. Film Director Elio Petri and All His Films. Moscow: SM Information for All, 2026. 37 p.

Working in various genres, Italian director Elio Petri (1929-1982) was one of Europe's most important filmmakers.

This book by film historian Alexander Fedorov to cover all of Elio Petri's feature full-length films.

This book is intended for film and media researchers, film critics and scholars, journalists, university professors, students, postgraduate students, and a general readership interested in Italian cinema.

Reviewers: Professor Marina Tselykh, Professor Anastasia Levitskaya.

© Alexander Fedorov, 2026.

Оглавление

Предисловие..... 4
Все фильмы Элио Петри (1929-1982)..... 5
Фильмография Элио Петри..... 31
Литература..... 33

Предисловие

Элио Петри / Elio Petri
29.01.1929 — 10.11.1982

Режиссер Элио Петри был одним из самых ярких представителей итальянского социально-политического кино («Дело гражданина вне всяких подозрений», «Каждому свое», «Рабочий класс идет в рай», «Собственность больше не кража», «Тодо модо» и др.). Ведущей темой многих его картин было взаимоотношение Власти и человека.

Эраклио (Элио) Петри родился в Риме в семье ремесленников. К 15-ти годам Петри всерьез заинтересовался журналистикой и кино (включая киноклубное движение). С 1949 года он стал публиковать кинокритические статьи в газетах *l'Unità* и *Gioventù Nuova*.

Придерживаясь левых убеждений, Элио Петри вступил в итальянскую коммунистическую партию, из которой вышел в 1957 году в знак протеста против подавления советскими войсками венгерского восстания 1956 года.

В начале 1950-х Элио познакомился с режиссером Джузеппе Де Сантисом и стал его ассистентом. С 1952 года Элио Петри стал писать сценарии (и участвовать в разработках сюжетов) для таких режиссеров, как Карло Лидзани (1922-2013), Джанни Пучинни (1914-1968), Джузеппе Де Сантис (1917-1997) и др.

В тех же 1950-х Элио Петри дебютировал в режиссуре, поставив два короткометражных документальных фильма (к документальному кинематографу Петри время от времени обращался и в последующие десятилетия).

Дебют Элио Петри в полнометражном кино состоялся в 1961 году («Убийца»). Далее последовали фильмы «Дни сочтены», «Учитель из Виджевано», «Десятая жертва», «Каждому своё», «Тихое место в деревне»…

Однако «лучшие работы Петри… далеко не исчерпываются трактовкой актуальных политических событий того времени, на художественном уровне касаясь более универсальных проблем, в том числе и проблемы власти… [Уже в первых фильмах] Петри видно его недоверие к экзистенциалистскому проекту, дающему лишь временную иллюзию освобождения. Он далёк от идеализации героев, болезненно воспринимающих конфликт социального и экзистенциального, а потому не склоняется в сторону якобы освобождающего от социальных условностей эскапизма. … Петри, даже обнажая экзистенциальные проблемы своих героев, возвращает их к принятию сложившихся социальных правил, указывая на конформизм как на вынужденную стратегию выживания» (Малов, 2011).

В 1970 году на экраны мира вышел самый знаменитый фильм Элио Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» с Джан Марией Волонте в главной роли (1933-1994). Эта социально-политическая сатира/притча получила множество наград, включая «Оскар» за лучший фильм на иностранном языке и стала самой кассовой работой режиссера.

Далее последовали такие известные картины, как «Рабочий класс идет в рай» (Золотая пальмовая ветвь Каннского кинофестиваля), «Собственность больше не кража», «Тодо модо» и «Грязные руки».

Последней режиссерской работой Элио Петри в кинематографе стал фильм «Хорошие новости» (1979).

В советском прокате шли только два фильма Элио Петри – «Учитель из Виджевано» и «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», но в силу того, что в его фильмах «Каждому своё», «Рабочий класс идет в рай», «Собственность больше не кража» и «Тодо модо» содержалась резкая критика пороков капиталистического общества, о них советская пресса также писала вполне сочувственно.

Фильмы Элио Петри неоднократно получили награды крупнейших международных кинофестивалей (в Канне, Берлине, Мар-дель-Плата) и престижные призы («Серебряная лента» и др.).

Все фильмы Элио Петри (1929-1982)

Убийца / L'Assassino / L'assassin. Италия-Франция, 1961. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Паскуале Феста Кампаниле, Массимо Франчоза. Актеры: Марчелло Мастроянни, Мишлин Прель, Кристина Гаиони, Сальво Рандоне, Андреа Чекки и др. Драма. Детектив. Притча. Премьера: 27.03.1961.

Циничный и беспринципный антиквар Альфредо Мартелли (Марчелло Мастроянни) обвинен в убийстве и отправлен в камеру предварительного заключения. Изо всех сил пытаясь доказать свою невиновность, Альфредо вспоминает свою далеко небезгрешную жизнь...

В одном из своих интервью режиссер Элио Петри говорил, что «персонаж, которого играет Мастроянни, виновен в бесчеловечности. Полностью дегуманизированный, он принимает этот процесс дегуманизации и воспринимает человеческие отношения как отношения между своими личными потребностями и потребностями окружающих его людей. Другие же — всего лишь объекты, используемые исключительно в его собственных целях» (Элио Петри, 1974).

В год премьеры «Убийцы» итальянская пресса откликнулась на него в основном позитивно.

Так рецензент *Segnalazioni cinematografiche* писал, что, «благодаря беглому и эффектному языку, лишь временами несколько замедленному, фильму удаётся создать характер и атмосферу с уверенной психологической интуицией, чему способствует и достойная игра актёров» (*Segnalazioni cinematografiche*. 49. 1961).

Кинокритик Лоренцо Пеллиццари (1938-2016) в большей степени раскрывал авторский замысле картины: «Убийца»... колеблется между «смелым» намерением решить проблему... и неизбежным отступлением к интроспекции (с социологическим и психологическим анализом) или «жанровому» повествованию (определенный тип французского или американского детективного повествования). То, что на этапе написания сценария задумывалось как драма о несправедливо обвиненном гражданине, который обнаруживает, что он не так «честен», как думал, вероятно, претерпело изменение измерения при контакте с реальностью съемок» (Pellizzari, 1961).

Высокая оценка дебюта Элио Петри в полнометражном кинематографе сохранилась у киноведов и кинокритиков и в XXI веке.

Тонино Де Паче убежден, что это «абсолютно оригинальное произведение итальянского кинематографа, нравственный, но не лицемерно морализаторский фильм. ... Атмосфера, способность передать ощущение кошмара и уже преждевременно зрелый повествовательный опыт, который погружает историю Альфредо Мартелли в кафкианский лабиринт, из которого ему предстоит бороться за выживание. ... Выразительная сила «Убийцы» заключается именно в этой извилистой и порой удушающей форме, которую Петри выстраивает с помощью эффектного и безжалостного развития сюжета, настолько, что это приводит персонажа к возможному признанию, которое приобретает характер морали, обретенной через отрицание существования, построенного на прибыли за счет других» (De Pace, 2018).

Для Раффаэле Меале в большей степени важен социально-критический заряд этого незаурядного фильма: «Петри использует повествовательные элементы триллеров и детективных историй, чтобы изобразить невротическое и аморальное общество, в котором диалектика между индивидуумом и властью полностью подавлена в пользу государства и его скрытых желаний. ... «Убийца» — один из самых смелых дебютов в итальянском кино, не только для своего времени, почти метафизический апологет современности и бесчеловечности Капитала и западного богатства, но и глубокое размышление о психологии массового человека, стремящегося к восхождению, обещанному экономическим скачком

вперед, и стремящегося к нему любой ценой, в самых обычных или самых чудовищных проявлениях нормальности. Клаустрофобное произведение даже на открытом воздухе, не оставляющее зрителю передышки» (Meale, 2022).

Луиджи Локателли обращает внимание читателей на синтез обманчивого реализма, метафоры и гротеска, на котором построен «Убийца»: «Абсолютное произведение, ослепительно красивое по форме и изысканной конструкции, в которой мы находим отголоски и влияние структурализма и «новой волны». … Комиссар (потрясающий Сальво Рандоне на пике своего актерского мастерства), сотканный из молчания, косых намеков, искоса брошенных взглядов и смутного сицилийского акцента, с мастерством опытного полицейского, который видел и знал всё, обращается с этим самовлюбленным и слабым человеком, бросая его в тюрьму и возвращая обратно, используя безжалостную стратегию всемогущего следователя из эпохи до введения гарантий. … Петри уже тогда, поразительно и эксцентрично, стремился к другому типу кино — к кино метафор, к кино басни, к высококонцептуальному кино… Кажущаяся реалистичность «Убийцы»… на самом деле уже окрашена склонностью режиссера к экспрессионизму, искажениям, гротеску, галерее монстров и созданию чрезмерных, непокорных и патологических персонажей» (Locatelli, 2011).

Джиневра Амадио считает, что в «Убийце» заметно стилистическое влияние французской «новой волны»: «Триллерная составляющая, напряжение подозрения — всё это способствует созданию психологического произведения, внешне французского — с затуханием и сокращениями, типичными для «новой волны», — и глубоко итальянского влияния, окрашенного юмором, комментариями к обычаям и повествовательной энергией, характерной для итальянского кино. … Словно наблюдая за всем издалека, Петри фотографирует гниющее состояние, закодированное индивидуальное недомогание, почти аллегорию его реальности» (Amadio, 2021).

Правда, Марсель Давинотти в свою в целом положительную оценку «Убийцы» добавляет критического «дёгтя»: «Петри иногда находит захватывающие сцены, интересные диалоги и тонкую дозу иронии, считая Мастроянни своим идеальным исполнителем. Однако механизм триллера опирается на избитые клише, так и не сумев по-настоящему увлечь зрителя. Великолепная черно-белая операторская работа Карло Ди Пальмы оказывает фильму большую услугу, окутывая его мерцающей патиной, которая подчеркивает локации, но в то же время подтверждает его холодность, усиливая впечатление стилистического упражнения, лишенного искры, которая придала бы ему истинную душу. Первая часть лучше, когда предвкушение и недоумение Мастроянни все еще захватывают. Затем их игра становится манерной, окрашенной лишь спонтанностью актера, который часто умеет быть лучше, чем фильмы, в которых он снимается» (Davinotti, 2011).

На мой взгляд, если не знать, что «Убийца» — режиссерский дебют Элио Петри, эту картину вполне можно воспринимать как работу маститого автора, владеющего как кафкианскими мотивами философской притчи (ощутимая перекличка с «Процессом»), так и тонким психологическим проникновением в суть образа главного персонажа. Плюс этому очень точный визуальный ряд, в котором, в самом деле, можно заметить перекличку с тогдашними новациями французской «новой волны». Впрочем, в «Убийце» (особенно в сценах диалогов комиссара полиции и Альфредо Мартелли) нельзя не заменить и явные намеки на «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского…

Конечно же, Эли Петри был абсолютно прав, когда говорил о дегуманизации главного героя «Убийцы». Однако Петри не ограничился обвинением персонажа, которого замечательно сыграл Марчелло Мастроянни. Дегуманизация в этом фильме – это тотальный социальный процесс, который захватывает и комиссара полиции, и богатую любовницу Альфредо Мартелли, и его недалекую юную подружку…

Да, в ретроспекциях Альфредо вспоминает свои неблаговидные поступки, коих у него в жизни накопилось немало, но у этой истории, по сути, нет счастливого финала: после освобождения из-под стражи персонаж Мастроянни ничуть не становится «прозревшим» и «исправившимся», напротив, всё возвращается на круги своя…

Дни сочтены / I giorni contati. Италия, 1962. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Элио Петри, Карло Романо, Тонино Гуэрра. Актеры: Сальво Рандоне, Франко Спортелли, Реджина Бьянки, Марчелла Валери, Альберто Амато, Анджела Минервини, Ландо Будзанка, Альдо Пини, Витторио Каприоли и др. Драма. Премьера: 5.04.1962.

Главному герою этой драмы Чезаре уже за пятьдесят, и он приходит к выводу, что, возможно, его жизнь завершается, и надо, пока не поздно, попытаться что-то в ней изменить…

Вторая полнометражная режиссерская работа Элио Петри вызвала оживленную дискуссию в итальянской прессе.

Кинокритик Аделио Ферреро (1935-1977) писал, что «самая интересная «новинка» фильма… заключается в том, что эта тема, по-видимому, развивается в соответствии с модулями и ритмами неореалистического языка… Петри предлагает и описывает ситуацию, когда жизнь человека оказывается разрушена» (Ferrero, 1962).

Кинокритик Джанни Рондолино (1932-2016), напротив, видел связь драмы «Дни сочтены» не с неореализмом, а, скорее, с работами Микеланджело Антониони (1912-2007) и Ингмара Бергмана (1918-2007): [Этот фильм] «можно считать одним из наиболее удачных результатов… современного психологического кино, больше заинтересованного в изображении настроений и идей, чем в построении характера в соответствии с классическими правилами кинематографической драматургии… [Элио Петри] «переносит экзистенциальную проблему в народный контекст, сосредоточенный на проблеме смерти, временами напоминающий Бергмана и Антониони, но сохраняющий… очень личную стилистическую автономию» (Rondolino, 1963).

А сценарист и кинокритик Туллио Кезич (1928-2009) был убежден, что «Петри — первый итальянский режиссер, который наложил уроки неореализма на нетерпимость к съемке и монтажу «новой волны»: монтаж его сцен отсылает к Годару, ощущение непосредственности, присущее многим эпизодам, проистекает из поспешной и импровизированной техники, вдохновленной французской стилистикой; режиссер не беспокоится о построении (как в «Убийце»), предпочитая атаковать реальность без предвзятости в повествовании» (Kezich, 1979).

Киноведы XXI века в большей степени сконцентрировались на социально-критической и метафорической сути этой работы Элио Петри.

Так Марко Кьяни полагает, что «снятый с тщательным вниманием к деталям, фильм представляет собой явное осуждение отчуждающей капиталистической системы. … В основе второго фильма Элио Петри лежит актуальная история экзистенциальной неудачи, исследование старости и мучительных сомнений по поводу того, что он упустил лучшие вещи в жизни. … [Удача фильма] во многом заключается в создании чрезвычайно убедительного и реалистичного главного героя, мягкого и тонко отчаянного человека. Тот, кто здесь подводит итоги своей жизни, — не интеллектуал или художник, как это часто бывает, а простой сантехник, что ещё раз подтверждает, насколько болезненной может быть жизнь для каждого… Эта работа представляет собой превосходный баланс между неореалистической интерпретацией современности и кинематографом внутреннего исследования» (Chiani, 2014).

Бруно Чиккальоне считает, что «Элио Петри создает наиболее экзистенциалистскую картину — «Дни сочтены», в которой впервые демонстрирует одну из самых сильных и устойчивых навязчивых идей своей жизни: страх смерти. Страх, который становится тем ужаснее, чем острее становится осознание, типичное для современного неокапиталистического мира, того, как мало мы умеем жить. … [Петри] изображает реальность посредством символов и метафор, никогда не делая это прямолинейно. В этом смысле фигура Чезаре, открытого для познания мира после шока первой сцены фильма, и его выбор нового подхода к жизни дают нам возможность наивно и любопытно взглянуть на уязвимую изнанку города и общества» (Ciccaglione, 2022).

Стефано Симеоне подчеркивает, что Элио Петри хорошо удается передать «отчуждающую природу современного общества, где каждый человек с грустью может

убедиться в собственной бесполезности... И отчуждающая масса, которая нас окружает, особенно для тех, кто имеет ограниченные экономические возможности, — это не абстрактная сущность. Это нечто конкретное, осязаемое в фильме, что демонстрируется замечательной способностью Петри изобразить бездонную пропасть между Чезаре и желанием открыть для себя все вокруг. Это многогранный, чудовищный, разрастающийся дисбаланс, истинное клонирование мифа о Гидре. Отчуждение, распространяющееся на социальную жизнь. ... «Дни сочтены» — почти полностью интроспективное произведение. ... Но фильм в значительной степени основан на игре превосходного Сальво Рандоне, который своим взглядом, чертами лица, осанкой, диалогами, в трагической и человеческой маске, которую он носит, воплощает три препятствия, с которыми может столкнуться любой человек, лишенный экономических возможностей, в определенный момент своей жизни, внезапно решив изменить свою жизнь» (Simeone, 2019).

С этой оценкой фильма согласен и Давиде Перна: «Что такое жизнь? В чем ее смысл? Когда мы умираем? В чём наше предназначение? ... Возможно, именно этого и ищет Чезаре — цель, ради которой стоит отдать жизнь, пока не поздно... Наш главный герой поймет, что справедливость не одинакова для всех, общество навязывает её, общество не является меритократическим. ... Сальво Рандоне в своей первой главной роли демонстрирует мастерскую игру, передавая чувство одиночества и меланхолии, подчеркнутое режиссурой, в которой предпочтение отдается ручной камере, превращающей камеру в повествовательный элемент, вовлекающий нас в шахматную партию между главным героем и обществом. Чезаре разыгрывает множество карт, но его судьба — сдаться и быть замененным, как винтик в огромной машине. «Дни сочтены» — очень мрачный фильм, не предлагающий решений для безрадостного видения жизни. Это путешествие главного героя, блуждающего между тем, что он потерял, и тем, чего у него никогда не было, в поисках смысла жизни (которого, возможно, и не существует)» (Perna, 2022).

По мнению киноведа Жака Лурселля, «Дни сочтены» «отмечены печатью почти безысходного отчаяния. ... Потрясающая игра Сальво Рандоне, текучая и часто оригинальная композиция с необычным построением кадра и обилием крупных планов придают повествованию такой уровень достоинства, какого Петри редко удавалось достичь впоследствии» (Лурселль, 2009).

Один из немногих российских кинокритиков, писавших о первых фильмах Элио Петри, Сергей Малов обратил внимание читателей, что во многих своих работах этот режиссер «использовал опробированное конструирование сюжета, демонстрируя неизбежность возвращения героев к первоначальному положению (изначальный покой – неожиданное событие – желание изменить положение («экзистенциальный» кризис) – стремление воплотить уникальное желаемое – понимание того, что уникальное желаемое есть выражение/подтверждение претензий социального – возвращение к исходному положению)» (Малов, 2011).

Полагаю, что экзистенциальная психологическая драма «Дни сочтены» использует именно этот структурный прием. Соглашусь также и с тем, что Сальво Рандоне (1906-1991) сыграл свою роль с глубоким проникновением в психологический мир своего героя. Что касается картины в целом – то она при всей свой кажущейся «неореалистичности» –поставлена Элио Петри ближе к концепции «Крика» (1957) Микеланджело Антониони, хотя и с учетом новейших на тот период монтажных приемов и съемки скрытой камерой на улицах Рима. Впрочем, и сам Рим был показан в драме Элио Петри, если можно так выразиться, с антитуристической стороны.

Казалось бы, «Дни сочтены» с его критикой «античеловечного буржуазного общества» так и просились в советский кинопрокат 1960-х. Однако закупочная комиссия не осмелилась приобрести этот фильм. Полагаю, прежде всего, по причине того, что его (как и в Италии) ждал неизбежный кассовый провал. Серые будни человека предпенсионного возраста, практически лишенные развлекательных сцен, явно не могли бы заманить в кинозалы советских людей, у которых такой «серости» у самих было хоть отбавляй... Массовая аудитория в СССР в 1960-х ждала от кино Италии «Брака по-итальянски», «Операцию «Святой Януарий» и «Подвига Геракла»...

Учитель из Виджевано / Il maestro di Vigevano. Италия, 1963. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Элио Петри, Фурио Скарпелли, Адженоре Инкроччи (по одноименному роману Лучио Мастронарди). Актеры: Альберто Сорди, Клэр Блум, Анна Карена, Эджидио Касолари, Пьеро Маццарелла, Гвидо Спадеа и др. Драма. Комедия. Премьера: 24.12.1963. **Прокат в Италии: 2,9 млн. зрителей (36-е место в сезоне 1963/1964). Прокат в СССР с 11.10.1965: 7,6 млн. зрителей.**

Учитель Антонио (Альберто Сорди) живет бедновато, и жена постоянно упрекает его в этом. Тогда Антонио увольняется из школы и вместе с братом своей супруги открывает обувную мастерскую…

Киноведы и кинокритики отнеслись к этой горькой комедии в целом позитивно, хотя далеко не всегда однозначно.

Кинокритик Джанни Рондолино (1932-2016) писал, что «режиссер заслуживает похвалы за эффективное и современное изображение провинциального городка, за создание для своего персонажа четко очерченного фона. Даже если фильм часто поддается требованиям массового развлечения, вкусам, которые не всегда контролируются, со сценами и эпизодами, которые несколько упрощены» (Rondolino, 1977).

Прав, на мой взгляд, Джироламо Ди Ното: «Петри, как и другие режиссеры того времени… под микроскопом наблюдает за трансформациями, вызванными экономическим бумом на территории и в поведении людей. Выражение «итальянцы, хорошие люди» превращается в выражение индивидуалистичных монстров, карьеристов, погруженных в триумфальную цивилизацию потребления. Деньги становятся навязчивым лейтмотивом, сопровождающим желания богатых и бедных, пролетариев, мелкой буржуазии и промышленников, а экономическое благополучие достигается ценой эмоционального отчуждения в атмосфере оппортунизма и моральной распущенности» (Di Noto, 2020).

По мнению Лоренцо Чиофани, «мрачное, замкнутое повествование, скрывающее в своем черном сердце невыносимую боль. Этот пепельный и траурный фильм (оператор Отелло Мартелли) — одна из самых свирепых, жестоких и горьких притч об экономическом буме, которая, само собой разумеется, сегодня больше отзывается в глазах тех, кто привык к разочарованию, чем в глазах зрителей, менее склонных замечать противоречия и раздражение столь яркой эпохи» (Ciofani, 2019).

Марсель Давинотти полагает, что авторы «попытались сосредоточить все мыслимые несчастья на главном герое, превратив персонажа Альберто Сорди не просто в неудачника, а в прототип неудачников, иллюстрирующий полный спектр всех возможных несчастий. … Сорди, всегда привыкший к ролям не просто комическим или легкомысленным, отлично подходит для этой роли… Смех горький и редкий, постепенно раскрывающий общество, которое унижает истинные ценности, чтобы предаваться лишь земным радостям» (Davinotti, 2007).

Филипп Поль считает, что «Петри критикует Италию, которая, по его мнению, утратила все свои ценности. Он применяет эту логику и к миру образования, который не способен понять меняющийся мир и смотрит свысока на рабочих… «Учитель из Виджевано» — фильм, предлагающий очень горькое наблюдение, подчеркивающее моральный упадок итальянского общества в целом. … Петри пытается избежать комедии, и юмор фильма несколько непреднамеренный… Петри создает угнетающий город, существующий исключительно благодаря обувной промышленности, которая диктует жизнь каждому из его жителей, которые либо являются слугами этой промышленности, либо ее жертвами, как, например, в случае с Антонио. … Траектория развития персонажа Антонио, в конечном счете, единственной честной души в мире, обезумевшем от материализма, показана замечательно. То же самое можно сказать и об Италии, которая считает себя современной благодаря индустриальной трансформации, но остается отсталой в моральном плане» (Paul, 2019).

И здесь я совершенно не согласен с мнением Филиппа Поля: в фильме Элио Петри Антонио ни в коем случае не «единственная честная душа в мире, обезумевшем от материализма». Напротив, Альберто Сорди (1920-2003) сыграл униженного человека,

который способен и на домашнюю тиранию, и на жестокость по отношению к детям; персонажа завистливого, часто карикатурно подобострастного, а в краткий период материального достатка даже самодовольного и хвастливого.

Как это нередко бывало и в иных работах Элио Петри, этот «маленький человек» вызывает не только жалость, а нередко способен даже на самые мерзкие поступки. Вместе с режиссером Альберто Сорди талантливо создал далеко неоднозначный образ, на мой взгляд, далекий от положительного.

В этом смысле фильм «Учитель из Виджевано», который поначалу кажется довольно близким по стилистике к неореализму, далее все сильнее тяготеет к сатирической притче, где бытовое развитие действия то и дело взрывается воображаемыми картинами или сновидениями, где персонаж Сорди бунтует против деспотизма школьного директора, становится богачом, попадает в некий райский уголок и т.д.

Более того, якобы «чистая душа» Антонио не выдерживает испытания этого самого материализма и какое-то время (на подъеме доходов обувной мастерской) наслаждается своим достатком, которого он далее лишается из-за собственной хвастливости и наивности…

«Учитель из Виджевано» — горькая история о кризисе общества, охваченного настроениями экономического бума, который подминает под себя традиционные представления о семье, браке, нравственности, честности и т.д.

Картина имела большой успех в итальянском кинопрокате: её посмотрели около трех миллионов зрителей. Прокатные показатели «Учителя из Виджевано» в СССР (с учетом разницы в населении) были значительно скромнее. И дело тут, конечно, не в том, что из советской прокатной копии были вырезаны несколько сцен. Массовая аудитория – от Москвы до самых до окраин – ждала от этой итальянской комедии легкого развлечения, а в результате столкнулась с трагикомической горечью…

Высшая неверность / Alta infedeltà / Haute infidélité. Италия-Франция, 1963. Режиссёры: Франко Росси («Скандальный»), Элио Петри («Грех во второй половине дня»), Лучано Сальче («Вздыхающая») и Марио Моничелли («Современные люди»). Сценаристы: Руджеро Маккари, Этторе Скола, Эйдж и Скарпелли. Актеры: Нино Манфреди, Фульвия Франко, Джон Филлип Лоу и др. («Скандальный»), Шарль Азнавур, Клэр Блум («Грех во второй половине дня»), Моника Витти, Жан-Пьер Кассель, Серджио Фантони («Вздыхающая»), Уго Тоньяцци, Бернар Блие, Мишель Мерсье («Современные люди»). **Премьера: 22.01.1964. Прокат в Италии: 3,8 млн. зрителей (19-е место в сезоне 1963/1964). Прокат во Франции: 0,5 млн. зрителей.**

В новелле Элио Петри «Грех во второй половине дня» жена пытается изменить своему мужу, но…

Итальянская пресса отнеслась к «Высшей неверности» весьма кисло.

К примеру, кинокритик Сандро Дзамбетти (1927-2014) писал, что «здесь нет ничего, кроме пошлости ситуаций, растянутых в преддверии финальной шутки, которая должна разорвать шутку на части» (Zambetti, 1964).

Но, как часто бывает, итальянская массовая аудитория, напротив, была настроена по отношению к «Высшей неверности» позитивно: несмотря на то, что по неподдающимся кассовой логике причинам эта развлекательная комедия была снята не в цвете, а на черно-белую пленку, она сумела собрать в итальянском кинопрокате 3,4 млн. зрителей.

По-видимому, массовую аудиторию привлекли не только фривольные сюжеты, но и игра талантливых итальянских и французских звезд, букет которых был собран продюсерами и режиссерами «Высшей неверности».

Что же касается именно новеллы Элио Петри, то мне лично она ничуть не показалась пошлой. Напротив, она и сейчас выглядит довольно остроумно и парадоксально. А психологически убедительная игра Шарля Азнавура (1924-2018) и Клэр Блум позволяет до последних минут новеллы принимать историю измены за «чистую монету»…

Десятая жертва / La Decima vittima / La 10eme victime. Италия-Франция, 1965. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Тонино Гуэрра, Джорджио Сальвиони, Эннио Флаяно, Элио Петри, Эрнесто Гастальди (по мотивам рассказа Роберта Шекли «Седьмая жертва»). Актеры: Марчелло Мастроянни, Урсула Андрес, Эльза Мартинелли, Сальво Рандоне, Массимо Серато, Мило Кесада и др. Фантастика. Триллер. Комедия. Премьера: 1.12.1965. **Прокат в Италии: 2,3 млн. зрителей (59-е место в сезоне 1965/1966). Прокат во Франции: 0,3 млн. зрителей.**

В этом фантастическом триллере, навеянном рассказом Роберта Шекли, рассказывается история о некой жестокой игре, где люди в неком относительно недалеком будущем по-настоящему убивают друг друга во время официально учрежденной Правительством «Великой Охоты». «Охотник», сумевший убить 10 «Жертв», должен получить значительный денежный приз…

Сам Элио Петри считал, что «Десятая жертва» — «сатира на современный мир, аллегорическое переосмысление стремлений и тревог, критика жестокости, индивидуальных и коллективных отношений и социального карьеризма».

В год выхода «Десятой жертвы» в европейский кинопрокат итальянская пресса отнеслась к ней по большей части скептически:

«Фильм, не лишенный многозначительных футуристических намеков, особенно касающихся окружающей среды, тем не менее, имеет фундаментальный недостаток: ему не хватает необходимого единства тона, и поэтому он без видимой причины колеблется от драматического к сатирическому, делая основные замыслы автора непонятными или почти непонятными» (*Segnalazioni cinematografiche*. 59. 1966).

«Случай с фильмом «Десятая жертва» — яркий пример того, как наши самые умные и проницательные режиссёры продолжают систематически упускать драгоценные возможности. … Футуристическая гипотеза рассказа Шекли о глобальной организации санкционированного насилия, «Великая охота», мудро регулируемая сверху как «здоровый» выход для подавляющих импульсов и тенденций, приобрела [у Петри] довольно пугающее символическое значение, подкреплённое слишком узнаваемыми смыслами» (Ferrero, 1965).

Однако в XXI веке киноведы и кинокритики стали писать о «Десятой жертве» совсем иначе.

Марко Пайано отмечает, что «Десятая жертва» формально – научно-фантастический фильм, но … служит лишь отправной точкой для резкой критики медиа и безудержного потребительства. Человек больше не считается личностью с идеями, чувствами и желаниями, а всего лишь числом в машине, призванной приносить деньги крупным организациям. С иронией и сарказмом Петри показывает нам, как жестокая игра Великой Охоты превратилась в настоящее массовое зрелище, где самые успешные участники становятся кумирами публики и имеют личных спонсоров. … Сатира Петри также явно направлена против самого общества, которое, вместо того чтобы решительно и решительно восстать против коррумпированной системы, посвящает свои ресурсы и время эгоистичному интеллектуализму» (Paiano, 2020).

Ему вторит Джулио Каваторта: «Мировоззрение, делающее возможной Великую Охоту, всеобъемлющее, это форма социального трансгуманизма, в которой искореняется отклонение от нормы: всё в человеческом поведении или биологии, что не соответствует полезности, подвергается одинаковому обращению. Всё, что не демонстрирует своей объективной ценности, автоматизируется, будь то любовь, размножение, секс или старость. … В результате получилась трагикомедия, показывающая, как в период экономического бума или в постапокалиптической антиутопии Италия склонна противостоять миру сопротивлением, лишенным совести, ностальгическим отступлением в прошлое, укоренившееся в привычках» (Cavatorta, 2025).

Грета Боскетто добавляет к этому, что в «Десятой жертве» «ирония, социальная критика, сатира и прозорливость сливаются воедино вокруг футуристического научно-фантастического повествования, добавляя элементы, заимствованные из комедии и шпионских фильмов, появившихся в те годы. … Но величайшая идея режиссера — это

телевизионный формат с рекламными роликами, сопровождающий поиски Марчелло (Марчелло Мастроянни) Каролиной (Урсула Андрес): своего рода реалити-шоу, не слишком отличающееся от тех, которые мы привыкли видеть ежедневно по телевизору или в постоянной рекламе в социальных сетях. Люди, как правило, пустые и жалкие, любят шпионить за несчастными, вынужденными участвовать в испытаниях, призванных развлечь зрителя, который с оттенком садизма с удовольствием наблюдает за другими людьми в сложных ситуациях, как физических, так и эмоциональных» (Boschetto, 2021).

Я согласен с Паоло Кемницем: «Десятая жертва» — это, прежде всего, фильм, который довольно сложно классифицировать: хотя элементы триллера сразу же сочетаются с антиутопическими тенденциями, ... с течением времени фильм обогащается элементами гротескной комедии, в результате чего получается картина, которая часто балансирует между серьезным и шутливым... Элио Петри был одним из самых проницательных наблюдателей современной итальянской жизни, поэтому этот скачок вперед следует интерпретировать как подлинный аллегорический эксперимент, социальную метафору, предлагающую ясное понимание исторического настоящего (сатира как инструмент критики капитализма, где люди приравниваются к любому одноразовому потребительскому товару)» (Chemnitz, 2021).

Российский кинокритик Сергей Малов подмечает, что в «Десятой жертве», в отличие от известных антиутопий, «нет ярко выраженной репрессивной централизации: здесь нет и намёка на конфликт между внутренним убеждением и внешним принуждением. Причём показывая, что сверхрационализированное общество исключает внутреннюю моральную ответственность (кажется, что взаимное отчуждение и отвержение эмоциональных связей, не построенных на рациональном базисе, оказывается его негласной моралью), Петри одновременно обнаруживает, что эскапистский проект сохранения верности себе, окажется не только малодейственным, но и невозможным» (Малов, 2011).

Российский кинокритик Владимир Гордеев справедливо обращает внимание читателей, что в «Десятой жертве» почти нет визуализации «облика грядущего»: «это не XXI век, а самый что ни на есть XX, а точнее, кислотные, хиппарские 60-е» (Гордеев, 2012).

А Ирина Белова напоминает читателям, что в этом фильме «много убийств, перестрелок, взрывов, но практически нет крови, жестокости, в отличие от более поздних фильмов подобной тематики. Никакой крови на белоснежных одеждах жертв. Все это снято как бы понарошку, смерть – просто элемент игры, вещь обыденная, давно уже привычная и никого не пугает. ... А некая театральность футуристических декораций лишь усиливает элемент «ненастоящести» этих смертей» (Белова, 2016).

Кроме того, Ирина Белова дополняет киноведческий спектр мнений тем, что по её мнению, в «Десятой жертве» «не остались без внимания и принципы набирающего силу феминизма. Режиссер выразил свое отношение к феминисткам, показав женщин главного героя холодными, расчетливыми дамами, приспособленками с сильной доминантой, для которых мужчина – это всего лишь кошелек и постельная принадлежность, личная вещь, этакая милая безделушка. И на эту роль сгодится любой мужчина, кто побогаче или посмазливее, не суть важно. Для такой женщины мужчина – всегда жертва. Вне зависимости от ее статуса в Большой охоте. Она стратег, охотник и победитель. Как в игре, так и в жизни. А мужчина – ее добыча и собственность. Она принимает решения, а мужчина лишь подчиняется ее правилам и желаниям» (Белова, 2016).

«Десятая жертва» стала первой цветной картиной Элио Петри, и он развернул ее действие в чрезвычайно ярком, насыщенном кричащим, «рекламным» цветом пространстве.

Нельзя также не отметить, что основной фабульный стержень «Десятой жертвы» – охоты на людей – в последующие годы многократно повторялся в европейских и голливудских фильмах и сериалах («Цена риска», «Бегущий человек», «Игра на выживание», «Охота», «Голодные игры», «Судная ночь», «Королевская битва», «Охотничий клуб» и др.).

Каждому своё / A ciascuno il suo. Италия, 1967. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Элио Петри, Уго Пирро (по роману Леонардо Шаша). Актеры: Джан Мария Волонте, Ирен Папас, Лаура Нуччи, Луиджи Пистилли, Сальво Рандоне, Габриэле Ферцетти и др. Детектив. Драма. Премьера: 22.02.1967. **Прокат в Италии: 1,1 млн. зрителей (88-е место в сезоне 1966/1967)**. **Прокат в Испании: 0,5 млн. зрителей. Прокат во Франции: 0,1 млн. зрителей.**

Аптекарь из небольшого сицилийского городка погибает на охоте. Вместе с ним убит и его приятель. Полиция начинает расследование и склоняется к выводу, что аптекарь был застрелен из ревности. Однако так ли это на самом деле?

Фильм «Каждому своё» вышел на европейские экраны в 1967 году и собрал в целом позитивные отзывы прессы.

К примеру, рецензент *Segnalazioni cinematografiche* отметил, что, «режиссёру удалось создать в этой работе захватывающую, увлекательную и лаконичную детективную историю нравов с неизменно быстрым темпом и хорошо проработанными персонажами. Хотя сюжет временами несколько громоздкий, что снижает понятность истории, фильм привлекает внимание своими замечательными образными качествами, превосходной актёрской игрой и подходящим музыкальным сопровождением» (*Segnalazioni cinematografiche*. 63. 1968).

Кинокритик Сандро Дзамбетти (1927-2014) считал использование широкоугольных и телеобъективов идеально согласованным с повествованием, эффективным в передаче с помощью внезапных крупных планов перспективы отстраненного наблюдателя, который проникает в историю, улавливает важные моменты, открывает скрытые стороны персонажей (Zambetti, 1967).

В XXI веке киновед Паоло Мерегетти пришел к выводу, что «Каждому своё», «возможно, лучший фильм одного из самых блестящих режиссёров социального кино своего времени» (Mereghetti, 2007).

Кинокритик Марко Романья пишет, что «по сравнению с романом, ясным и откровенным в своей прямой атаке на церковь и её теневые силы, разветвляющиеся в тени политики, преступности и (не)справедливости, фильм «Каждому своё»... предпочитает быть более осторожным и многозначительным, менее прямым и даже более рассудительным, возможно, менее ясным в своих социально-политических посланиях, но не менее целенаправленным и сильным. В своей версии Петри предпочитает оставить влияние религиозных авторитетов на заднем плане, под сложной повествовательной поверхностью, менее очевидной и, возможно, именно поэтому еще более тонкой, побуждая зрителя к размышлению посредством сопоставления аллюзий и метафор, а не тезисов и парадигм. Его целью было создание политического фильма, ни в коем случае не дидактического... критики общества, которое не видит, не слышит и не говорит, коррумпированного и лицемерного общества, молчаливого и удобно «отвлеченного» общества, защищенного или запуганного всепроникающей, а иногда и преступной властью Церкви. Общества, которое представляется как непроходимый лес правды и лжи, искажений и предательств, двусмысленности и сговора, коррупции и страха. Общество фильтров и секретов, в котором ясное и объективное видение реальности практически невозможно» (Romagna, 2017).

Джакопо Конти считает, что «истинный интерес авторов... заключается не в самом триллере, а в культурном, политическом и социальном контексте, породившем преступление и, что более важно, скрывающем его. Тайна, которая приковывает нас к экрану, — это не более чем предлог для описания мира молчания, микрокосма, который решает свои дела сам и взаимодействует с государственной властью только через влиятельных лиц и посредников, как это было в конце XIX века» (Conti, 2025).

Киновед Морандо Морандини (1924-2015) был убежден, что в этом фильме Элио Петри «агрессивный язык с оптическими и звуковыми эффектами, которые могут раздражать своей схематичной выразительной жестокостью» (Morandini, 2003).

Однако Шеннон Магри считает иначе: «Режиссерский стиль Элио Петри, характеризующийся моментами, отстраненными от событий, и внезапными приближениями, создает первоначальное ощущение отстраненности от камеры. И наоборот,

внезапные крупные планы позволяют зрителю погрузиться в интимные глубины персонажей, заставляя их осознать темные и противоречивые стороны их разных личностей. В этом смысле ощущается насилие кинематографического взгляда в сочетании с яростью языка, подкрепленное постоянными навязчивыми звуками и визуальными эффектами» (Magri, 2020).

Размышляя о фильме «Каждому своё», Мария Каньяццо и Алессандро Фогетти пришли к выводу, что это «история, в которой культура изо всех сил пытается адаптироваться к миру, а добрые чувства угасают и становятся жертвами разрушения. Саундтрек движется вместе с эпизодами, танцуя с камерой, и наполняет всю историю напряженным тоном и саспенсом, необходимым для продолжения просмотра. Постоянное использование зумов позволяет зрителям, наблюдающим снаружи, рассмотреть все поближе, пытаясь понять недостающий фрагмент. Особенно интересна связь с обстановкой: в сценах внутри помещений ощущается своего рода клаустрофобия, несомненно, из-за постоянного акцента на деталях комнат, которые также служат для того, чтобы подчеркнуть личности их обитателей. Когда зрителя выводят на улицу, кажется, что он, наконец, может вздохнуть с облегчением и насладиться необъятными природными панорамами» (Cagnazzo, Foggetti, 2020).

Киновед Жак Лурселль полагает, что это «самый совершенный фильм подобного типа, снятый Петри после того, как режиссер перестал искать вдохновение исключительно во внутренних переживаниях героев… Нравы городка (собрания на террасах домов и в кафе), темные души его обитателей описаны лукаво, увлекательно и с большим вниманием к деталям. Со всех точек зрения замечателен портрет интеллектуала, сочетающего в себе прочность со слабовольностью, здравомыслие — с комплексами, а неуклюжесть — с чудовищным упорством. … Это триумф Волонте в роли, которая подходит ему идеально. В нем режиссер нашел своего полного единомышленника. В общей интонации фильма преобладают тревога и беспомощность, поскольку главный герой обречен на неизбежное поражение» (Лурселль, 2009).

Психологический детектив Элио Петри «Каждому своё» получил премии «Серебряная лента» за лучшую режиссуру и лучшую мужскую роль. Но назвать его традиционным политическим детективом в духе фильмом Дамиано Дамиани (1922-2013) я бы все-таки не решился.

Элио Петри четко дает понять, что университетский профессор (в отличие от многих положительных героев итальянского политического кинематографа) ведет свое любительское расследование не из политических соображений, и не из желания во что бы то ни стало добиться справедливости. В фильме очень важны слова матери профессора: «Скажи, ты это делаешь ради женщины?». И она, благодаря своей женской интуиции, попадает в точку. Действительно, герой, мастерски сыгранный Волонте (1933-1994), вовсе не романтичный борец за справедливость – расследование для него лишь повод, чтобы завоевать сердце вдовы убитого, которая, в свою очередь, тоже отнюдь не святая…

«Каждому своё» — один из самых цельных по своему визуальному ряду фильмов Элио Петри. Здесь не никаких снов, видений, игры воображения. История рассказана лаконично во вполне реалистической манере, пусть даже и с использованием весьма подвижной камеры Луиджи Кувейлера (1927-2013). И это снова и прежде всего – история не о политике, а о людях, об их страстях и пороках…

Тихое место в деревне / Un Tranquillo posto di campagna / Un coin tranquille à la campagne. Италия-Франция, 1968. Режиссер Элио Петри. Сценарист Лучиано Винченцони (по мотивам повести Джорджа Оливера Онионса «Манящая прекрасная»). Актеры: Франко Неро, Ванесса Редгрейв, Жорж Жере, Мадлен Дамьен, Валерио Руджери и др. Драма. Мистический триллер. Премьера: 15.11.1968. **Прокат в Италии: 0,8 млн. зрителей. Прокат во Франции: 30 тыс. зрителей.**

Известный художник-абстракционист Леонардо (Франко Неро) находится в затяжном творческом и жизненном кризисе, плюс к этому его преследуют кошмары. Он уезжает

пожить какое-то время в деревню – на старую, довольно ветхую виллу, которая хранит множество тайн…

Сложное по своему киноязыку, «Тихое место в деревне» не имело заметного успеха в итальянском кинопрокате (а во Франции так и вовсе провалилось, собрав в кинозалах всего около 30 тысяч зрителей).

Да и пресса отнеслась к этой ленте, скорее, негативно.

Так в рецензии, опубликованной в *Segnalazioni cinematografiche,* утверждалось, что «попытки художника освободиться от ограничений чисто коммерческого общества, которое душит всякое подлинное вдохновение, описаны сбивчиво и наивно, а часть фильма, посвященная фигуре мертвой женщины, не интегрируется последовательно с остальной частью, до такой степени, что кажется «историей в истории» и непоправимо подрывает единство произведения» (*Segnalazioni cinematografiche*. 66. 1969).

Некоторые киноведы высказывают похожие мнения и в XXI веке.

Например, Марсель Давинотти пишет, что «хотя [замысловатая] игра поначалу работает, фильм вскоре становится утомительным, бесконечно повторяясь в постоянном пространственном рикошете между реальностью и намеком, так и не вовлекая зрителя по-настоящему. Петри, кажется, увяз в приторном, бессмысленном стилистическом упражнении, в котором натянутая театральность Франко Неро доминирует в каждой сцене» (Davinotti, 2007).

Однако большинство кинокритиков придерживаются противоположной точки зрения, считая «Тихое место в деревне» одним из шедевров Элио Петри.

Так Паоло Кемниц убежден, что эта картина «с самого начала обрушивает на зрителя свою невероятную, похожую на сон, силу, прослеживая — по крайней мере, в начальных моментах — интеллектуальную чувствительность… Экспериментальная режиссура, неистовый монтаж, диссонансный саундтрек Эннио Морриконе — всё указывает на произведение, стремящееся окончательно оставить позади десятилетие, к которому оно принадлежит, несмотря на очевидное поп-психоделическое влияние того периода. … Пропасть, постоянно балансирующая между реальностью и галлюцинацией, помещает этот фильм в контекст абсолютного эстетического авангарда» (Chemnitz, 2018).

Ему вторит и Лука Зановелло: «Тихое место в деревне» галлюциногенен по своим темам, форме и звучанию, с одной из самых необычных и диссонантных музыкальных партитур Морриконе, блуждающей по неустойчивым кадрам Петри, словно струнный полтергейст. Это притча о призраках, которая, тем не менее, следует траектории, правдивой для жизни, а не духовной, чувственной, а не сверхъестественной. … Если в середине фильма его чувственная и исследовательская интрига замедляется, теряя часть своего визионерского напора, то именно мощным и яростным финалом он устанавливает свое величественное видение будущего, с циклическим размышлением о роли искусства, художника, вдохновения и психопатологических ран» (Zanovello, 2022).

Примерно в таком же ключе пишет об этом фильме кинокритик Бруно Чиккальоне: «Взрыв красок и звуков, исходящий непосредственно от творческого и безумного гения современного художника, болезненная атмосфера, извращенно смешивающая консьюмеризм, коммерциализированный эротизм и убийственные импульсы, иллюзии возвращения к истокам искусства, полностью подчиненного господствующей властной системе… Петри узнает в кризисе главного героя своего фильма свой собственный кризис, своё собственное отчуждение как человека, исповедующего идеи, типичные для революционных левых, но участвующего, хотя и косвенно, в системе через привилегии и прибыль. … Именно это непосредственное участие придает истории особую достоверность. В этом смысле фильм представляет собой своего рода «внутреннюю» критику буржуазного искусства, которое пыталось революционизировать формы и средства выражения, но в котором художник в определенный момент осознает, что является пленником массового производства» (Ciccaglione, 2022).

Высоко оценивает эту работу и Джузеппе Саллустио: «Первое, что бросается в глаза в «Тихом месте в деревне», — это его способность охватывать широкий спектр жанров: от триллера до ужасов, проходя через сюрреалистическую драму, фильм удивляет зрителя с

самого начала, лишая его каких-либо ориентиров. Режиссура Петри идеально адаптируется к многогранности фильма, будучи одновременно провидческой и основательной, важной для рассказываемой истории. … В фильме «Тихое место в деревне» Элио Петри ясно затрагивает сложный вопрос о роли художника в современном мире, фигуры, постоянно находящейся под давлением необходимости найти баланс между защитой независимости своего творчества и необходимостью зарабатывать на жизнь. … Хотя вторая половина фильма более традиционна и линейна, «Тихое место в деревне» сохраняет ауру таинственности на чрезвычайно захватывающем фоне, отчасти благодаря выдающейся работе актеров: Ванесса Редгрейв и особенно Франко Неро — настоящая звезда фильма — наделяют своих персонажей глубиной и неоднозначностью, воспроизводя на экране ту особую связь, которая объединяла их в то время, даже вне экрана» (Sallustio, 2022).

Бесспорно, на сей раз Элио Петри осознанно снял элитарное кино, быть может, в какой-то степени навеянное «Отвращением» (1965) Романа Поланского. Здесь нашлось место и творческому кризису, и абстракционизму, и фрейдизму, и эротике, и кошмарам с галлюционациями, и мистике, и изощренному монтажу, и смелым экспериментам с цветом (с доминантой красного). Недаром Луиджи Кувейлеру (1927-2013) был вручен приз «Серебряный медведь» за лучшую операторскую работу на Берлинском кинофестивале…

Что касается Ванессы Редгрейв, то Элио Петри пригласил ее на главную женскую роль, явно находясь под впечатлением “Blow-Up” (1966) Микеланджело Антониони, где она эффектно сыграла таинственную незнакомку, посетившую главного героя-фотографа, чтобы выманить у него пленку с «компроматом»…

Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений / Дело гражданина вне всяких подозрений / Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto. Италия, 1969/1970. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Элио Петри, Уго Пирро. Актеры: Джан Мария Волонте, Флоринда Болкан, Джанни Сантуччо и др. Драма. Комедия. Премьера: 9.02.1970. **Прокат в СССР – с мая 1974: 10,3 млн. зрителей за первый год демонстрации. Прокат в Италии: 4,1 млн. зрителей (7-е место в сезоне 1969/1970). Прокат в Испании: 0,7 млн. зрителей. Прокат во Франции: 0,7 млн. зрителей.**

Главный герой этого самого знаменитого фильма Элио Петри – начальник полицейского управления (Джан Мария Волонте) – убивает свою любовницу (Флоринда Болкан), и, решая испытать возможности свой Власти, намеренно оставляет на месте преступления множество своих следов-улик…

В самом деле, очень «трудно отнести фильм Петри к какому-либо одному жанру: «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» — это одновременно детективная история, психоаналитический триллер, «загадка наоборот», чёрная комедия и сатирический памфлет. … Гротескный тон, используемый Петри, оказывается весьма функциональным для повествования, постоянно балансируя на грани едкой иронии и способный породить несколько бесценных сцен» (Lo Verme, 2019).

Эта картина стала самой кассовой (только в Италии ее посмотрели свыше четырех миллионов зрителей) и самой титулованной картиной Элио Петри («Оскар» за лучший иноязычный фильм, премии «Давид ди Донателло» за лучшую кинокартину и лучшую актерскую работу; премий «Серебряная лента» за лучшую режиссуру и исполнение главной роли; гран-при Каннского фестиваля и др.).

В год премьеры рецензент *Segnalazioni cinematografiche* писал, что этот «фильм, обладающий прочной повествовательной структурой, сухим языком и почти всегда напряженным темпом, через патологический случай стремится продемонстрировать личные отклонения и коллективные риски, к которым приводит осуществление бесконтрольной власти. Актерская игра хороша» (*Segnalazioni cinematografiche*. 69. 1970).

Спустя 25 лет кинокритик Николо Рангони Макиавелли справедливо отметил острые темы этой картины: «с одной стороны, — коррупция власти, опасность полицейского

государства и параноидальная преданность Долгу и Порядку; с другой — утверждение собственного (подорванного) «я» любыми средствами, даже иррациональными… Петри… находит выигрышный повествовательный регистр, тем более тревожный, что он одновременно гротескный и реалистичный» (Machiavelli, 1995).

Стабильно высокую оценку «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» получает и у киноведов в XXI веке:

Тонино Де Паче прав в том, что рассказанная Элио Петри «история высокопоставленного полицейского, который убивает свою любовницу и обнажает доказательства своей вины, вместо того чтобы скрывать их, демонстрируя свою неприкосновенность и превосходство над законом, становится в глазах зрителя отчаянной метафорой и плодом радикального бессилия, неприступной и нерушимой власти. … Произведение, своей нервной и неистовой структурой, подобно ненасытной душе своего главного героя, эффектно и наглядно демонстрирует то, что, казалось бы, невозможно воплотить в образ: невидимый процесс, ведущий к подтверждению неприкосновенности власти» (De Pace, 2013).

Марсель Давинотти утверждает, что этот «фильм — это психоаналитическая апология злоупотребления властью. … Картина, чья оригинальность и выразительная сила остаются неизменными и сегодня, осуждает фашистские обычаи полиции, подчеркивает их негативные стороны и доводит до крайности жажду власти, которая часто движет теми, кто занимает высокие посты. Возможно, немного многословный, но оживленный пикантным, острым стилем, который поддерживает интерес к истории до ее достойного — и парадоксального — финала. Режиссура актерского состава превосходна» (Davinotti, 2007).

Антонио Петтьерре резонно обращает внимание читателей, что «гротескный, сюрреалистический тон расследования и мира, в котором работает комиссар, пронизывает кинематографическое и прокинематографическое содержание и структуру: саундтрек Эннио Морриконе с самого начала, с его главной темой, диктует и описывает язык тела и движения как комиссара, так и жертвы – Августы Терци (Флоринда Болкан), скучающей богатой женщины из римской высшей знати. Кадрирование у Элио Петри точное и эстетически элегантное… Зритель становится свидетелем идентификации, граничащей с физическим и психологическим слиянием с фильмом, где тело и разум актера [Волонте] становятся инструментами в руках режиссера для создания сложного персонажа, полного психологических нюансов, обогащенного вербальными тиками (гротескное использование диалектной интонации) и физическими тиками (гримасы на лице и движения рук, которые подчеркивают взаимодействие с другими актерами/персонажами в сцене). … Флэшбеки оказываются моментами диссонанса, вызванными растущим чувством вины персонажа в его упорном стремлении получить признание виновного — то есть, свое собственное. … Завершённость постановки, многослойная структура повествования и прозрачная эстетика делают «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» шедевром, … произведением, которое остаётся актуальным и сегодня благодаря своей полемической природе и ясному политическому обличению» (Pettierre, 2014).

Я согласен с Джанкарло Запполи: «для такой сложной темы, с концовкой, которая привела бы в восторг Фрейда — даже если некоторые критики сочли её запутанной — был необходим актёр, способный привнести реализм в клубок психологических напряжений, сосредоточенных в одном персонаже. Джан Мария Волонте, с его навязчивой способностью сопереживать своим ролям, оказался идеальным выбором, но таковым оказалась и Флоринда Болкан, актриса, абсолютно способная воплотить двусмысленность и в то же время обладающая стилем игры, совершенно не напоминающим метод её партнёра» (Zappoli, 2019).

Уделяя особое внимание визуальному ряду этого фильма, кинокритик Габриэле Джиммелли пишет, что «при сегодняшнем просмотре фильма поражает «барочная» режиссура, в которой чередуются съемки с использованием операторской тележки и кранов с настойчивым применением оптических движений: например, начальная сцена начинается с быстрого движения камеры, которая, следуя за главным героем сзади, быстро приближается к окну квартиры, где его ждет любовница-жертва; или, позже в фильме, в сцене знаменитой программной речи комиссара («Репрессии — это цивилизация!»), после

панорамирования вбок по собранию, камера поднимается вверх, чтобы завершить свое движение еще одним крупным планом на выступающего. ...

Короче говоря, фильм постоянно «раскалывается»: между политической приверженностью и эстетизирующими соблазнами, ... «классической» структурой и модернистскими потрясениями (фальшивое мерцание, резкие монтажные переходы), строгостью обличения и требованиями рынка. Поэтому он идеально подходит к своему повествованию: патологически расщепленная психология подавленного репрессора, разрывающегося между своей одержимостью соблюдением Закона (который он считает неизменным, «запечатленным во времени») и сверхчеловеческим стремлением показать, что человек у власти на самом деле абсолютно неприкасаем для этого же Закона. Раскол, громко провозглашенный, выкрикнутый и повторяемый не только главным героем (всегда необыкновенным Джан Марией Волонте), но, как мы видели, и самим стилем фильма» (Gimmelli, 2013).

Габриэле Джиммелли резонно отметил, что впечатляющий кассовый успех «Следствия по делу гражданина вне всяких подозрений» был основан на тех же факторах, которые привели к его негативному восприятию левой итальянской прессой: гибридизация политической ангажированности, развлекательности и детективного жанра, «стилистические излишества и использование известных актеров (Волонте, икона ангажированного кино, и Флоринда Болкан, находившийся тогда на пике популярности). Короче говоря, Петри обвиняли в том, что он просто снимает «политическое кино», а не фильм «в политическом ключе», как выразился Годар» (Gimmelli, 2013).

Фильм «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» вышел в советский кинопрокат в 1974 году. Но еще за три года до этого киновед Георгий Богемский (1920-1995) отмечал, что «парадоксальность фильма в том, что убийца — сам страж порядка и закона, который, оказывается, может совершать преступления безнаказанно. На этом-то парадоксе и построен язвительный, исполненный сарказма фильм Петри — сатирическая «черная» комедия, гротеск, политический памфлет — все вместе, и при этом произведение, очень строго выдержанное по стилю, тщательному и вместе с тем насквозь ироническому, подчас озорному «психоанализу» и осмеянию подвергается ни какой-то частным случай, а вся системе полицейского произвола и власти в буржуазном государстве, порождающая этот произвол, беззаконна, насилие. ... В роли убийцы-полицейского — Джан Мария Волонте... Волонте — это актер № 1 левого политического кино и всего кино Италии. ... Эта роль — одна из самых его ярких» (Богемский, 1971: 16-17).

И тут нельзя не согласиться с Георгием Богемским: «в этом болезненном персонаже, жалком и страшном одновременно, опьяненном властью, человеке «вне всяких подозрений», возомнившем, что ему «все дозволено», много от героев Альберто Моравиа, а то и Достоевского. Он — и современный итальянский Раскольников и Порфирий в одном лице. В роли полицейского-убийцы во всем блеске проявился агрессивный, яростный, саркастический стиль игры этого большого актера» (Богемский, 1975: 31-33).

Высокую оценку этому фильму дала и киновед Валентина Колодяжная (1911-2003):

«Подлинным открытием стал фильм Петри «Следствие по делу гражданина вне подозрений», неожиданный по форме и содержанию. Герой картины – начальник уголовного, а затем и политического отделов полиции Рима, человек по сути ничтожный, жаждущий власти, страдающий духовной и физической импотенцией и находящий компенсацию в насилии и жестокости, а потому нужный полиции. Он обладает огромными правами, и это объясняет игру, которую он ведет с правосудием... Средствами фантасмагории Петри анализирует структуру политической власти и ее исполнителей, показывает омерзительную технику ведения допросов и следствия, бесконтрольную государственную преступность. ... Удача фильма была во многом предопределена талантом исполнителя главной роли Волонте, обнаружившего не только драматический и психологический, но и сатирический дар, а также способность придавать достоверность всему происходящему» (Колодяжная, 1998: 106).

Вместе с тем один из самых идеологически ангажированных советских киноведов Владимир Баскаков (1921-1999) не мог не отметить, что «разоблачительный фильм врываются и иные нотки. Они чувствуются уже в первом кадре — герой убивает любовницу в

постели, во время полового акта. Его все время преследуют мазохистские комплексы, он ходит по краю пропасти, испытывая судьбу. Во встрече с прохожим, которому он признается, в философии «все дозволено» чувствуется реминисценция из Достоевского, пожалуй, даже преднамеренная и упрощенная до плакатного гротеска. Полицейский шеф — это и антипод и двойник Раскольникова, попавшего, наконец, в наполеоновское кресло. Вкрапления таких прямых реминисценций, а также натуралистический шокинг ряда кадров и комплексы, обуревающие героя,— все это не обогащает, а отяжеляет фильм, в какой-то степени сближая его и с буржуазными картинами из серии «анатомия убийства» и с теми фильмами, которые как бы являются экранными иллюстрациями неофрейдизма и различных экзистенциалистских концепций» (Баскаков, 1972).

Впрочем, тот же Владимир Баскаков признал, что «в целом, учитывая нынешнее положение в западном кино, этот фильм следует причислить к явлениям прогрессивным» (Баскаков, 1972).

В самом деле, пристальное обращение западных кинематографистов к «личностным и физиологическим факторам» социальных, политических процессов, как правило, встречало резкий отпор официозного советского киноведения. Хотя опять-таки далеко не всегда. К примеру, фильм «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» не только получил положительную (хотя и с оговорками) оценку у строгого В.Е. Баскакова, но и вышел (пусть и в купированном варианте) в советский прокат, хотя при желании «Следстствие…» тоже можно легко обвинить в «подмене понятий», так как главного герою этого фильма присущи и шизофрения, и мазохизм, и «сексуальная разнузданность».

Грань и между дозволенным и недозволенным в советском прокате была хоть и жесткой, но с нюансами. Например (особенно по отношению к итальянским кинематографистам) учитывалась принадлежность авторов к коммунистической партии, их отношение к СССР, высказывания, критикующие государственное устройство западных стран и т.п.

Так, исполнитель главной роли в фильме «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Джан Мария Волонте был членом компартии Италии, часто бывал в СССР, его антибуржуазные взгляды, по-видимому, не вызывали сомнения у начальства Госкино. Поэтому фильмы с его участием, тем паче, критикующие властные структуры западных стран, охотно покупались и демонстрировались на советских экранах.

Интересно отметить также, что фильм «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» не только получил «Оскар», но и неплохо (для иностранной ленты, конечно) прошел на экранах в США. А далее его авторская концепция и визуальные приемы в том или ином ключе использовалась и в Голливуде.

Рабочий класс идет в рай / La Classe operaia va in paradise. Италия, 1971. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Элио Петри, Уго Пирро. Актеры: Джан Мария Волонте, Марианджела Мелато, Джино Перниче, Луиджи Диберти и др. Драма. Комедия. Сатира. Премьера: 17.09.1971. **Прокат во Франции: 0,2 млн. зрителей. Прокат в Италии: 3,7 млн. зрителей (27-е место в сезоне 1971/1972).**

Получив травму, один из лучших заводских рабочих Лулу Масса (Джан Мария Волонте) решает подключиться к классовой борьбе пролетариата за свои права…

Сам Элио Петри вспоминал, что этот «фильм вызвал споры среди всех: профсоюзных деятелей, левых студентов, интеллектуалов, коммунистических лидеров и маоистов. Каждый хотел бы фильм, который бы поддерживал его собственные аргументы: вместо этого это фильм о рабочем классе».

Действительно, итальянские левые, включая коммунистов, к сатире Элио Петри «Рабочий класс идет в рай» отнеслись по большей части враждебно. Впрочем, столь же отрицательную реакцию эта картина вызвала и у консервативных «сильных мира сего». Основная причина негатива у левых партий была связана с сатирическим изображением в фильме коррупционного профсоюзного движения и «прогрессивных» студентов и

интеллектуалов. Да и сам главный персонаж – рабочий-«передовик» Лулу Масса (Джан Мария Волонте) – был изображен, по мнению, левых, в предвзятом, искаженным ключе.

Так Сандро Дзамбетти (1927-2014) писал, в сатире Элио Петри «подобие власти, предоставленное среднему классу, сменяется подобием престижа и достоинства, предоставленным рабочему классу, стремящемуся стахановски возвысить свою производительную роль до такой степени, что для диктаторов производства она значит столько же, сколько машина… И еще больше ее подталкивают к принятию навязанных правящим классом моделей образа жизни, к ощущению себя «на его уровне» именно в тот момент, когда она наиболее эксплуатируется через конвейер, простирающийся за пределы фабрики, на так называемом «свободном рынке», с его ценами и счетами, не менее неумолимыми, чем хронометры, контролирующие темпы работы… То есть, как выражение тенденции к буржуазности, фактически присутствующей (или, скорее, культивируемой) в рабочем классе, Лулу Масса вовсе не является представителем, в полном смысле этого слова, самого класса, образ которого настолько предвзятый, что становится ложным и мистифицирующим» (Zambetti, 1972).

Разумеется, были и менее политические ангажированные мнения. К примеру, в год проката этого фильма в Италии рецензент *Segnalazioni cinematografiche* писал, что «Рабочий класс идет в рай» «создан с использованием мощного кинематографического языка, в центре которого — персонаж, проработанный с большой психологической и человеческой точностью. Фильм обладает радостным документальным настроением, что придает ему правдивость и эффектность. Недостатком является избыток тем и излишняя продолжительность» (*Segnalazioni cinematografiche*. 72. 1972).

В XXI веке «Рабочий класс идет в рай», по сути, рассматривается киноведами как признанная классика итальянского киноискусства.

К примеру, кинокритик Массимо Бертарелли (1943-2019) заслуженно хвалит эту «гротескную, насмешливую, горькую социально-политическую комедию, гордое антикапиталистическое обличение, … до сих пор строго запрещенный для всех плохих хозяев, какую бы идеологию они ни исповедовали» (Bertarelli, 2019).

Роберта Ламоника обращает внимание читателей, что само название фильма – «Рабочий класс попадает в рай», тонко иронизирует над двумя важнейшими элементами постфордистского фабричного труда: кальвинистской этикой, согласно которой только труд и усилия могут привести человека к благодати, и идеей «класса» как группы людей, которые в гуманистическом смысле разделяют общие социально-экономические и культурные интересы» (Lamonica, 2018).

Риккардо Антониацци пишет, что «Элио Петри раскрывает раздробленность социальных конфликтов и хищнические методы, с помощью которых различные классовые группы окружали пролетариат, используя его в качестве пропагандистского инструмента. На протяжении всего фильма Лулу и зритель оказываются между различными политическими силами, действующими в стране, стремящимися, прежде всего, к достижению консенсуса в значительной степени невежественного итальянского народа. Благодаря неугомонному Волонте, фильм предлагает детальное описание разочарования и лишений рабочего, исследуя двойственность человеческих отношений, построенных на борьбе за власть и современной форме рабства» (Antoniazzi, 2020).

Стефано Ло Верме поясняет, что Элио Петри «помещает под микроскоп неоднозначные властные отношения между рабочим классом, работодателями и профсоюзами в разгар протестов и забастовок. … Через бурные перипетии жизни Лулу фильм предлагается ироничный портрет рабочего класса в Италии после экономического бума и трудностей, с которыми сталкивается отдельный человек, угнетенный нарастающим ежедневным отчаянием. Хотя сочетание ясности и гротеска не всегда идеально сбалансировано, главные достоинства фильма заключаются в оригинальном стиле повествования и мастерстве актеров, включая блистательного Джана Марию Волонте и превосходную Марианджелу Мелато» (Verme, 2020).

Тонино Де Паче считает, что авторы фильма подошли к теме рабочего класса «как интеллектуалы… И это проявляется в фильме, который, кажется, обладает выразительной силой, находящейся где-то между повествованием, отмеченным веянием политической

фантазии — как это часто бывает у Петри — и бунтарской брошюрой. … Главная тема фильма — постоянное отчуждение на заводском конвейере, которое полностью поглощало все оставшееся время рабочего, который таким образом становился «массой». Это отчуждение, уже описанное Чаплином, Петри здесь усиливает и драматизирует, возвращая темы к случайности капитализма, который опирается на сдельную производительность для своего утверждения. … Петри и Волонте развеивают любые мифы о рабочем классе того времени, и фильм ясно показывает конфликты, которые левые до сих пор несут в себе, в различных формах и взглядах. … Главное достоинство фильма сегодня — его великолепная вневременность, принадлежность к другой эпохе, живая атмосфера документа той эпохи, нерушимого в своих потенциальных применениях, но в то же время несвоевременного, потому что он чужд любым продолжающимся дебатам, устоявшемуся утверждению о неизменном счастье, которое, кажется, наши общества приобрели до такой степени, что лишились желаний и надежд» (De Pace, 2019).

Лиза Чеккони вполне обоснованно утверждает, что «Рабочий класс идет в рай» не защищает и не утешает; скорее, он обнажает самые неудобные и тревожные истины, затрагивая насущные проблемы студенческой и профсоюзной борьбы, реальность психиатрических лечебниц и даже развод, введённый законом Фортуны-Баслини (1970). … Таким образом, фабрика становится одновременно и внешним, и внутренним пространством, переставая быть местом и превращаясь в систему, которая охватывает и поглощает, … неумолимо отделяя рабочий класс от рая» (Cecconi, 2011).

Я согласен с Джакопо Конти: Элио Петри «попытался заставить нас понять его смысл с той ясностью, которой до этого обладал только Чарли Чаплин в фильме «Новые времена». Но если Чаплин делал это, играя с нитями абсурда и гиперболы, блуждая между комическим и сентиментальным, то в фильме «Рабочий класс отправляется в рай» мы оказываемся в клаустрофобной драме, в рамках сурового и мрачного реализма: это не столько экономическая эксплуатация фабричного рабочего, сколько экспроприация человечности рабочего. Даже (и прежде всего, парадоксально) за пределами рабочего места. … Но Петри идет еще дальше в своем анализе, потому что в одиночестве Лулу виноваты не только капитализм и его производственные модели, но и те, кто борется с этим обществом. Возможно, только на словах» (Conti, 2024).

Актуальность этой картины хорошо показал в своей статье кинокритик Федерико Джирони: «Петри хотел снять фильм о труде, «о рабочем классе», с той ясной и провокационной точкой зрения, которой он обладал, и многие из его аргументов — о труде, капитализме и политике левых — остаются актуальными и сегодня. Потому что эти вопросы оставались нерешенными почти пятьдесят лет и превратились в почти неразрывные клубки, и потому что Петри отвергал всякую идеологию, оставаясь просто наблюдателем и поднимая политику и кинематограф на более высокий, почти метафизический уровень. … Петри… помощью своего мощного кинематографического стиля рассказал о кошмаре человека, который всегда был и все чаще оказывается пленником системы, которая владеет им и уничтожает его посредством механизма отчуждения — того самого, который описывал Маркс» (Gironi, 2020).

В силу многих причин фильм «Рабочий класс идет в рай» не попал в советский кинопрокат, но по причине тематики и критики капиталистического общества довольно много обсуждался в советской прессе.

Например, журналист Н. Прожогин (1928-2012) посчитал, что с фильмом Элио Петри «далеко не во всем можно согласиться, он довольно односторонне затрагивает проблемы рабочего движения», но зато он «касается животрепещущих вопросов итальянской действительности, показывает противоречия в современном рабочем движении капиталистических стран и не скрывает его трудностей, в частности как угрозы реформизма социал-демократического толка, так и объективно провокационной роли левацких группировок». Отсюда следовал весьма оптимистический (но в реальности не оправдавшийся) вывод, что, «возвращаясь к темам, диктуемым самой жизнью, итальянское кино вновь встает, как это было в первые послевоенные годы, на благодатную почву» (Прожогин, 1972: 20).

Один из ведущих идеологов советского киноведения Георгий Капралов (1921-2010) рассказал своим читателям, что главный персонаж «Рабочего класса...» «то оказывается под влиянием «левых» крикунов, анархистов, маоистов, то склоняется на сторону профсоюзных лидеров, которые помогли восстановить его на работе после забастовки. Но при взгляде на будущее он, как и его товарищи по работе, видит только стену. Как пробить ее, как попасть в «рай», об этом Лулу не имеет никакого представления» (Капралов, 1974: 175-206).

А далее Г. Капралов с досадой писал, что «авторы фильма словно закрывают глаза на то, что в современном мире уже дан ответ на вопрос о том, как рабочий класс может освободить себя, получить власть, сам стать хозяином своей судьбы. О возможности того выхода, на который указывают коммунисты, опыт социалистических стран, в фильме не говорится ни слова. Молчаливо подразумевается, что ни Лулу, ни его товарищи словно ничего не знают об этом или, во всяком случае, исключают почему-то для себя подобное решение даже в перспективе классовой борьбы. Не потому ли создатели фильма так настоятельно подчеркивают примитивность своего героя? (Впрочем, те же черты характеризуют по преимуществу и окружение Лулу).

С одной стороны, он, несомненно, обладает живым и восприимчивым умом, напряженно ищет спасительного выхода. А с другой — словно действительно некая стена стоит перед ним, закрывая весь горизонт и оставляя возможность видеть лишь то, что позволяют границы фильма. Конечно, создатели картины, показав некоторые стороны реальной действительности Италии сегодняшнего дня, некоторые реальные проблемы, которые приходится решать ее рабочему классу, некоторые особые условия, в которые попадает часть пролетариев, самим фактом разработки этих проблем в искусстве, вынесения их на киноэкран, обращенный к широкой общественной аудитории, привлекают к ним внимание, вызывают дискуссии на страницах газет и журналов, побуждают к дальнейшему обсуждению этих вопросов. Но «проклятая» стена, она ведь может привести и в отчаяние!.. С другой стороны, на той же ниве действуют в высшей степени бойко и крикливо всякого рода «ультралевые», гошисты, маоисты, с помощью кино пытающиеся спровоцировать выгодные им социальные эксцессы. Подобные «левые» фильмы заметно плодятся, засоряя экран и незрелые умы своими мнимо революционными призывами» (Капралов, 1974: 175-206).

С этой позицией был полностью согласен и другой влиятельный советский киновед 1070-х – Александр Караганов (1915-2007): «Внутренняя тема фильма, тема формирования классового самосознания рабочих, борьбы за их единство, могла бы приобрести реалистическую наполненность и глубину, если бы авторы фильма показали левацкий экстремизм студентов и чересчур осторожную тактику профсоюзного лидера в соотнесении с деятельностью авангарда рабочего класса, с истинно революционным пониманием его задач и целей. На такие углубления авторы фильма не пошли, их позитивная программа, по крайней мере, та, что воплотилась в экранном действии, остается весьма неопределенной. ... В фильме используется грубая метафора — бессилие Лулу изображается, прежде всего, как бессилие сексуальное» (Караганов, 1976).

С ним солидаризировался и киновед Георгий Богемский (1920-1995): «Конечно, образ Лулу Массы немало выиграл бы, если бы акцент делался не на болезненных, патологических состояниях, а весь фильм выиграл бы, если бы в нем не было «вставной» эротической сцены сомнительного вкуса (внесена эта сцена из явно коммерческих соображений, хотя надо признать, что она, несомненно, подана в ироническом плане). Но главное, фильм зазвучал бы по-другому, если бы финал его был более четким, не допускал ложных толкований. Хотелось бы также — и это было бы вполне закономерно при показе жизни большого предприятия (предположительно — заводов «Фиат» в Турине) — увидеть в фильме деятельность не только профсоюзных активистов, но и местной ячейки компартии. Хотелось бы почувствовать и связь между отдельными выступлениями рабочих и общей борьбой итальянских трудящихся во главе с коммунистами за глубокие преобразования, способные открыть путь к социализму... Чем серьезнее поднятые проблемы, тем серьезнее и требования к фильму» (Богемский, 1976).

«Рабочий класс идет в рай» не попал в советский прокат именно по причине того, что Элио Петри послал свои сатирические стрелы как по правым, так и по левым, как по

капиталистам, так и по коммунистам. Все они хотели завладеть умами и душами пролетариата – и передового рабочего Лулу, в частности, – но все, в сущности, стоили друг друга, так преследовали свои (буржуазные, профсоюзные или партийные) цели. Отсюда логично, что главный персонаж фильма после довольно активных колебаний понимает, что им манипулируют, что он остается один, со своими проблемами и горестями.

Вторая причина, по которой сатира Элио Петри не понравилась советским идеологам была, на мой взгляд, в том, что в фильме о рабочем классе не было традиционного положительного героя. Лулу, конечно был рабочим, но, увы, далеко не идеальным, и эта «неидеальность» была ярко показана режиссером и актером Волонте во всей своей неприглядности.

Полагаю также, что возникло опасение, что советский рабочий класс увидит в фильме Петри параллели со своей тяжелой работой: недаром почти половина действия картины происходит в заводском цеху, у станков…

«Рабочий класс идет в рай» был удостоен многих престижных наград (Премия «Давид ди Донателло» за лучший фильм года, «Серебряная лента» за лучшую женскую роль и др.).

Однако главной наградой фильма стала, конечно «Золотая пальмовая ветвь» Каннского кинофестиваля (которую он разделил с политической драмой Франческо Рози «Дело Маттеи»). Интересно, что на том же фестивале в том же году в конкурсе был «Солярис» Андрея Тарковского. «Солярис» был удостоен Гран-при фестиваля, но, говорят, что Тарковского, который всю свою творческую жизнь мечтал о «Золотой пальмовой ветви», возмутило, что его философский фильм обошли два политически ангажированных фильма…

Собственность больше не кража / La Proprietà non è più un furto / La propriété, c'est plus le vol. Италия-Франция, 1973. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Элио Петри, Уго Пирро. Актеры: Флавио Буччи, Уго Тоньяцци, Этторе Гарофоло, Луиджи Антонио Гуэрра, Жюльен Гийомар, Жак Эрлен, Дария Николоди, Орацио Орландо, Ада Пометти, Джиджи Пройетти, и др. Драма. Комедия. Притча. Премьера: 4.10.1973. **Прокат в Италии: 3,0 млн. зрителей (40-е место в сезоне 1973/1974). Прокат во Франции: 21 тыс. зрителей.**

Через руки мелкого служащего — банковского кассира (Флавио Буччи) ежедневно проходят тысячи купюр. Он мечтает разбогатеть, завидует своим обеспеченным согражданам и, в конце концов, решается на первую в своей жизни (мелкую) кражу. Но это стало только началом… Итак, деньги в фильме деньги — это неискоренимое зло, заражающее человека и влияющее на его поведение: «Собственность, больше чем кража, — это болезнь… быть или иметь… Я хотел бы быть… и иметь, но я знаю, что это невозможно… вот в чем болезнь».

В год премьеры эта картина имела немалый успех у итальянских зрителей, но отзывы прессы были сдержанными.

К примеру, рецензент *Segnalazioni cinematografiche* писал, что «фильм основан на предположении, что в нашем неизлечимо эгоистичном обществе человек живет не для того, чтобы «быть», а для того, чтобы «иметь», и что в гонке за собственность побеждает сильнейший: то есть тот, кто лучше всех умеет воровать. Вывод таков: такой тип общества должен измениться. Развитая с помощью методов «гротеска», история содержит захватывающие и технически ценные эпизоды, но в целом она испытывает трудности — из-за избытка аргументов — найти точку опоры, способную придать единство множеству ситуаций и мотивов, которые часто являются лишь второстепенными или излишними» (*Segnalazioni cinematografiche*. 76. 1974).

В XXI веке итальянские киноведы в основном дают фильму «Собственность больше не кража» положительные оценки:

«Это провокационное и интеллектуально стимулирующее произведение. Изображая итальянское общество того времени, он имеет пророческие обертоны в своем изображении нечестного и невежественного богатства, а также бесплодности зависти как движущей силы

социального продвижения. Гротескный, острый и смешной, полный запоминающихся отсылок и реплик, он раскрывает необычайный и не поддающийся классификации талант главного героя Флавио Буччи, здесь противостоящего свирепому Уго Тоньяцци. … Если и есть что-то, что можно критиковать в почти идеальном фильме, так это, парадоксально, плотность его сценария, который не упускает ни одного аспекта социальной структуры… «Собственность больше не кража» — это фильм, который обращается к прошлому, чтобы говорить с настоящим с пророческой интеллектуальной проницательностью: зависть, прямо утверждается в нем, — это выражение классовой ненависти, которая сама по себе является эгоизмом, а значит, безвредна, и основополагающим чувством религии собственности. Если что-то и изменилось со времен, когда наше кино рассказывало нам об улицах и социальных движениях с помощью выдающихся авторов, художников и технических специалистов, то это потому, что мы этого не заметили. Или, возможно, за почти 50 лет все изменилось так, что все осталось по-прежнему, или, возможно, мы не хотим признавать, что общество, мир и даже кино изменились к худшему» (Catelli, 2020).

«Собственность больше не кража» — это история бунта против собственности и денег. Невротический, запутанный бунт, безнадежный на успех, который не приведет к революции, но по-своему это героический бунт. … После исследования невроза власти («Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений») и невроза труда («Рабочий класс идет в рай»), Петри обращается, пожалуй, к самому сложному неврозу, который для него объединяет все остальные: неврозу денег. Он делает это в фильме с яростной, сюрреалистической атмосферой и иронией… В целом, эротизм этого фильма полностью подчинен динамике власти, как и любая другая страсть. Петри в очередной раз изображает мир, основанный на собственности, на деньгах — короче говоря, наш мир, — где лицемерие является правилом, и где только деньги определяют, что законно, а что нет» (Ciccaglione, 2021).

«Тяжелый и удушающий, почти полностью лишенный длинных планов, невротический и фрагментированный, как никогда прежде, фильм «Собственность больше не кража» — стилистически странный эксперимент даже для такого визионера, как Элио Петри. … Самый гротескный и припадочный фильм Элио Петри — это мучительное, мрачное и экспрессионистское исследование психологического, антропологического и политического значения владения» (Battistini, 2020).

Вместе с тем, кинокритик Фабрицио Фольято оценил эту картину неоднозначно: «Намеренно неприятный и «вульгарный», фильм «Собственность больше не кража» рисует треснувшее зеркало общества, травмированного внезапным спадом благосостояния… Фильм, снятый в год рецессии — год воскресений, проведенных пешком, выключенных вывесок магазинов и кинотеатров без последнего сеанса в целях экономии энергии, — это мрачный портрет общества, отказавшегося от классовой ненависти и входящего в порочный круг «классовой зависти». … Главный герой, бухгалтер… произносит фразу, которая одновременно является провокацией и программным резюме всего фильма: «Эгоизм — это основополагающее чувство религии собственности». … Пронизанная зловещими и причудливыми настроениями, «Собственность больше не кража» имеет откровенно экспрессионистскую сценографию, пронизанную апокалиптическим и мессианским настроем… Хотя фильм Петри, кажется, представляет собой критику и обличение «карикатурного» общества, … он также зацикливается на стерильном, но предсказуемом сопоставлении плоти и секса, власти и мужественности, силы и обладания, подчеркивая все ограничения фильма, который не оправдывает своих амбиций» (Fogliato, 2013).

Фильм «Собственность больше не кража» в СССР в прокат не вышел, а советские кинокритики отнеслись к фильму настороженно, упрекая его во вульгарном фрейдизме педалировании сексуальных инстинктов.

Так кинокритик Андрей Плахов сетовал, что в этом фильме Элио Петри биологические мотивировки «выходят на первый план, несмотря на все усилия режиссера сопрячь их с общественно-политической фразеологией. Начиная с названия (парафразы формулировки Прудона о природе собственности, которая «есть кража») такого рода фразеология переполняет фильм — в нем звучат слова о революции, коммунизме, троцкизме, — но, пожалуй, нигде не перестает быть умозрительной привязкой к сюжету, движимому совсем

иными пружинами. … Однако глобальность этого замысла парализуется тем, что большинство персонажей фильма маловыразительны. За исключением, пожалуй, основной троицы, образующей своего рода «общественно-интимный» треугольник. На первый взгляд именно в этот треугольник заложено метафорически выраженное социально-критическое начало. … Главным объектом собственности Мясника и притязаний Тоты оказываются, однако, не деньги, а живой товар, дающий ощущение власти, — безотказная любовница. По ее собственному признанию, она чувствует себя работницей, призванной обслуживать сексуальные прихоти своего хозяина, его же в моменты близости воспринимает как машину, с которой принуждена работать. Если отбросить надуманный конструктивизм метафорики и явные уступки вкусовому ширпотребу, приходится признать, что самое неслучайное в фильме — тот ореол звериного, физиологичного… Перед нами две взаимодополняющие разновидности одного и того же типа, в котором буржуазный культ собственности трансформировался в пульсирующие садомазохистские инстинкты и который представляет собой явную аномалию, уродство» (Плахов, 1988).

На мой взгляд, сатирическая притча «Собственность больше не кража» представляет собой своего рода фантазию на тему «Преступления и наказания» (1866) Федора Достоевского. Как и Родион Раскольников, банковский служащий в нервном исполнении Флавио Буччи (1947-2020), в начале фильма, по сути, задается вопросом: «Тварь ли я дрожащая или право имею?». И отвечает преступным действием, начиная преследование Зла в талантливом воплощении Уго Тоньяцци (1922-1990).

Однако далее Элио Петри ведет своего персонажа по пути, весьма отличному от пути Раскольникова к просветлению. Персонажи Буччи и Тоньяцци с каждым эпизодом приближаются друг к другу в своей мерзости, поэтому итоговое уничтожение Мясником персонажа Буччи уже не вызывает никакого сожаления и сочувствия.

Вновь, как и в «Учителе из Виджевано» (1963), Элио Петри убедительно доказал, что «маленький человек» вовсе не синоним Добра и Нравственности. Напротив, зависть к миру имущих может сделать его поступки и мораль ничуть не лучше, чем у «акул капитализма». И это никакая не аномалия, а довольно типичное явление…

Тодо Модо / Todo modo. Италия, 1976. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Леонардо Шаша, Элио Петри, Берто Пелоссо (по мотивам романа Леонардо Шаша). Актеры: Марианджела Мелато, Марчелло Мастроянни, Джан Мария Волонте, Тино Скотти, Чиччо Инграссия, Франко Читти, Ренато Сальватори, Мишель Пикколи, Чезаре Джелли, Адриано Амидеи Мильяно и др. Притча. Комедия. Драма. Премьера: 30.04.1976. **Прокат в Италии: 1,8 млн. зрителей. Прокат во Франции: 50 тыс. зрителей.**

Название этого фильма частично цитирует изречение знаменитого иезуита Игнасиа Лойолы (1491-1556): «Todo modo para buscar la voluntad divina» («Все средства хороши, чтобы постигнуть волю Божью»). В начале притчи Элио Петри некий иезуит Дон Гаэтано собирает политиков, банкиров, бизнесменов и представителей оккультной власти, чтобы те искупили свои грехи и преступления, молясь и рассуждая о Возвышенном. Но, увы, «сильные мира сего» всё равно ссорятся. И всё бы ничего, если бы они не стали один за другим уходить в мир иной…

Судьба фильма «Тодо модо» была непростой. Он вышел в итальянский кинопрокат весной 1976 года, через месяц был снят с экранов за отсылки к персонам христианско-демократической партии и тогдашнего премьер-министра Италии Альдо Моро (1916-1978), хотя в защиту фильма и выступила весьма влиятельная в те годы итальянская коммунистическая партия.

После своего ухода с поста премьер-министра, Альдо Моро оставаля одной из заметных политических фигур в Италии. 16 марта 1978 года он был похищен экстремистской группировкой «Красные бригады» и 9 мая того же года убит… В этом контексте возвращение на экраны фильма «Тодо модо», тем более, стало нежелательным…

Однако хорошо известно, что основная масса зрителей на Западе (а теперь и в России) активно смотрит любой фильм именно в течение первого месяца его демонстрации. Так что

за месяц после премьеры «Тодо модо» на волне развернувшегося вокруг него скандала успели посмотреть без малого два миллиона зрителей…

Что касается итальянской прессы, но в 1976 году у нее по отношению к «Тодо модо» преобладало неприятие.

Так кинокритик Джовани Граццини (1925-2001) писал, что этот фильм, «построенный как гротескная комедия, граничащая с символическим и фантастическим, фильм, тем не менее, становится жертвой собственного яростного пессимизма, в конечном итоге оставляя впечатление бессмысленно апокалиптического и сюжетно несвязного произведения» (Grazzini, 1976).

Однако в XXI веке «Тодо модо» у итальянских критиков нередко воспринимается как кинематограческий шедевр.

Роберта Ламоника пишет, что «Тодо модо» — это резкая критика итальянской политической системы и сговора между политической и религиозной властью. Это портрет правящего класса, состоящего из перестановок, внутренних фракций, исключений, притворного раскаяния и сговора. Сценография Данте Ферретти, вдохновленная метафизической живописью Де Кирико, подчеркивает идею о том, что главные герои итальянской общественной жизни — это бездушные манекены с деформированными лицами и пустыми взглядами, в то время как белые статуи, неподвижно стоящие в сером бетоне на черном фоне стен, являются единственными носителями смысла и ужаса реальности, воспринимаемой как кристаллизованная и окаменевшая. Изображение, созданное оператором Луиджи Кувейллером явно экспрессионистское, создающее темные и зловещие тона. Часто части сцены остаются в тени, словно скрывая часть изображенного мира, создавая атмосферу тайны и тревоги. … Джан Мария Волонте в роли президента безупречен и полностью вжился в образ, безжалостного демиурга с успокаивающим голосом и жаждой власти, явной в каждом жесте. Сам Петри решил вырезать первые дубли, чтобы избежать цензуры (которая, тем не менее, была применена), настолько он был похож на достопочтенного Альдо Моро, и предложил Волонте сыграть более отстраненно. Столь же убедительно выглядит Марчелло Мастроянни в роли дона Гаэтано, священника с мягким лицом и темной душой, бича пороков итальянской элиты, предосудительного, но безупречного» (Lamonica, 2019).

Столь же высоко оценивает этот фильм и кинокритик Тонино Де Паче: «Петри со своим политическим триллером, балансирующим между чёрной комедией и гротеском, предлагает нам гиперболическую метафору. … В те годы для создания подобного фильма требовалась смелость. Исторически-политический контекст того времени характеризовался крайней напряжённостью между социальными группами, нападениями вооружённых организаций как правого, так и левого толка, включая похищения, засады и суды в народных трибуналах. С другой стороны, эта атмосфера использовалась для эксплуатации чувства страха с целью ограничения прав и прерогатив, с сильной демонизацией политической работы тех, кто не отождествлял себя с традиционными партиями. … Поэтому для Элио Петри было огромной смелостью бросить вызов всему этому сопротивлению и снять фильм, в котором сильный политический подтекст нисколько не разбавляется, а, наоборот, подчеркивается атмосферой черного юмора… «Тодо модо» также прекрасный пример клаустрофобного кино, того замкнутого пространства, которое становится загадочным самонаказанием» (De Pace, 2015).

Ему вторит Ренато Бутера: «Клаустрофобное и кафкианское произведение, обладающее этическим подтекстом, который придает ценность гротескной и трагической истории. … В первую очередь, фигура одного из главных героев, президента, чьи манеры и утонченная, но флегматичная манера речи были узнаваемы как черты Альдо Моро, политика и государственного деятеля, чья моральная стойкость признается и сегодня. Также группа коррумпированных политиков, принадлежащих к христианским демократам, партии, правившей Италией» (Butera, 2025).

Маурицио Порро обращает внимание читателей, что Элио Петри, «часто опережающий свое время, … предвидел исчезновение правящего класса… Великие режиссеры часто бывают пророками. Его фильм — это упражнение в гротеске без тени надежды» (Porro, 2015).

А Алессандро Анибалли считает, что «Тодо модо» — Абсолютный шедевр кинематографа… Триумф и катастрофа политического дискурса Элио Петри [в этом фильме] сегодня выделяется как один из величайших и наиболее сложных вкладов в историю итальянского кинематографа, сравнимый с «Сало» Пазолини, как по своей идентичной иконоборческой ярости, так и по проклятию, поразившему оба фильма, и клаустрофобной строгости постановки с масками и смертоносными телами. … Дон Гаэтано (Марчелло Мастроянни) — перевозчик в ад… Из дантовской спирали — а там ещё и железобетонные винтовые лестницы — нет спасения, кроме как через смерть, окончательное нисхождение в ад» (Aniballi, 2020).

В советский кинопрокат фильм «Тодо модо» по понятным причинам попасть не мог, но советские киноведы о нем писали.

Киновед Георгий Богемский (1920-1995) дал ему довольно противоречивую оценку.

В одной из своих статей он писал, что «Тодо модо» — сатирическая панорама мирка высшей иерархии стоящей у власти в Италии клерикальной партии. Действие развертывается, как и полагается в детективе, в «ограниченном пространстве», где одно за другим происходят загадочные убийства… «Тодо модо» — жестокая сатира на раздираемую внутренней борьбой правящую партию христианских демократов, на католических лидеров, сознающих необходимость перемен, «обновления», спасения падающего престижа своей партии и церкви, но слишком глубоко погрязших в коррупции, спекуляциях, казнокрадстве, внутренних склоках, борьбе за власть. Фильм впечатляет мрачной яростностью изобразительных средств, гротесковыми образами «сильных мира сего». В центре фильма две фигуры: священник, управляющий «бункером» и держащий в руках невидимые нити бесконечных интриг, он не только руководит медитациями, но — от имени католической церкви — и всеми земными делами, и некий могущественный Председатель — не то партии, не то совета министров. В роли священника мы встречаемся с Марчелло Мастроянни, а лидера клерикалов, Председателя (критика считала, что в его лице показан в фильме Альдо Моро — тот самый деятель, который вскоре после создания этого во многом пророческого фильма действительно трагически погиб) играет Джан Мария Волонте. Волонте впервые снимался в одном фильме с Мастроянни. Их гротесковый дуэт оказался великолепен, и можно только сожалеть, что эти два крупнейших актера итальянского кино никогда больше — ни раньше, ни потом — не играли вместе» (Богемский, 1984).

Вместе с тем тот же Георгий Богемский в другой своей статье признавался, что этот фильм произвел на него «гнетущее впечатление как по содержанию, так и по своей стилистике. Мощный сатирический заряд, несомненно, в фильм вложен, детективный «саепенс» доведен до абсурда, но политический смысл смутен: силы, стоящие у власти в Италии, показаны изолированно от всех других сил, не намечено никакой политической альтернативы. Клерикальные лидеры и промышленники пожирают друг друга, как пауки в банке; выходит, надо просто ждать, когда они уничтожат друг друга до последнего?.. Ход событий последнего времени опровергает подобные мрачные аналогии в кафкианском духе, доказывая, что в Италии есть мощные здоровые политические силы, способные взять на себя ответственность за судьбы страны» (Богемский, 1981).

Уже в XXI веке киновед Михаил Трофименков отметил, что «красные и черные бригады, мафия, масоны, гангстеры — все они слились в одно черное облако, сгустившееся над страной. Зловещий фильм Элио Петри — коллективный портрет этого «облака». Хозяева жизни, собравшись на вилле под Римом, чтобы выбрать некоего «преемника», умирают один за другим. Как в «Десяти негритятах» Агаты Кристи, подозревать некого, поскольку погибают все. Самым могущественным человеком оказывается самый неприметный — услужливый шофер, пускающий пулю в затылок своему боссу» (Трофименков, 2010).

Соглашусь с тем, что «Тодо модо» — один из самых мрачных и безысходных произведений мирового киноискусства. Не щадя никого, Элио Петри бросил здесь обвинение всем государственным, партийным, мафиозным и религиозным «сильным мира сего». Блестящие актерские работы Волонте и Мастроянни сделали эту фантасмагорическую притчу психологически убедительной и от этого еще более сумрачной…

Разумеется, во второй половине 1970-х и в 1980-х эта картина связывалась с текущими политическими событиями и в частности с идеологией христанско-демократической партии и одним из ее лидеров – Альдо Моро. Однако сегодня «Тодо модо» явственно обнажает свою вневременную обличительную суть…

Грязные руки / Le mani sporche. Италия, 1978. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Элио Петри (по одноименной пьесе Жана-Поля Сартра). Актеры: Марчелло Мастроянни, Джованни Визентин, Анна-Мария Герарди, Джулиана Де Сио, Пьетро Бионди, Массимо Фоски и др. Драма. Триллер. Детектив. Премьера: 14.11.1978. **Минисериал. ТВ.**

Юный коммунист Уго (Джованни Визентин) убивает лидера подпольной пролетарской партии Хёдерера. Но какова причина этого убийства? Действие фильма происходит в вымышленной европейской стране Иллирии в конце второй мировой войны…

Кинокритик Эмануэле Буччи полагает, что в этом фильме, «как всегда в работах Петри, сексуальная составляющая является ключевым моментом, где проявляются противоречия и уязвимость персонажей, обреченных на расщепление и неразрешенность в обществе, где отчуждение, порождаемое классовой иерархией, препятствует полноценному личностному развитию. Но для режиссера адаптация Сартра означает обращение к одному из важнейших мыслителей в его интеллектуальном развитии. Экзистенциализм Сартра вдохновляет многих ключевых тем в творчестве римского режиссера, от постоянной угрозы смерти до концепции «недобросовестности», которая давит на людей и их выбор. … [Фильм] Петри также отражает внутренние противоречия левого политического спектра (особенно коммунистического левого) в драматический момент его истории: в истерзанные войной… 1940-е годы. Однако атмосфера взаимного недоверия и использование убийства как средства борьбы отсылают к той самой эпохе, в которой была создана эта экранизация, к трагически символичному 1978 году, «свинцовым годам», с похищением и убийством Альдо Моро Красными бригадами» (Bucci, 2021).

Российские исследователи Павел Клюшин и Леонид Цыткин считают, что Элио Петри «прошел путь от молодежного коммунистического активизма до крайнего скепсиса и разочарования практически в любых идеологиях», и это нашло свое отражение и в фильме «Грязные руки» (Клюшин, Цыткин, 2021).

Да, «Грязные руки» пропитаны пессимизмом и ощущением некого тупика. Несмотря на участие в фильме Марчелло Мастроянни (1924-1996), Элио Петри на сей раз очевидно был выделен минимальный бюджет для телевизионных съемок, и замкнутые в интерьерах «Грязные руки» больше напоминают разговорную пьесу, чем фильм.

С другой стороны, это и была экранизация пьесы Жана-Поля Сартра (1905-1980), и Элио Петри еще в прологе своего фильма обозначил театральность действия, когда Уго медленно заходит в зал, где должен начаться спектакль, за которым из верхней ложи наблюдает сам… Сталин, посмеиваясь в усы.

Хорошие новости / Buone notizie. Италия, 1979. Режиссер и сценарист Элио Петри. Актеры: Джанкарло Джаннини, Анхела Молина, Орор Клеман, Нинетто Даволи и др. Комедия. Драма. Премьера: 23.11.1979. **Прокат в Италии: 70-е место в сезоне 1979/1980.**

В Италии, опустошенной терроризмом и насилием, некий руководитель телекомпании находится в жизненном кризисе. Однажды к нему обращается друг его юности, который, кажется, страдает от мании преследования. Но, возможно, кто-то действительно хочет его убить…

В год премьеры «Хороших новостей» они получили в основном негативные отзывы в прессе.

К примеру, кинокритик Джовани Граццини (1925-2001) писал: «Вот фильм, написанный, снятый и спродюсированный Элио Петри, который оставляет вас

безмолвными. Не столько из-за необычности его структуры и актёрской игры (что само по себе было бы достоинством), сколько потому, что он топчется на месте, не давая нам понять, куда он движется... Можно уловить нечто между строк: намерение выразить, используя чёрный юмор, абсурдное состояние, в котором мы все находимся, символизируемое сексуальным неврозом, пристрастием к насилию, инфантильным поведением, обрамлённое кучами грязи, воплями сирен и агрессией. Постановка очень эффектна, но фильму не удаётся передать эфемерную логику и строгие правила сюрреалистической притчи» (Grazzini, 1979).

Спустя четверть века киновед Паоло Мерегетти высказал аналогичное мнение: «Разрозненная этико-политическая апология... последний фильм Петри, в котором его склонность к метафизическому пессимизму выражается без дальнейших колебаний» (Mereghetti, 1994).

Однако, как это нередко бывало с фильмами Элио Петри, в XXI веке оценка «Хороших новостей» итальянскими кинокритиками стала, как правило, весьма позитивной.

Кинокрик Дарио Занелли (1922-2000) писал, что, «разворачиваясь в зловещем Риме, раздираемом постоянными вспышками насилия и заваленном грудами мусора, фильм... выражает себя на напряженном, фрагментарном, слегка невротическом языке, что представляет собой особенно заметную попытку обновления, в том числе благодаря своей откровенной согласованности с предметом исследования. «Хорошие новости»... остры в своем анализе, горьки в своем размышлении, резки в своей полемике, яростны в своем сарказме» (Zanelli, 1979).

Бруно Чиккальоне утверждал, что «мастерство Петри в повествовании об этом многогранном кризисе поразительно: едкая ирония, склонность к парадоксам, ошеломляющая игра актеров, острый ум поставленных им провокаций и режиссерский стиль, более сухой и интимный, чем в других фильмах, но столь же эффектный» (Ciccaglione, 2020).

Массимилиано Скьявони уверен, что в «Хороших новостях» «из каждого кадра возникает головокружительное ощущение конца, высмеиваемого, осмеянного, порождающего ужас и чувство угрозы, отчаянно ищущего избавления. ... Это конец всего, не только физической жизни. Конец способа понимания жизни и судьбы человека, конец идеалов, конец мечты... о более свободном и демократическом обществе. Конец революции. Конец личности. ... На этот раз, как никогда прежде, гротеск оторван от реальности, обретая абсолютные и экзистенциальные очертания. Остается лишь точка отсчета для Италии, изображенная со все более стилизованными и искаженными чертами, но практически сведенная к скелету умирающего таракана. ... Хотя Петри на протяжении всего своего творчества часто размышлял о власти и её авторитете, всегда представляя их в некоторой степени в конкретном или образном ключе, на этот раз обсуждение становится очень сухим и полностью метафизическим. ... Короче говоря, «Хорошие новости», кажется, приходят к совершенно логичному завершению авторского пути, используя язык очень мрачной и кафкианской комедии» (Schiavoni, 2017).

Фабрицио Фольято считает, что «Хорошие новости» — «фильм-завещание, в котором болезнь, депрессия, чувство неполноценности и страх смерти переплетаются и переносятся из сознания автора на экран. ... Эти поиски находят свое воплощение в мрачном и смертоносном юморе, невротической и чрезмерно эмоциональной игре актеров, а также в преувеличенном использовании цвета и живописи. Так режиссер стремится изобразить абсурдное положение людей, заточенных в клетке благополучия и лишенных чувств. Сексуальный невроз, нежелание брать на себя ответственность, пристрастие к насилию и стремление к инфантильному поведению сосуществуют в городском пейзаже, залитом грязью, сотрясаемом воем сирен и пересеченном бесчисленными телевизионными экранами, порождая социальный и моральный апологет необратимого процесса саморазрушения, поразившего общество. ... Но истинной одержимостью и табу современного человека по-прежнему остается секс... Таким образом, в представлении Петри, ежедневному ужасу нет конца: современный человек погрузился в бездну коммерциализации, которая никого и ничего не щадит... Рискованное и провокационное кино, крайне необходимое, сжатое в фильм, который на первый взгляд может показаться

поверхностным и чрезмерно эмоциональным, но на самом деле является одним из самых ясных анализов общества, находящегося в состоянии коллапса, в то время как удушье всё ещё распространяется» (Fogliato, 2013).

У исполнителя главной роли в «Хороших новостях» (Джанкарло Джаннини) был уже богатый опыт игры комедиях и гротескных фарсах («Драма ревности: все детали в хронике», «Фильм о любви и анархии», «Паскуалино «Семь красоток» и др.), поэтому его телебосс сыгран с точным ощущением жанра и стиля.

Сатира Элио Петри в «Хороших новостях» не так мрачна, как в «Тодо модо» (1976), но она все равно беспощадна и проникнута горечью…

Увы, комедия «Хорошие новости» стала последней кинематографической работой Элио Петри. Возрасте 53 лет знаменитый режиссер скончался от тяжелой болезни. Это случилось 10 ноября 1982 года…

Фильмография

Убийца / L'Assassino / L'assassin. Италия-Франция, 1961. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Паскуале Феста Кампаниле, Массимо Франчоза. Актеры: Марчелло Мастроянни, Мишлин Прель, Кристина Гаиони, Сальво Рандоне, Андреа Чекки и др. Драма. Детектив. Притча. Премьера: 27.03.1961.

Дни сочтены / I giorni contati. Италия, 1962. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Элио Петри, Карло Романо, Тонино Гуэрра. Актеры: Сальво Рандоне, Франко Спортелли, Реджина Бьянки, Марчелла Валери, Альберто Амато, Анджела Минервини, Ландо Будзанка, Альдо Пини, Витторио Каприоли и др. Драма. Премьера: 5.04.1962.

Учитель из Виджевано / Il maestro di Vigevano. Италия, 1963. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Элио Петри, Фурио Скарпелли, Адженоре Инкроччи (по одноименному роману Лучио Мастронарди). Актеры: Альберто Сорди, Клэр Блум, Анна Карена, Эджидио Касолари, Пьеро Маццарелла, Гвидо Спадеа и др. Драма. Комедия. Премьера: 24.12.1963. **Прокат в Италии: 2,9 млн. зрителей (36-е место в сезоне 1963/1964). Прокат в СССР с 11.10.1965: 7,6 млн. зрителей.**

Высшая неверность / Alta infedeltà / Haute infidélité. Италия-Франция, 1963. Режиссёры: Франко Росси («Скандальный»), Элио Петри («Грех во второй половине дня»), Лучано Сальче («Вздыхающая») и Марио Моничелли («Современные люди»). Сценаристы: Руджеро Маккари, Этторе Скола, Эйдж и Скарпелли. Актеры: Нино Манфреди, Фульвия Франко, Джон Филлип Лоу и др. («Скандальный»), Шарль Азнавур, Клэр Блум («Грех во второй половине дня»), Моника Витти, Жан-Пьер Кассель, Серджио Фантони («Вздыхающая»), Уго Тоньяцци, Бернар Блие, Мишель Мерсье («Современные люди»). **Премьера: 22.01.1964. Прокат в Италии: 3,8 млн. зрителей (19-е место в сезоне 1963/1964). Прокат во Франции: 0,5 млн. зрителей.**

Десятая жертва / La Decima vittima / La 10eme victime. Италия-Франция, 1965. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Тонино Гуэрра, Джорджио Сальвиони, Эннио Флаяно, Элио Петри, Эрнесто Гастальди (по мотивам рассказа Роберта Шекли «Седьмая жертва»). Актеры: Марчелло Мастроянни, Урсула Андрес, Эльза Мартинелли, Сальво Рандоне, Массимо Серато, Мило Кесада и др. Фантастика. Триллер. Комедия. Премьера: 1.12.1965. **Прокат в Италии: 2,3 млн. зрителей (59-е место в сезоне 1965/1966). Прокат во Франции: 0,3 млн. зрителей.**

Каждому своё / A ciascuno il suo. Италия, 1967. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Элио Петри, Уго Пирро (по роману Леонардо Шаша). Актеры: Джан Мария Волонте, Ирен Папас, Лаура Нуччи, Луиджи Пистилли, Сальво Рандоне, Габриэле Ферцетти и др. Детектив. Драма. Премьера: 22.02.1967. **Прокат в Италии: 1,1 млн. зрителей (88-е место в сезоне 1966/1967)**. **Прокат в Испании: 0,5 млн. зрителей. Прокат во Франции: 0,1 млн. зрителей.**

Тихое место в деревне / Un Tranquillo posto di campagna / Un coin tranquille à la campagne. Италия-Франция, 1968. Режиссер Элио Петри. Сценарист Лучиано Винченцони (по мотивам повести Джорджа Оливера Онионса «Манящая прекрасная»). Актеры: Франко Неро, Ванесса Редгрейв, Жорж Жере, Мадлен Дамьен, Валерио Руджери и др. Драма. Мистический триллер. Премьера: 15.11.1968. **Прокат в Италии: 0,8 млн. зрителей. Прокат во Франции: 30 тыс. зрителей.**

Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений / Дело гражданина вне всяких подозрений / Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto. Италия, 1969/1970. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Элио Петри, Уго Пирро. Актеры: Джан Мария Волонте, Флоринда Болкан, Джанни Сантуччо и др. Драма. Комедия. Премьера: 9.02.1970. **Прокат в СССР – с мая 1974: 10,3 млн. зрителей за первый год демонстрации. Прокат в Италии: 4,1 млн. зрителей (7-е место в сезоне 1969/1970). Прокат в Испании: 0,7 млн. зрителей. Прокат во Франции: 0,7 млн. зрителей.**

Рабочий класс идет в рай / La Classe operaia va in paradise. Италия, 1971. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Элио Петри, Уго Пирро. Актеры: Джан Мария Волонте, Марианджела Мелато, Джино Перниче, Луиджи Диберти и др. Драма. Комедия. Сатира. Премьера: 17.09.1971. **Прокат во Франции: 0,2 млн. зрителей. Прокат в Италии: 3,7 млн. зрителей (27-е место в сезоне 1971/1972).**

Собственность больше не кража / La Proprietà non è più un furto / La propriété, c'est plus le vol. Италия-Франция, 1973. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Элио Петри, Уго Пирро. Актеры: Флавио Буччи, Уго Тоньяцци, Этторе Гарофоло, Луиджи Антонио Гуэрра, Жюльен Гийомар, Жак Эрлен, Дария Николоди, Орацио Орландо, Ада Пометти, Джиджи Пройетти, и др. Драма. Комедия. Притча. Премьера: 4.10.1973. **Прокат в Италии: 3,0 млн. зрителей (40-е место в сезоне 1973/1974). Прокат во Франции: 21 тыс. зрителей.**

Тодо Модо / Todo modo. Италия, 1976. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Леонардо Шаша, Элио Петри, Берто Пелоссо (по мотивам романа Леонардо Шаша). Актеры: Марианджела Мелато, Марчелло Мастроянни, Джан Мария Волонте, Тино Скотти, Чиччо Инграссия, Франко Читти, Ренато Сальватори, Мишель Пикколи, Чезаре Джелли, Адриано Амидеи Мильяно и др. Притча. Комедия. Драма. Премьера: 30.04.1976. **Прокат в Италии: 1,8 млн. зрителей. Прокат во Франции: 50 тыс. зрителей.**

Грязные руки / Le mani sporche. Италия, 1978. Режиссер Элио Петри. Сценаристы: Элио Петри (по одноименной пьесе Жана-Поля Сартра). Актеры: Марчелло Мастроянни, Джованни Визентин, Анна-Мария Герарди, Джулиана Де Сио, Пьетро Бионди, Массимо Фоски и др. Драма. Триллер. Детектив. Премьера: 14.11.1978. **Минисериал. ТВ.**

Хорошие новости / Buone notizie. Италия, 1979. Режиссер и сценарист Элио Петри. Актеры: Джанкарло Джаннини, Анхела Молина, Орор Клеман, Нинетто Даволи и др. Комедия. Драма. Премьера: 23.11.1979. **Прокат в Италии: 70-е место в сезоне 1979/1980.**

Литература

Баскаков В.Е. Кризис буржуазной идеологии и судьбы киноискусства // *Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня*. Вып. 3. М.: Искусство, 1972: 75-106.

Богемский Г. Джан Мария Волонте // *Актеры зарубежного кино*. Вып. 9. М.: Искусство, 1975: 23-39.

Богемский Г. Джан Мария Волонте. М.: ВБПК, 1984.

Богемский Г. Итальянский политический детектив // *Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня*. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 115-139.

Богемский Г. Рабочий класс выходит на экран // *Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня*. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 114-151.

Богемский Г. Саморазоблачение «сильного человека» // *Советский экран*. 1971. 23: 16-17.

Викторова Е. Феномен Волонте // *Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня*. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 133-151.

Гордеев В. Десятая жертва. 01.09.2012. https://www.ekranka.ru/film/3162

Капралов Г. Разрушение мифов, утверждение истины // *Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня*. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 173-201.

Капралов Г. Экран, политика и «Заводной апельсин» // *Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня*. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 175-206.

Караганов А. У итальянских кинематографистов // *Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня*. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 33-66

Клюшин П., Цыткин Л. Политическое кино Италии: экранизации прозы Леонардо Шаши // *La strada. Кино и кинематографисты Италии* / Под ред. А.А. Синицына. СПб: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2021: 175-193.

Колодяжная В. Кино Италии (1945-1980). М.: ВГИК, 1998. 116 с.

Лурселль Ж. Авторская энциклопедия фильмов. В 2-х т. СПб.-М.: Rosebud Publishing, 2009.

Малов С. Элио Петри. На пути между политическим кино и кино о политическом. 14.02.2011 https://cineticle.com/eliopetri/

Плахов А. Хаос внутри системы // *Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня*. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С. 162-181.

Прожогин Н. Итальянская панорама // *Советский экран*. 1975. 13: 14-15.

Трофименков М. Жуть не по лжи // *Коммерсантъ*. 01.03.2010.

Amadio, G. L'Assassino. *Culturamente*. 28.08.2021. https://www.culturamente.it/cinema/lassassino-elio-petri-recensione/

Aniballi, A. 26.04.2020. https://quinlan.it/2020/04/26/todo-modo/

Antoniazzi, R. La Classe operaia va in paradise. 13.09.2020 https://www.locchiodelcineasta.com/la-classe-operaia-va-in-paradiso/

Battistini, E. La Proprietà non è più un furto. 25.03.2020. https://quinlan.it/2020/03/25/la-proprieta-non-e-piu-un-furto/

Bisoni, C. Elio Petri. Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto. Lindau, 2011.

Boschetto, G. La Decima vittima. *Re-movies*. 30.10.2021. https://re-movies.com/2021/10/30/la-decima-vittima-di-elio-petri-1965/

Bucci, E. Le mani sporche. *Framed Magazine*. 29.01.2021. https://www.framedmagazine.it/elio-petri-mani-sporche-1978/

Butera, R. Todo modo. 7.04.2025. *Cinematografo*. https://www.cinematografo.it/riflettori/confessionale/todo-modo-e-ancora-un-capolavoro-profetico-w7jr519m

Cagnazzo, M., Foggetti, A. A ciascuno il suo. *Culturificio*. 2020. https://culturificio.org/a-ciascuno-il-suo/

Cardone, L. Elio Petri, impolitico. La decima vittima (1965). *ETS*. 2005.

Catelli, D. La Proprietà non è più un furto. 21.02.2020. https://www.comingsoon.it/film/la-proprieta-non-e-piu-un-furto/6929/recensione/

Cavatorta, G. La Decima vittima. 4.12.2025. https://www.taxidrivers.it/496112/taxidrivers-magazine/la-decima-vittima-sessantanni-dallinizio-della-grande-caccia.html

Cecconi, L. La Classe operaia va in paradise. *Media Critica*. 31.10.2011. https://www.mediacritica.it/2011/10/31/la-classe-operaia-va-in-paradiso/

Chemnitz, P. La Decima vittima. *Cinema Estremo*. 23.06.2021. https://cinemaestremo.wordpress.com/2021/06/23/la-decima-vittima/

Chemnitz, P. Un Tranquillo posto di campagna. *Cinema Estremo*. 18.08.2018. https://cinemaestremo.wordpress.com/2018/08/18/un-tranquillo-posto-di-campagna/

Chiani, M. I giorni contati. *My movies*. 18.02.2014. https://www.mymovies.it/film/1962/igiornicontati/

Ciccaglione, B. Buone notizie. *Re-movies*. 27.12.2020. https://re-movies.com/2020/12/27/buone-notizie-di-elio-petri-1979/

Ciccaglione, B. I giorni contati. *Re-movies*. https://re-movies.com/2022/04/05/i-giorni-contati-di-elio-petri-1962/

Ciccaglione, B. La Proprietà non è più un furto. *Re-movies*. 3.06.2021. https://re-movies.com/2021/03/06/la-proprieta-non-e-piu-un-furto-di-elio-petri-1973/

Ciccaglione, B. Un Tranquillo posto di campagna. *Re-movies*. 15.02.2022. https://re-movies.com/2022/02/15/un-tranquillo-posto-di-campagna-di-elio-petri-1968/

Ciofani, L. Il maestro di Vigevano. 29.01.2019. https://lorciofani.com/2019/01/29/il-maestro-di-vigevano-elio-petri-1963/

Conti, J. A ciascuno il suo. 29.01.2025. https://hotcorn.com/it/film/news/a-ciascuno-il-suo-film-petri-volonte-libro-sciascia-storia-vera/

Conti, J. La Classe operaia va in paradise. 6.12.2024. https://hotcorn.com/it/film/news/la-classe-operaia-va-in-paradiso-elio-petri-gian-maria-volonte-film-storia-cast-trama/

Davinotti, M. Il maestro di Vigevano. 2007. https://www.davinotti.com/film/il-maestro-di-vigevano/493

Davinotti, M. A ciascuno il suo. 2008 https://www.davinotti.com/film/a-ciascuno-il-suo/725

Davinotti, M. Buone notizie. 2009. https://www.davinotti.com/film/buone-notizie/16348

Davinotti, M. I giorni contati. 2008. https://www.davinotti.com/film/i-giorni-contati/13065

Davinotti, M. Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto. https://www.davinotti.com/film/indagine-su-un-cittadino-al-di-sopra-di-ogni-sospetto/898

Davinotti, M. La Decima vittima. 2008. https://www.davinotti.com/film/la-decima-vittima/610

Davinotti, M. L'Assassino. 2011 https://www.davinotti.com/film/l-assassino/10546

Davinotti, M. Todo modo. https://www.davinotti.com/film/todo-modo/1437

Davinotti, M. Un Tranquillo posto di campagna. 2007. https://www.davinotti.com/film/un-tranquillo-posto-di-campagna/762

De Pace, T. Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto. 8.04.2013. https://www.sentieriselvaggi.it/versione-restaurata-indagine-su-un-cittadino-al-di-sopra-di-ogni-sospetto-di-elio-petri/

De Pace, T. La Classe operaia va in paradise. 23.12.2019. https://www.sentieriselvaggi.it/la-classe-operaia-va-in-paradiso-di-elio-petri/

De Pace, T. L'Assassino. 18.11.2018. https://www.sentieriselvaggi.it/lassassino-di-elio-petri/

De Pace, T. Todo modo. 3.04.2015. https://www.sentieriselvaggi.it/todo-modo-di-elio-petri/

Di Noto, G. Il maestro di Vigevano. *Re-movies*. 17.06.2020. https://re-movies.com/2020/06/17/il-maestro-di-vigevano-di-elio-petri-1963/

Ferrero, A. . I giorni contati. *Cinestudio*. 5.11.1962.

Ferrero, A. A ciascuno il suo. *Cinema Nuovo*. 1967.

Ferrero, A. La Decima vittima. *Cinema Nuovo*. 1965.

Fogliato, F. "Buone notizie" di Elio Petri. Ovvero la personalità della vittima. *Rapporto Confidenziale*. 17.02.2013. https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=26687

Fogliato, F. La Proprietà non è più un furto. *Rapporto Confidenziale*. 09.10.2013. https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=29785

Gimmelli, G. Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto. 14.06.2013. https://www.doppiozero.com/indagine-su-un-cittadino

Gironi, F. La Classe operaia va in paradise. 7.04.2020. https://www.comingsoon.it/film/la-classe-operaia-va-in-paradiso/6930/recensione/

Grazzini, G. Buone notizie. *Il Corriere della Sera*. 1979.

Grazzini, G. Todo modo. *Cinema '76*.

Kezich, T. Il Cinema degli anni sessanta: 1962-1966. Milan: Il Formichiere, 1979. 274 p.

Lamonica, R. La Classe operaia va in paradise. *Re-Movies*. 29.12.2018. https://re-movies.com/2018/12/29/la-classe-operaia-nonva-in-paradiso/

Lamonica, R. Todo modo. *Re-movies*. 27.05.2019. https://re-movies.com/2019/05/27/1148/

Locatelli, L. L'Assassino. 26.12.2011. https://nuovocinemalocatelli.com/2011/12/26/recensione-lassassino-1961-il-folgorante-esordio-di-elio-petri/

Luzzagni, N. Parola solenne. Dialoghi e visioni nel cinema di Elio Petri. Padova: Venilia Editrice, 2021.

Machiavelli, N.R. Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto. 12.01.1995. https://www.spietati.it/indagine-su-un-cittadino-al-di-sopra-di-ogni-sospetto/

Magri, S. A ciascuno il suo. *L'occhio del cineaste*. 25.08.2020. https://www.locchiodelcineasta.com/a-ciascuno-il-suo/

Meale, R. L'Assassino. 15.05.2022. https://quinlan.it/2022/05/15/lassassino/

Mereghetti, P. Dizionario dei film. Milano: Baldini & Castoldi, 1994.

Mereghetti, P. Il Mereghetti. Dizionario dei film 2008. Baldini Castoldi Dalai, 2007.

Mondella, D. (ed.). L'ultima trovata – Trent'anni di cinema senza Elio Petri. Bologna, Pendragon, 2012.

Mondella, D. (ed.). L'ultima trovata. Trent'anni di cinema senza Elio Petri. Pendragon, 2012.

Morandini, M. A ciascuno il suo. *Il Morandini. Dizionario dei film*. 2003.

Morandini, M. Dizionario dei Film. Bologna: Zanichelli editore, 2003.

Paiano, M. La Decima vittima. *Lost Cinema*. 18.01.2020. https://www.lostincinema.it/recensioni/la-decima-vittima-recensione/

Paul, P. Il maestro di Vigevano. 9.09.2019. https://www.dvdclassik.com/critique/il-maestro-di-vigevano-petri

Pellizzari, L. L'Assassino. *Cinema Nuovo*. 1961.

Perna, D. I giorni contati. *L'occhio del cineaste*. 14.05.2022. https://www.locchiodelcineasta.com/i-giorni-contati-1962/

Pettierre, A. Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto. 22.02.2014. https://www.ondacinema.it/film/recensione/indagine_cittadino_sopra_ogni_sospetto.html#:~:text=recensione%20di%20Antonio%20Pettierre

Porro, M. Todo modo. *Corriere della Sera*. 9.03.2015.

Porro, M. Il poliziotto Volonté uccide l'amante e svia le indagini. *Corriere della Sera*. 17.08.2022.

Rigola, G. Elio Petri, uomo di cinema – Impegno, spettacolo, industria cultural. Bonanno Editore, 2016.

Romagna, M. A ciascuno il suo. 23.09.2017. https://quinlan.it/2017/09/23/a-ciascuno-il-suo/

Rondolino, G. Elio Petri. In: Spinazzola, V. *I nuovi registi Italiani*, sta in *Film 1963*. Milano: Feltrinelli, 1963.

Rondolino, G. Il maestro di Vigevano. *Catalogo Bolaffi del Cinema Italiano 1956/1965*. Torino: Giulio Bolaffi Editore, 1977.

Rossi, A. Elio Petri e il cinema politico italiano. Mimesis, 2015.

Rossi, A. Elio Petri, collana Il Castoro Cinema. Firenze: La Nuova Italia, 1979.

Sallustio, G. Un Tranquillo posto di campagna. 20.09.2022. http://www.anonimacinefili.it/2022/09/20/un-tranquillo-posto-di-campagna/

Schiavoni, M. Buone notizie. 6.03.2017. https://quinlan.it/2017/03/06/buone-notizie/

Stefano Simeone, S. I giorni contati. *Cinema e psicologia*. 11.07.2019. https://www.cinemaepsicologia.it/i-giorni-contati/

Tassone, A. Parla il cinema italiano. Vol. 2. Milano: Il Formichiere, 1979.

Verme, S.L. Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto. *My Movies*. 2019. https://www.mymovies.it/film/1970/indaginesuuncittadinoaldisopradiognisospetto/

Verme, S.L. La Classe operaia va in paradise. *My movies*. 2020. https://www.mymovies.it/film/1972/laclasseoperaiavainparadiso/

Zambetti, S. La Classe operaia va in paradise. *Cineforum*. 1972. 112.

Zambetti, S. A ciascuno il suo. *Cineforum*. 5. 1967.

Zanelli, D. Buone notizie. *Il Resto del Carlino*. 6.12.1979.

Zanovello, L. Un Tranquillo posto di campagna. 16.10.2022. https://www.masedomani.com/2022/10/16/recensione-film-un-tranquillo-posto-di-campagna/

Zappoli, G. Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto. 6.06.2019. *My Movies*. https://www.mymovies.it/film/1970/indaginesuuncittadinoaldisopradiognisospetto/

Федоров А.В. Кинорежиссер Элио Петри и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 37 с.

Электронное издание

Издатель:
ОД «Информация для всех»
E-mail contact(at)ifap.ru
http://www.ifap.ru

Полный текст монографии в свободном доступе можно скачать по адресу:

https://ifap.ru/library/
http://www.mediagram.ru/library/

© Александр Викторович Федоров, 2026
e-mail: 1954alex@mail.ru