Александр Федоров

# Кинорежиссер Этторе Скола и все его фильмы

Москва, 2026

**Федоров А.В. Кинорежиссер Этторе Скола и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 68 с.**

Работая в разных жанрах, итальянский режиссер Этторе Скола (1931-2016) был одним из самых известных кинематографистов Европы («Мы так любили друг друга», «Отвратительные, грязные, злые», «Терраса», «Бал», «Любовная страсть», «Семья» и др.).

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

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 Ettore Scola and All His Films. Moscow: SM Information for All, 2026. 68 c.**

Working in various genres, Italian director Ettore Scola (1931-2016) was one of Europe's most important filmmakers.

This book by film historian Alexander Fedorov to cover all of Ettore Scola'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 Этторе Сколы (1931-2016)..... 5
Фильмография Этторе Сколы..... 56
Литература..... 61

# Предисловие

**Этторе Скола / Ettore Scola**
10.05.1931 – 19.01.2016

Знаменитый итальянский режиссер Этторе Скола родился в Тревико в многодетной семье врача. Еще учась в старших классах школы, он стал сотрудничать с юмористическим еженедельником *Marc'Aurelio* в качестве карикатуриста (а карикатуры он рисовал с раннего детства).

Скола окончил юридический факультет университета, однако уже с 21 года стал выступать с юморесками и скетчами в сатирических журналах и на радио. По-видимому, карьера «орла юриспруденции» не слишком прельщала будущего мэтра. Его манил кинематограф, и довольно скоро он дебютировал как сценарист (кстати, Скола был одним из самых плодовитых сценаристов: с 1952 года он написал около 90 сценариев), а также стал работать на телевидении, режиссируя варьете-шоу.

Этторе Скола долгое время находился в тени своих знаменитых соотечественников и современников – Федерико Феллини, Лукино Висконти, Микеланджело Антониони, Пьера Паоло Пазолини, выдающегося мастера комедии по-итальянски Пьетро Джерми. Среди сценаристов неореалистических фильмов, а позже – комедий и драм, снятых в 1950-х – первой половине 1960-х, фамилия Скола в отличие, скажем, от Дзаваттини или Де Филиппо, была не слишком известна широкой публике. И это притом, что по сценариям Сколы были поставлены такие заметные фильмы, как «Холостяк» и «Девушка из Пармы» Антонио Пьетранджели, «Обгон», «Поход на Рим» и «Чудовища» Дино Ризи.

Обратившись в 1960-е к режиссуре, Этторе Скола начинал как комедиограф. Однако, уже в его картине «Смогут ли наши герои найти своего друга, таинственно пропавшего в Африке?» зазвучали печальные нотки.

На протяжении всей своей творческой жизни связанный с левыми силами, Этторе Скола в горькой комедии «Драма ревности» парадоксально столкнул политические и эротические проблемы. Здесь причудливо смешивая и нарушая привычную последовательность сюжета, используя оригинальные, открыто театральные монтажные переходы, Этторе Скола вместе с блистательным актерским трио снял как бы набросок, развернутый этюд к одной из главных своих картин – «Мы так любили друг друга».

Спустя пять лет Этторе Скола вернулся к той же теме в трагикомической картине «Терраса». Собрав для участия в этой ленте чуть ли не всех самых крупных звезд европейского кино, он размышлял о судьбах поколения 40-50-летних интеллектуалов с печальной и пессимистической иронией.

Этторе Скола любил развенчивать устоявшиеся мифы. Так, вопреки сентиментальной серии лент о «бедных, но красивых» безработных, он поставил желчную сатиру «Отвратительные, грязные, злые».

Историческая тема стала главной в творчестве режиссера в 1980-х («Любовная страсть», «Ночь Варенны», «Бал», «Семья»)…

Как член Итальянской компартии Этторе Скола иногда снимал и политически ангажированные фильмы («Тревико-Турин», «Марио, Мария и Марио»), но они не имели успеха у массовой аудитории.

Фильмы Этторе Скола «Который час?», «Путешествие капитана Фракасса» и «История молодого нищего» также включались в программы многих фестивалей, однако среди зрителей и критиков все чаще высказывается мнение, что лучшие работы режиссера уже позади, что на смену былой темпераментной легкости стиля пришел консервативный академизм. Но даже, если и так, Этторе Скола своими лучшими картинами (неоднократно награждавшимися самыми престижными кинонаградами) навсегда вписал свое имя в историю мирового искусства.

Этторе Скола скончался 19 января 2016 года в Риме…

# Все фильмы Этторе Сколы (1931-2016)

**Если позволите, поговорим о женщинах / Se permettete parliamo di donne / Parlons femmes. Италия-Франция, 1964.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Этторе Скола, Руджеро Маккари Актеры: Витторио Гассман, Сильва Кошина, Антонелла Луальди, Элеонора Росси Драго, Жанна Валери, Риккардо Гарроне, Мария Фиоре, Джованна Ралли, Вальтер Кьяри и др. Комедия. Премьера: 28.03.1964. **Прокат в Италии: 3,0 млн. зрителей (26-е место в сезоне 1963/1964).**

В дебютной режиссерской работе Этторе Скола решился на интересный эксперимент: во всех восьми комедийных новеллах главные роли сыграл Витторио Гассман (1922-2000), а его очень разные персонажи попадают в смешные ситуации, так или иначе, связанные с женщинами.

В год премьеры этой комедии рецензент *Cinema nuovo* писал, что Этторе Скола, «сценарист, находящийся на пике популярности, сочинил короткие истории в духе «Чудовищ». Несколько по-настоящему смешных моментов и несколько попыток поверхностной сатиры сопровождаются множеством клише и обилием вульгарности. Гассман перегибает палку и сходит с ума, окруженный увядшими женщинами, имена которых напоминают нам о лучших временах в итальянском кино» (*Cinema nuovo*. 169. 1964).

Что касается мнений об этой комедии киноведов и кинокритиков XXI века, то они порой полярны.

Так Марсель Давинотти, считает, что некоторые эпизоды «представляют собой не более чем затянутые шутки (например, эпизод с сицилийцем, вооруженным дробовиком, который пользуется женой своего знакомого, или проказник, который преображается и становится смертельно серьезным дома со своей женой; или невеста, которая проводит ночь перед свадьбой со своим любовником). Во всех них звездой всегда остается Гассман, который с удовольствием меняет акценты, выражения лица и манеры поведения, повторяя формулу «Чудовищ»... Эпизод с дуэтом Гассмана и Кьяри остроумен и очень хорошо сыгран... Время от времени мы улыбаемся, но скорее из-за причудливости Гассмана, чем из-за диалога» (Davinotti, 2010).

Однако Космо Вителли убежден, что «Гассман и Скола, триумфальный дуэт, создавший эту великолепную итальянскую комедию... Привлекательность фильма заключается как в тщательной работе сценаристов, так и в блестящей игре исключительного актёра, не говоря уже о продуманной режиссуре! ... Скола и Маккари избегают длительных представлений своих персонажей. Каждый персонаж сводится к определенному типу: буржуазная женщина, жаждущая приключений, грубый пролетарий, «слепой» рогоносец, домохозяйка... Достижение заключается в том, чтобы взять стереотипы, укоренившиеся в кинематографической мифологии (гламурная светская львица, одинокий всадник...), и сделать их удивительно человечными, иногда менее чем за пять минут. Ни один персонаж не вызывает истинного отвращения. Кажется, что высмеивание определенного недостатка вызывает у зрителя столько же смеха, сколько и чувство спасения для персонажа, который становится уязвимым и, следовательно, по-настоящему человечным. ... Таким образом, Скола совершает свой грандиозный дебют... Далеко не смущенный, он уже демонстрирует неоспоримое мастерство. Ошибкой было бы подчинить режиссуру движениям своего ведущего актера, просто изобразить его едкое «шоу одного человека» в плоской манере. Скола блестяще избегает этой ловушки, тщательно прорабатывая эстетику своей картины... Вот что отличает настоящих художников от простых ремесленников. ... Успех этого фильма, который далек от простого собрания разрозненных скетчей, заключается, на наш взгляд, в совокупности талантов, пронизывающих каждый аспект его создания, и особенно в написании сценария, актерской игре и режиссуре» (Vitelli, 2004).

Мне также кажется, что дебютная комедия Этторе Сколы «Если позволите, поговорим о женщинах» удачна (жаль, конечно, что она была снята не в цвете): у каждого эпизода неожиданный, парадоксальный финал, Витторио Гассман хорош во всех своих ролях-масках, порой весьма гротескных. А сатирические стрелы авторов фильма летят во многих персонажей – как в женщин, так и в мужчин.

Кроме того, Этторе Скола в некоторых случаях совмещает комедию с пародией. В «сицилийской» новелле пародируются спагетти-вестерны, а в эпизоде *road movie* тонко и смешно делаются пародийные отсылки к знаменитому фильму Дино Ризи «Обгон» (1962), где одну из главных ролей тоже блестяще сыграл Витторио Гассман, а одним из сценаристов был Этторе Скола.

Итальянская публика отнеслась к комедии «Если позволите, поговорим о женщинах» позитивно: три миллиона зрителей в кинозалах и 26-е место в прокатном сезоне 1963/1964 годов. Это было больше посещаемости таких известных фильмов, как «Бум» Витторио Де Сики, «Черный тюльпан» Кристиана-Жака, «Птицы» Альфреда Хичкока, «Замок в Швеции» Роже Вадима и др.

В советский кинопрокат дебютная комедия Этторе Сколы, увы, не попала. И вовсе не из-за смелых эротических (здесь-то как раз всё соответствовало довольно строгим итальянским цензурным правилам первой половины 1960-х). Дело было в том, что практически ни одна новелла не подходила для советского кинопроката по своему, в самом деле, фривольному сюжету.

**Конъюнктура / Сто миллионов исчезли / Один миллион долларов / La Congiuntura / Cent millions ont disparu / One Million Dollars. Италия-Франция, 1965**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Руджеро Маккари, Этторе Скола. Актеры: Витторио Гассман, Джоан Коллинз, Жак Бержерак, Хильда Барри и др. Комедия. Премьера: 18.02.1965. **Прокат в Италии: 4,7 млн. зрителей (17-е место в сезоне 1964-1965). Прокат во Франции: 0,1 млн. зрителей. Прокат в Испании: 1,2 млн. зрителей.**

Принц Джулиано (Витторио Гассман) знакомится с Джейн (Джоан Коллинз), и та (тайно от честного принца) использует его роскошный автомобиль для контрабандной перевозки миллиона долларов наличными из Италии в Швейцарию…

В год выхода этой цветной комедии в европейский прокат писатель и сценарист Эрколе Патти (1903-1976) оценил ее в безудержно восторженном ключе: «Это результат кропотливого кинематографического мастерства; авторы… создали ситуации и гэги, используя проверенную и испытанную технику, которая теперь находится в общественном достоянии… Эта техника вдохновлена некоторыми американскими фильмами этого жанра: … с агрессивными и невнятными стариками, … акробатическими драками и яростными погонями… Однако следует признать, … что фильм хорошо сделан, он захватывает в нужные моменты и не дает оторвать взгляд… Но настоящая изюминка всего фильма… заключается в безудержной игре Гассмана… Он сочетает свое актерское мастерство с исключительными акробатическими навыками» (Patti, 1965).

В XXI веке оценки киноведов и кинокритиков стали менее восторженными, хотя при этом вполне доброжелательными:

«Это лёгкая комедия о путешествии, сочетающая в себе откровенно комиксовый сюжет с мимолетными размышлениями о современном обществе… В целом, фильм не особенно запоминающийся, но его спасает энергия двух главных героев: Гассмана, который привносит в свой образ простого, любвеобильного персонажа немного наивности и хороших манер (в конце концов, он же принц!), делая его главным героем в финале, полном экшена и погонь, которые, кажется, взяты прямо из американского фильма (хотя и «итальянизированного»), и Джоан Коллинз, которая выглядит опрятно и беззаботно» (Alle, 2014).

«Формальная точность фильма Сколы часто рассматривается как отсылка к американской комедии, и действительно, некоторые детали повествования заслуживают восхищения… Возможно, слабость фильма заключается в чрезмерно приукрашенных образах двух ведущих актеров: Гассман, чей персонаж изначально изображен в негативном свете, превращается из беспринципного соблазнителя в жертву мошенничества и в итоге

подчеркивает эту наивную и невинную сторону. Джоан Коллинз, возможно, считалась слишком красивой для злодейки, настолько, что её Джейн, в конце концов, полностью искупает свою вину, становясь положительным персонажем даже больше, чем Джулиано. … Романтическая линия упрощена, а детективная линия, … хотя и хорошо построена, страдает от отсутствия по-настоящему злобного злодея» (Vernocchi, 2021).

Увы, ни с одним из приведенных выше отзывов я не могу согласиться. По-моему, картина провальна по обеим жанровым составляющим: для комедии «Конъюнктура» лишена по-настоящему забавных ситуаций и диалогов, а для криминальной истории ей явно не хватает острых сюжетных поворотов. Слабость скучного сценария не смог преодолеть даже такой талантливый актер, как Витторио Гассман (1922-2000).

По своего рода иронии судьбы в том же 1965 году Жерар Ури (1919-2006) поставил искрометную франко-итальянскую комедию «Разиня» с превосходным комедийным дуэтом Бурвиля (1917-1970) и Луи де Фюнеса (1914-1983), где использовался тот же сюжетный ход: машину ничего не подозревающего персонажа Бурвиля использовали для перевозки контрабанды. Вот там были и отточенные диалоги, и масса смешных ситуаций, и живые маски главных героев. Во Франции эту комедию посмотрели 11,7 млн. зрителей.

Прокат «Конъюнктуры» во Франции был абсолютно провальным: 0,1 млн. зрителей. Правда, следует признать, что популярность Витторио Гассмана во Франции была невелика.

В Италии, напротив, можно предположить, что именно фамилия Гассмана на афишах привлекла внимание массовой аудитории, и прокат «Конъюнктуры» в тамошних кинозалах был весьма успешным: 4,7 млн. зрителей и 17-е место в сезоне 1964-1965 годов. Это было больше, чем у таких известных фильмов, как «Марни» Альфреда Хичкока, «Человек из Рио» Филиппа де Брока, «Итальянцы – хороший народ» («Они шли за солдатами») Джузеппе Де Сантиса и многих других.

**Нервная дрожь / Захватывающий / Thrilling. Италия, 1965.** Режиссеры: Этторе Скола, Карло Лидзани, Джан Луиджи Полидоро. Сценаристы: Этторе Скола, Руджеро Маккари, Родольфо Сонего. Актеры: Альберто Сорди, Нино Манфреди, Вальтер Кьяри, Россана Мартини, Пьеро Полетто, Джампьеро Альбертини, Сильва Кошина, Николетта Макиавелли, Александра Стюарт, Милена Вукотич и др. Комедия. Триллер. Премьера: 21.10.1965. **Прокат в Италии: 2,4 млн. зрителей (69-е место в сезоне 1965/1966).**

В этом комедийном альманахе, состоящем из трех новелл, Этторе Скола поставил первую – «Жертва», в которой школьный учитель (Нино Манфреди) подозревает свою жену в том, что она хочет его убить.

В год премьеры комедии *Thrilling* рецензент *Paese Sera* отзывался о ней весьма позитивно, утверждая, что «итальянские эпизодические фильмы, после… многолетних экспериментов, по крайней мере, стали более утонченными, избавились от остатков откровенной вульгарности и обрели собственное впечатляющее достоинство. Это относится и к этому фильму, который, как следует из названия, сплетает воедино три комических эпизода на «захватывающем» фоне» (*Paese Sera*. 29.10.1965).

Однако уже в XXI веке кинокритик Марсель Давинотти писал, что этот «плохо снятый эпизодический фильм не спасает даже присутствие трех хороших актеров в главных ролях. … «Жертва» … — утомительно срежиссированный, эпизод продолжает муссировать одну и ту же тему, пытаясь (тщетно) сыграть на той же атмосфере подозрения… Манфреди не попадает в цель: он просто демонстрирует одно и то же выражение лица без каких-либо кульминаций на протяжении сорока минут» (Davinotti, 2009).

На мой взгляд, неудача новеллы «Жертва» в том, что ей не хватает сценарного материалы на сорок минут экранного действия. В дебютной комедии Этторе Сколы «Если позволите, поговорим о женщинах» (1964) все новеллы были короткие и потому не успевали наскучить. «Жертва», на первый взгляд, построена по тому же принципу: комедия с неожиданным и парадоксальным финалом. Но то, что хорошо для десяти минут, становится нестерпимо нудным для сорока (тем паче, что здесь и диалоги по большой части не вызывают улыбки и смеха). К тому же в «Жертве» Скола явно перебрал с гротеском, который сильно оглупил персонажа Нино Манфреди (1921-2004).

Так что остальные две новеллы «Нервной дрожи» на этом фоне смотрятся веселее.

Самый короткий эпизод Джан Луиджи Полидоро (1927-2000) «Садик» был построен на увлечении жены (Дориан Грей) главного персонажа (Вальтер Кьяри) комиксами о супер-героях, специализирующихся на насилии, в частности, по отношению к женщинам («Дьяволик» (*Diabolik*), «Садик (*Sadik*) и т.п.).

Новелла Карло Лидзани (1922-2013) «Солнечная автострада» давала Альберту Сорди (1920-2003) еще раз продемонстрировать свой комедийный «хамелеонский» талант. По ходу действия этой новеллы его персонаж становился жертвой «хичкоковского» заговора владельцев придорожного мотеля…

В итоге в Италии этот комедийный альманах посмотрели 2,4 млн. зрителей. Полагаю, их было бы больше, если бы продюсеры не поскупились на цветную пленку…

**Архидьявол / L'Arcidiavolo. Италия, 1966**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Руджеро Маккари, Этторе Скола, Никколо Макиавелли. Актеры: Витторио Гассман, Клодин Оже, Микки Руни, Этторе Манни, Элен Шанель, Джорджиа Молл, Габриэле Ферцетти, Милена Вукотич и др. Приключенческая комедия. Премьера: 21.12.1966. **Прокат в Италии: 4,9 млн. зрителей (17-е место в сезоне 1966/1967). Прокат во Франции: 0,1 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,6 млн. зрителей.**

Италия второй половины XV века. Архидьявол Бельфегор (Витторио Гассман) послан на Землю, чтобы разжечь войну между Римом и Флоренцией…

В год премьеры «Архидьявола» итальянская пресса встретила его по большей части негативными рецензиями:

«Заметно отсутствие юмора, ритма и творческого воображения, несмотря на попытку снять «Макиавелли» в ритме «Шейка» (*L'Unità*. 23.12.1966).

«В этом пухлом ренессансном фарсе заметен определенный дисбаланс между очарованием мест действия… и качеством повествования и диалогов» (*La Stampa*. 27.12.1966).

Спустя тридцать лет киновед Роберто Эллеро оценил эту историческую костюмную комедию более позитивно: «Максимальное мастерство в создании декораций, большое внимание к сценографии… Гассман великолепно справляется с ролью Бельфегора, очень комичный Микки Руни играет Адрамалека, замечательная Клодин Ожье… Хотя фильм и занимателен, ему не хватает страсти» (Ellero, 1995).

А вот мнения об «Архидьяволе» двух знаменитых составителей справочников по итальянскому кино – киноведов Морандо Морандини и Паоло Мерегетти – существенно разошлись.

Морандо Морандини (1924-2015) писал, что это, «скорее, фарсовая, чем сатирическая, временами легко комичная, занимательная, уморительная и живая комедия» (Morendini, 1997). Тогда как Паоло Мерегетти полагал, что «очень грубый костюмированный фарс (лучшая сцена – игра в мяч) с шутками, которые намекают на современность» (Mereghetti, 2002).

С ним был солидарен и американский кинокритик Леонард Молтин, убежденный, что на этот раз Этторе снял «неуклюжую и несмешную комедию» (Maltin, 2007).

«Архидьявол» был вторым цветным фильмом Этторе Сколы, и он постарался, чтобы в этой костюмной комедии цвета были максимально насыщенными и яркими. Кроме того, в фильме была масса забавных погонь, поединков, акробатических трюков, то есть было именно то, что больше всего обожали в приключенческом кино мальчишки, которым не было никакого дела до сатирических уколов и лозунга «Занимайтесь любовью, а не войной». Мужскую аудиторию постарше, конечно, должна была прельщать симпатичная героиня французской актрисы Клодин Оже (1941-2019), которая за год до этого прославилась, сыграв девушку Бонда в фильме «Шаровая молния» (1965).

Что касается Витторио Гассмана (1922-2000), то он буквально купался в своей дерзкой роли и с удовольствием грубил своим неуклюжим противникам.

Уверен, что в советском кинопрокате, если бы «Архидьявол» до него добрался, его ждал бы грандиозный успех (особенно – у школьников).

Прокат «Архидьявола» в Италии был весьма успешным: его посмотрели в кинозалах без малого пять миллионов зрителей (17-е место в сезоне 1966/1967). Это было больше

посещаемости таких известных фильмов, как «Графиня из Гонконга» Чарльза Чаплина, «Ночь генералов» Анатоля Литвака, «Горит ли Париж?» Рене Клемана, «Погоня» Артура Пенна, «Фараон» Ежи Кавалеровича и др.

**Смогут ли наши герои найти своего друга, таинственно пропавшего в Африке? / Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa? Италия, 1968**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Агеноре Инкроччи, Фурио Скарпелли, Этторе Скола (по отдаленным мотивам романа Джозефа Конрада «Сердце тьмы»). Актеры: Альберто Сорди, Бернар Блие, Альфредо Маркетти, Франка Беттоя, Нино Манфреди и др. Комедия. Премьера: 19.12.1968. **Прокат в Италии: 6,1 млн. зрителей (9-е место в сезоне 1968/1969). Прокат во Франции: 0,3 млн. зрителей.**

Мечтавший хоть на пару недель вырваться из тисков цивилизации владелец издательского дома Фаусто Ди Сальвио (Альберто Сорди) заставляет своего подчиненного (Бернар Блие) отправиться с ним в Африку на поиски своего пропавшего родственника...

В сезон проката комедии «Смогут ли наши герои найти своего друга, таинственно пропавшего в Африке?» в Италии пресса отнеслась к ней без особого энтузиазма.

К примеру, рецензент *Film Mese* снисходительно писал, что «несомненно одно: публика, безусловно, поняла все, что нужно было понять. И это немаловажно» (*Film Mese*. 25.02.1969).

Однако в XXI веке итальянские киноведы и кинокритики пишут об этой первой по-настоящему авторской работе Этторе Сколы иначе.

Я согласен с Раффаэле Меале в том, что этот фильм «наносит самый жестокий удар ложному мифу об авантюре, идее Африки как чистого, нетронутого места, запятнанного капиталистическим безумием западного мира... Он движется в направлении плутовской комедии, но сохраняет глубоко горько-сладкий дух, типичный для итальянской комедии, к которому добавляется немного нетрадиционной социальной сатиры... Сколе нет необходимости углубляться в морализаторский нарратив, потому что нескольких удачно подобранных шуток достаточно, чтобы обрушить ядовитые удары на лицемерие умирающего, страдающего ожирением Запада, готового публично унизить себя, но никогда не способного отказаться от своего уровня жизни. ... Фильм представляет собой сон/кошмар, превосходно воплощенный в режиссуре Сколы... С практически непрерывным потоком шуток, гэгов и комических сцен, каждая из которых неумолимо нацелена на достижение цели» (Meale, 2015).

Лоренцо Чиофани и Бруно Чиккальоне обращают внимание читателей на талантливую игру выдающихся актеров Альберто Сорди (1920-2003) и Нино Манфреди (1921-2004):

«Финальный поворот по праву входит в число лучших в антологии Сорди: осознание пустоты собственного буржуазного положения в горьком финале о невозможности по-настоящему изменить свою жизнь и отказаться от всего, к чему Запад так счастливо нас приучил» (Ciofani, 2016).

«Манфреди, с другой стороны, великолепно справляется с ролью колдуна. Его Титино действительно совершил прыжок в неизвестность, на который, кажется, не способен богатый издатель Ди Сальвио, прыжок полного погружения в другую культуру без оговорок, отказ от пустого существования западного общества, от которого он счастливо сбежал» (Ciccaglione, 2020).

Правда, кинокритик Марсель Давинотти оценил комедию Этторе Сколы не столь позитивно: «Скола идеально подобрал актеров: Сорди (хвастливого, притворяющегося полиглотом и болтливого, как в своих лучших комедийных ролях) и Блие (застенчивого, замкнутого и постоянно преследуемого Сорди, который сваливает всю вину на него). Он находит идеальные декорации для своих вылазок в живописные африканские пейзажи, но часто прибегает к длинным, документальным панорамным съёмкам... Скола предлагает нам уже знакомые нам фрагменты Африки, повторяя все мыслимые стереотипы. Это значительно утяжеляет фильм (он слишком длинный, более двух часов!), который, хотя иногда и содержит восхитительно комичные сцены, ... улучшенные превосходной игрой Сорди, в других местах зацикливается на бессмысленных деталях. Короче говоря, следить за

развитием событий на протяжении всего фильма (особенно за раздражающей, затянутой и предсказуемой концовкой с Манфреди) — задача непростая» (Davinotti, 2007).

Итак, обратившись в 1960-х к режиссуре, Этторе Скола начинал как традиционный комедиограф. Однако уже в его картине с «аннотационным» названием «Смогут ли наши герои найти своего друга, таинственно пропавшего в Африке?» – яркой, зрелищной, наполненной веселыми гэгами и экзотикой, – зазвучали печальные нотки. Пародируя знаменитый роман Джозефа Конрада «Сердце тьмы» (позднее по мотивам этого произведения Френсис Форд Коппола поставил свой «Апокалипсис сегодня»), Этторе Скола с грустью размышлял о столкновении двух цивилизаций – колонистов и аборигенов. С язвительным сарказмом высмеивал он расизм и диктатуру…

Кстати сказать, массовую аудиторию нисколько не смутила длина комедии «Смогут ли наши герои найти своего друга, таинственно пропавшего в Африке?»: она стала самой кассовой в режиссерской биографии Этторе Сколы. Посещаемость фильма составила 6,1 млн. зрителей (9-е место в сезоне 1968/1969 годов), что было существенно больше, чем у таких известных фильмов, как «Девушка с пистолетом» («Не промахнись, Ассунта!») Марио Моничелли, «Майерлинг» Теренса Янга, «Золото Маккены» Дж. Ли Томпсона, «Ромео и Джульетта» Франко Дзеффирелли, «2001: космическая одиссея» Стенли Кубрика, «Барбарелла» Роже Вадима, «Ребенок Розмари» Романа Поланского и многих других.

И еще хотелось бы отметить такой нюанс, как первенство Этторе Сколы в смелом использовании непривычно длинного названия фильма. Часто (и ошибочно) это первенство приписывают Лине Вертмюллер (1928-2021). Однако свой первый фильм с длинным названием («Мими-металлург, уязвленный в своей чести») она поставила в 1972 году. К тому времени Этторе Скола уже успел снять две комедии с длинными названиями: «Смогут ли наши герои найти своего друга, таинственно пропавшего в Африке?» (1968) и «Драма ревности – все детали в хронике» (1970).

**Комиссар Пепе / Il Commissario Pepe. Италия, 1969**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Руджеро Маккари, Этторе Скола, Умберто Симонетта (по роману Уго Факко Де Лагарда). Актеры: Уго Тоньяцци, Джузеппе Маффиоли, Сильвия Дионизио, Тано Чимароза, Марианна Комтель и др. Комедия. Детектив. Премьера: 2.10.1969. **Прокат в Италии: 4,1 млн. зрителей (19-е место в сезоне 1969/1970). Прокат во Франции: 0,1 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,2 млн. зрителей.**

Комиссар Пепе (Уго Тоньяцци) ведет расследование, связанное с организацией в городе сети проституции, и скоро оказывается, что в этом деле замешаны весьма высокопоставленные лица…

В год премьеры «Комиссара Пепе» итальянская пресса откликнулась на него неоднозначно. Кто-то хвали игру Уго Тоньяцци (1922-1990), кто-то упрекал фильм во вторичности.

Кинокритик, журналист и сценарист Доменико Мекколи (1913-1983) писал, что в этом фильме Этторе Сколы «человеческие проблемы честного комиссара, не обладающего задатками героя, столкнувшегося с пороками… провинциального городка. Вместе с Уго Тоньяцци в роли горько-сладкого главного героя под сдержанным руководством Этторе Скола мы улыбаемся и жалеем комиссара и самих себя» (Meccoli, 1969).

Журналист и кинокритик Пьетро Бьянки (1909-1976) был убежден, что «Комиссар Пепе» — хороший фильм: игра Тоньяцци — одна из лучших в его карьере, сдержанная и острая, провинциальные обычаи изображены без демагогии, анекдоты, сопровождающие действие, часто забавны» (Bianchi, 1969).

Однако кинокритик Клаудио Дж. Фава (1929-2014) считал, что «Комиссар Пепе» процветает за счет случайных идей и профессиональной беглости, всё карикатурно и поверхностно, но достаточно эффективно с точки зрения развлечения… Структура повествования банальна и часто (см. мечтания главного героя) довольно неуклюжа. Даже полемический тон вторичен: в нем можно найти урок Джерми… Фильм спасает профессиональный опыт Сколы в изображении очевидных, но плавных сцен и хорошая работа актёров (Тоньяцци вежлив, сдержан и почти слишком убедителен)» (Fava, 1969).

Еще строже был рецензент *Rivista del Cinematografo:* «Единственная действительно примечательная деталь — это игра Уго Тоньяцци, который в этом фильме достигает нескольких счастливых выразительных моментов... Актёр в этом фильме превосходит самого режиссёра настолько, что там, где отсутствует Тоньяцци, сразу заметно, что тон фильма значительно снижается» (*Rivista del Cinematografo.* 11. 1969).

Отношение киноведов и кинокритиков к «Комиссару Пепе» и в XXI веке остается амбивалентным.

Марко Кьяни полагает, что в этой картине «итальянская комедия возвращается, чтобы исследовать кажущуюся респектабельность, под которой скрываются невыносимое лицемерие и вечные истории предательства. Однако … тон стал жестче, превратившись из сатиры на определенный способ понимания и ведения жизни в гораздо более едкую социальную критику. … Этторе Скола демонстрирует способность глубоко погружаться в сложные темы, избегая назидательного давления и не претендуя на оправдание кого-либо. … Возможно, Антонио Пепе, которого играет необычайно талантливый, немногословный Уго Тоньяцци, — это первый великий персонаж Сколы как режиссера» (Chiani, 2014).

Марсель Давинотти отмечает, что «Тоньяцци хорошо играет свою роль, никогда не переигрывая, и его разочарованный комиссар, смирившийся и почти никогда не довольный своими помощниками, … прекрасно вписывается в мрачный контекст, в котором он работает. … Помимо, возможно, неизбежно медленного темпа, фильму не хватает связного повествования, которое бы умело объединило истории персонажей, которые часто оказываются втянутыми в сюжет без подходящего момента. В результате получилась похвальная, но неинтересная работа» (Davinotti, 2007).

А Андреа Ла Ровере особо выделяет актерское мастерство Уго Тоньяцци: «Режиссура, отсылающая к поп-эстетике того периода, также хорошо выверена, а игра многочисленных характерных актеров часто достойна антологии. … Хотя фильм очень приятен для просмотра, и актёрская игра заслуживает упоминания, излишек карикатур несколько утяжеляет картину. ... Комиссар Пепе, меланхоличный персонаж, который, возможно, сокрушен, но не побежден лицемерной и прогнившей системой, — сыгран одним из самых выдающихся актеров Уго Тоньяцци. ... Великий актер мастерски изображает фигуру неудачника… с большим достоинством и чувством» (La Rovere, 2021).

На мой взгляд, «Комиссар Пепе» был шагам назад по сравнению с куда более авторской работой Этторе Скола «Смогут ли наши герои найти своего друга, таинственно пропавшего в Африке?» (1968). В самом деле, в «Комиссаре...» отчетливо ощущалось влияние Пьетро Джерми (1914-1974), особенного его знаменитой горькой комедии «Дамы и господа» (1965).

Вместе с тем Уго Тоньяцци сыграл роль уставшего и флегматичного комиссара полиции превосходно, а Этторе Скола позволил себе поиграть в формализм, то и дело оживляя на экране в гротескном ключе фантазии главного персонажа.

Прокат «Комиссара Пепе» в Италии был очень успешным: 4,1 млн. зрителей и 19-е место по посещаемости в сезоне 1969/1970 годов. Это было больше, чем у таких известных фильмов, как «Топаз» Альфреда Хичкока, «Мозг» Жерара Ури, «Буч Кэсседи и Сэнденс Кид» Джорджа Роя Хилла», «Красная палатка» Михаила Калатозова, «Забриски пойнт» Микеланджело Антониони и др.

**Драма ревности – все детали в хронике / Демон ревности / Dramma della gelosia – tutti i particolari in cronaca / El demonio de los celos. Италия-Испания, 1970.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Адженоре Инкроччи, Фурио Скарпелли, Этторе Скола. Актеры: Марчелло Мастроянни, Моника Витти, Джанкарло Джаннини, Эркулес Кортес, Мануэль Сарсо, Мариза Мерлини и др. Комедия. Премьера: 30.04.1970. **Прокат в Италии: 5,0 млн. зрителей (12-е место в сезоне 1969/1970). Прокат во Франции: 0,6 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,7 млн. зрителей.**

Строитель, преданный идеям газеты «Унита» (Марчелло Мастроянни), и политически не определившийся пекарь (Джанкарло Джаннини) на свою беду влюбляются в одну и ту же женщину – очаровательную цветочницу (Моника Витти), которая (о, Боже!) с одинаковой страстью любит обоих ...

В год выхода этой комедии на экраны Италии писатель и кинокритик Лео Пестелли (1909-1976) писал, что «восхитительная Моника Витти, здесь «комичная» в своем лучшем проявлении, и очень достойные ее Мастроянни и талантливый Джанкарло Джаннини, все убедительные и четкие. Прекрасная операторская работа» (Pestelli, 1970).

В конце XX века столь же позитивно отозвался о «Драме ревности» Мартино Бреве: «Это прорывная работа Этторе Скола, отходящая от более традиционной итальянской комедии, более остро и критически укореняющаяся в социальной реальности, изображающая с едким сарказмом, хотя и более игривым, чем горьким, обычную драму, разворачивающуюся среди рабочего класса. Неизбежный фон с его «партией», классовой борьбой и царящей бедностью присутствует, но, прежде всего, служит фоном для смеха» (Breve, 1995).

В силу высокого градуса фривольности «Драма ревности» в советский кинопрокат не попала, а знаток итальянского кино, киновед Георгий Богемский (1920-1995) в своей статьи четко объяснил свое негативное отношение к этой картине: «Тягостное впечатление оставляет… «Драма ревности» режиссера Этторе Скола. … С подлинной народной жизнью эта стилизованная псевдоверистская псевдодрама (псевдо, ибо все повествование ведется в ироническом ключе, со снисходительной улыбкой), хотя герой ее и рабочий, разумеется, не имеет ничего общего. Характерно, что именно эта картина привлекла внимание американской критики и вызвала ее восторг. Вот такими «традиционными», такими, как их принято представлять за границей, пассиональными, необузданными, оглупленными, в духе дурной натуралистической литературы, хотели бы видеть «простых итальянцев» американские критики, именно такими обычно и представляют американские кино и литература итальянских эмигрантов в Америке» (Богемский, 1972).

Мнения итальянских киноведов и кинокритиков об этом фильме в XXI веке расходятся.

Фабио Фулфаро считает, что «этот фильм, являющийся краеугольным камнем итальянской комедии, использует гротеск для осуждения пороков и лицемерия итальянского общества после экономического бума. Моника Витти великолепна, задавая темп для Мастроянни и Джаннини» (Fulfaro, 2021).

С ним полностью согласны Стефано Ло Верме и Марко Кьяни:

«Один из самых успешных и занимательных фильмов в карьере великого режиссёра Этторе Скола… Он превосходно сочетает элементы итальянской комедии с более горьким и ностальгическим подтекстом, характерным для большинства работ режиссера. Хотя тема (также явно указанная в названии) кажется типичной для остросюжетной мелодрамы (любовный треугольник между главными героями), стиль повествования, напротив, легкий и блестящий, с несколькими по-настоящему смешными сценами и черным юмором, который временами граничит с гротеском. … Актерский состав превосходен… Настоящая жемчужина итальянского кинематографа 1970-х годов» (Lo Verme, 2022).

«Это по-настоящему смешная комедия, поддерживаемая быстрым темпом, без пауз и затянутых моментов, вплоть до горько-сладкого финала. Одно из очарований этой зрелой работы Сколы — её диалоговая структура, где актёры обращаются к экрану, обращаясь к судье — и к зрителю — в невидимом судебном процессе» (Chiani, 2022).

Мириам Оуфата подчеркивает прогностический аспект этой комедии: «Драма ревности» – один из знаковых фильмов о любовных треугольниках и итальянской комедии 1970-х годов. Тройной любовный треугольник, развивающийся между тремя главными героями, богат отсылками и критикой напряженной итальянской социально-политической ситуации того времени. … Скола, словно предсказывая будущее: десятилетие экстремистских беспорядков, а также предвосхищает следующее десятилетие гедонизма и безудержного потребительства» (Oufatah, 2022).

А Роберта Ламоника и Карла Нанни акцентируют гендерную составляющую картины:

«Есть фильмы, которые с годами приобретают другой цвет и смысл, чем в момент выхода. Просмотр фильма Этторе Скола теперь означает (заново) открытие, переживание и наслаждение тем, как определенный кинематограф изобразил типично итальянский образ жизни, причины нашего бытия, действий и рассуждений, нашу «специфичность». … Но Скола также изображает Италию, где женщины отстаивают свое право на большую сексуальную свободу и экономическую независимость, освобождаясь от мужской игры. Моника Витти, впервые снятая Сколой, воплощает образ финансово независимой, страстной

и жизнерадостной молодой женщины, которая не говорит о браке и детях (несмотря на свое происхождение и традиции), но которая может выбирать, кого и как любить, – привилегия, ранее зарезервированная за мужчинами. Чувства, одиночество и трудности адаптации для людей, оказавшихся между традицией и современностью, признаны самыми заветными темами режиссера… Хотя фильм изобилует комическими и гротескными ситуациями, контекст, в котором разворачивается действие, в значительной степени способствует ощущению присутствия внутри горько-сладкой истории, драмы» (Lamonica, Nanni, 2021).

Вопреки этим весьма позитивным мнениям киновед Морандо Морандини (1924-2015) и кинокритик Марсель Давинотти оценили «Драму ревности» гораздо строже:

«Ещё один фильм так называемого жанра «итальянской комедии». … Он также безуспешно пытается обратиться к фильмам итальянского неореализма, наполняя сюжет критическим взглядом на обеспеченное общество Италии 1970-х годов. Явно присутствуют отсылки к фильмам, эксплуатирующим ту же мелодраматическую, пролетарскую атмосферу, но с меньшим эффектом в фильме Сколы, режиссура которого не особенно эффективна или оригинальна. … Главные герои истории кажутся чрезмерно проработанными: Марчелло Мастроянни… выглядит растерянным и взволнованным, а Моника Витти, в своем двадцать втором фильме, повторяет движения своих типичных наивных и неуверенных персонажей. … Даже игра Джанкарло Джаннини… не кажется особенно примечательной, хотя теперь его будут считать комиком. Тем не менее, фильм доставляет удовольствие, особенно благодаря эффективно комичным диалогам» (Morandini, 2007).

«Фильм не убеждает: Мастроянни и Джаннини — отличные актеры, но (особенно первый) они не вносят существенного вклада, в то время как Моника Витти почти всегда меланхолична или угрюма, на грани слез, демонстрируя, что ее излюбленный тон неизбежно вызывает слезы. Именно она создает споры и недоразумения из-за своей непостоянности, но, кажется, никогда в полной мере не наслаждается своим привилегированным положением. … Сценарий, лишь отчасти призванный вызвать улыбку, превращает фильм в несколько многословную мелодраму» (Davinotti, 2008).

Один из немногих российских киноведов, обратившихся к анализу «Драмы ревности» в XXI веке – Александр Попов – полагает, что эта картина «ставит даже опытного зрителя в некоторое недоумение: перед ним то ли предельно окарикатуренная история в жанре грубоватой комедии, то ли романтическая драма о любви… Сильная сторона ленты Скола – эффектный актерский триумвират Мастроянни – Витти – Джаннини… Вдохновенно-лирическая музыка Тровайоли, некоторые смелые формальные эксперименты по пространственному и временному соединению разных сюжетных пластов, обращение героев к зрителям напрямую как к судьям и гиперболизированная комическая акцентуация на ссорах и рукоприкладстве персонажей все же не спасают эту картину от некоторой банальности содержания и почти газетной сенсационности. … Видно, что постановщик пытался придать серьезности своей сенсационной истории, но сделал это хаотично и бессистемно, еще по-ученически» (Попов, 2025).

Итак, Этторе Скола, связанный с левыми силами на протяжении всей своей творческой жизни, в горькой комедии «Драма ревности» парадоксально столкнул политические и эротические проблемы, добавив к этому пародийные насмешки над стереотипами популярных бульварных мелодрам и «фотороманов», социальную критику и призывы к защите окружающей среды.

Причудливо смешивая и нарушая привычную последовательность сюжета, используя оригинальные, открыто театральные монтажные переходы, Этторе Скола вместе с блистательным актерским трио снял как бы набросок, развернутый этюд к одной из главных своих картин – «Мы так любили друг друга».

С другой стороны, на мой взгляд, именно Этторе Скола в фильме «Драма ревности – все детали в хронике» «подарил» Лине Вертмюллер едкие идеи и гротескную стилистику для многих ее известных горьких комедий 1970-х (со столь же длинными «аннотационными» названиями): «Мими-металлург, уязвленный в своей чести» (1972), «Фильм любви и анархии, или Сегодня в десять утра на Виа дей Фиори в известном доме терпимости» (1973), «Унесенные необыкновенной судьбой в лазурное море в августе» (1974), «Паскуалино – Семь красоток» (1975), «Конец света в нашей супружеской постели однажды дождливой ночью» (1977), «Кровавая стычка между двумя мужчинами из-за вдовы:

подозреваются политические мотивы» (1978), «Шутка судьбы, подстерегающая за углом, словно разбойник с большой дороги» (1983), «Летняя ночь с греческим профилем, миндалевидными глазами и запахом базилика» (1986) и др. В большинстве из этих картин главные роли играл Джанкарло Джаннини (ранее снимавшийся у Вертмюллер только в поп-мюзиклах), который часто придавал своим персонажам те или иные комические черты своего героя из «Драмы ревности».

«Драма ревности» стала участником Каннского международного кинофестиваля, где Марчелло Мастроянни (1924-1996) получил приз за лучшую мужскую роль. В Италии блестящая игра Моники Витти (1931-2022) была также отмечена престижными наградами («Золотой глобус» и «Золотой кубок»).

Прокат этой комедии в Италии был очень успешным: 5,0 млн. зрителей и 12-е место по посещаемости в сезоне 1969/1970 годов. Это было больше, чем у таких известных фильмов, как «Сицилийский клан» Анри Вернея, «Сатирикон» Федерико Феллини, «Полуночный ковбой» Джона Шлезингера, «Топаз» Альфреда Хичкока, «Мозг» Жерара Ури, «Буч Кессиди и Сэнденс Кид» Джорджа Роя Хилла», «Красная палатка» Михаила Калатозова, «Забриски пойнт» Микеланджело Антониони и др.

**Разрешите представиться? Рокко Папалео / Получивший удовольствие / Permette? Rocco Papaleo / Le Ravi. Италия-Франция, 1971.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Руджеро Маккари, Этторе Скола. Актеры: Марчелло Мастроянни, Лорен Хаттон, Марго Новак и др. Комедия. Премьера: 29.10.1971. **Прокат в Италии: 2,0 млн. зрителей (93-е место в сезоне 1971/1972). Прокат в Испании: 0,5 млн. зрителей.**

Большой поклонник бокса, итальянец Рокко Папалео (Марчелло Мастроянни) приезжает в Чикаго, чтобы своими глазами увидеть боксерский матч чемпионского уровня, но в день этого самого матча его сбивает машина, за рулем которой была местная фотомодель (Лорен Хаттон)…

В год премьеры этой комедии в Италии журналист, кинокритик и сценарист Каллисто Козулич (1922-2015) писал, что «это фильм, который не выдерживает строгой критики. Рокко в исполнении Мастроянни — не реальный персонаж, а блестящий предлог для описания мира — Америки, — которому он в конечном итоге дает очень ограниченный и даже устаревший образ. Чикагские трущобы, с их философствующими бродягами и полными, меланхоличными проститутками, чертовски напоминают пригороды Парижа и Гавра, какими они представали в довоенных французских популистских фильмах. Однако этот несовершенный фильм, на наш взгляд, является самым интересным и богатым на перспективы из всех, что Скола снял на сегодняшний день» (Cosulich, 1971).

Если с первым тезисом Каллисто Козулича можно согласиться, то фраза о том, что «Разрешите представиться? Рокко Папалео» — самый интересный фильм, снятый Этторе Скола до 1971 года, мне лично кажется в корне неверной. Комедии Сколы «Если позволите, поговорим о женщинах» (1964), «Смогут ли наши герои найти своего друга, таинственно пропавшего в Африке?» (1968), «Комиссар Пепе» (1969) и «Драма ревности – все детали в хронике» (1970), на мой взгляд, гораздо удачнее во всех смыслах (сценарии, режиссура, монтаж, комизм диалогов, актерская игра).

По-моему, «Разрешите представиться? Рокко Папалео» – одна из самых слабых сценарных и режиссерских работ Этторе Сколы за всю его в целом весьма успешную кинокарьеру. И дело вовсе не в том, что Америка показана здесь как набор самых негативных стереотипов, а в том, что все это снято скучно и абсолютно несмешно.

Что касается персонажа Марчелло Мастроянни (1924-1996), то он представлен настолько гротескным и не по годам раздражающе наивным, что это вызывает, скорее, зрительское отторжение, а не сочувствие. Тем паче, что Рокко Папалео сыгран актером в удручающе однообразном и монотонном ключе.

Основной партнершей Мастроянни в этой комедии была американская фотомодель и актриса Лорен Хаттон, которая в 1971 году еще не была звездой, и поэтому не могла по-настоящему помочь кассовым сборам фильма.

Вот почему то, что картина «Разрешите представиться? Рокко Папалео» в итальянском прокатном сезоне 1971/1972 годов оказалась лишь на 93-м месте по посещаемости, выглядит вполне закономерным…

**Лучший вечер моей жизни / La più bella serata della mia vita / La plus belle soirée de ma vie. Италия-Франция, 1972**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Этторе Скола, Серджио Амидеи (по мотивам повести Фридриха Дюрренматта «Авария — всё ещё возможная история»). Актеры: Альберто Сорди, Мишель Симон, Шарль Ванель, Пьер Брассер, Клод Дофен, Жанет Агрен и др. Комедия. Премьера: 21.12.1972. **Прокат в Италии: 2,7 млн. зрителей (30-е место в сезоне 1972/1973). Прокат во Франции: 0,2 млн. зрителей.**

В этой комедии персонаж Альберто Сорди (1920-2003), опрометчиво поехавший вслед за красоткой-мотоциклисткой, попадает в замок, где творятся странные вещи… Он неожиданно становится подсудимым…

В год премьеры «Лучшего вечера в моей жизни» кинокритик Джованни Граццини (1925-2001) писал, что «это хорошо продуманный фильм, доставляющий удовольствие от начала до конца, благодаря мастерству, с которым Скола собирает все гротескные мотивы Дюрренматта и его сатирические штрихи, … адаптируя их к ставшему классическим персонажу Альберто Сорди — благодетелю, подхалиму и лжецу, — и направляет их к финальному смеху в истории, которая, за исключением нескольких моментов затянутости… прочно связывает воедино долгий судебный процесс в залах замка, театральный по стилю, но приправленный восхитительными идеями)» (Grazzini, 1972).

Высокая оценка этой комедии сохранилась у киноведов и кинокритиков в XXI веке.

Лоренцо Чиофани убежден, что «повесть «Авария» служит основой для одного из лучших и самых недооцененных фильмов Этторе Сколы. … Успешным этот проект можно считать по нескольким причинам. Во-первых, … тщательная режиссура Сколы… Во-вторых, игра актеров… Альберто Сорди, сдержанно и, возможно, немного смущенно, изображает одного из самых неоднозначных и интересных персонажей в своем завидном актерском активе. Его Альфредо Росси… — это концентрация итальянского образа жизни, неудовлетворительная и нестереотипная: он не классический парень из пиццерии, спагетти и мафии, а человек, добившийся всего сам, который любит женщин и хвастается своим богатством, которое в действительности ничего не стоит (безудержный материализм, порожденный крахом экономического бума). … Фильм скрывает свою истинную сущность до самого конца, сначала разыгрывая карты блестящей комедии, а комическую и трагическую развязку оставляя на финал» (Ciofani, 2016).

Похожей точки зрения придерживается и Роберто Кьези: «Скола и Амидеи великолепно переосмысливают некоторые элементы сюжета Дюрренматта, мастерски передавая кульминацию вопросов, разоблачающих злодеяния, совершенные обычным человеком, благодаря едкому сарказму в диалогах, тревожной атмосфере в замке, мрачным и красным цветам операторской работы Клаудио Чирилло, декорациям Лучано Риччери и четырем скрипкам Страдивари, вращающимся вокруг Сорди, — всех почтенных старейшин французского кино: рабелазианского Мишеля Симона, холодного Клода Дофена, хитрого Шарля Ванеля и лисоподобного Пьера Брассёра» (Chiesi, 2014).

Федерико Маджи справедливо отмечает, что этот «фильм точно следует духу и ключевым моментам повести, представляя зрителю насмешливую комедию о справедливости и судьбе, мрачную и сюрреалистическую притчу, которая переходит в сатиру и гротеск, доходя до тревожного и заставляющего задуматься неоднозначного морального посыла. … «Лучший вечер моей жизни» — фильм с явно театральной структурой, без сюжетных недостатков… Его поддерживает более чем убедительная игра Альберто Сорди, идеально подходящего на роль персонажа, явно находящегося в своей стихии. … Женская красота как аллегория смерти, как постоянное и дьявольское искушение: в каждый ключевой момент фильма появляется молодая женщина — будь то мотоциклистка или официантка — и, по сути, обрекает Альберто на его судьбу. … Фильм поддерживает тонкий баланс, сохраняя двусмысленность и тонкую загадочность на протяжении всего

действия, прибегая к гротескным тонам, чтобы немного разнообразить происходящее» (Magi, 2009).

В самом деле, в «Лучшем вечере моей жизни» Этторе Скола мастерски меняет атмосферу действия от легкой беззаботности первых эпизодов к довольно мрачной сцене суда над главным персонажем, которого с присущим ему блеском сыграл Альберто Сорди (1920-2003). И здесь велика роль превосходных декораций и филигранной операторской работы Клаудио Чирилло, которые помогают необходимому балансу между фарсовыми и драматическими перепадами сюжета.

Этторе Скола в этой картине нисколько не стеснялся очевидной театральности фабулы, напротив, она открыто педалирована. Более того, яркая театральность удачно сочетается здесь с классическими сказочными мотивами, интеллектуальными отсылками и сатирой.

Прокат «Лучшего вечера моей жизни» в Италии был вполне успешен для такого весьма разговорного и не столь уже простого для восприятия произведения: 2,7 млн. зрителей и 30-е место по посещаемости в сезоне 1972/1973 годов. Это было больше, чем у таких известных фильмов, как «Исступление» Альфреда Хичкока, «Кабаре» Боба Фосса, «Змей» Анри Вернея и многих других.

**Тревико-Турин / Trevico-Torino... Viaggio nel Fiat-Nam. Италия, 1971/1973.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Диего Новелли, Этторе Скола. Актеры: Паоло Турко, Витторио Франчинетти, Виттория Франчинетти и др. Драма. Премьера: 28.04.1973.

Парень приезжает в Турин из маленького провинциального городка Тревико, чтобы устроиться на работу на завод «Фиат». Но в Турине он вскоре понимает, что он и ему подобные бедняки воспринимаются здесь как люди второго, если не третьего сорта...

В год выхода драмы «Тревико-Турин» в ограниченный прокат она была активно поддержана журналистами и прессой левых и, в частности, коммунистических, убеждений.

Так писатель и журналист Альберто Моравиа (1907-1990) писал, что «первая часть, с её документальным стилем, — лучшая. Скола очень убедительно показывает нам, что происходит с южным иммигрантом в Турине... Во второй части романтическая история Фортунато и протестующей девушки добавляет к сентиментальности, типичной для положения иммигранта, нотацию робкой и целомудренной любви, которая, именно потому, что фильм рассматривает типичный случай, выглядит типичной, но на самом деле таковой не является... Наконец, в заключении нам кажется, что Скола позволил себе увлечься своим великим и несколько холодным мастерством. На наш взгляд, бесстрастный и печальный тон документального фильма следовало сохранить до конца» (Moravia, 1973).

Журналист, кинокритик и продюсер Паоло Вальмарана (1928-1984) отметил, что этот фильм – «реалистичный и скромный, гневный и болезненный, скорее жестокий, чем нежный... Возможно, неправильно выходить за рамки правдоподобия в полемических целях» (Valmarana, 1973).

Спустя пять лет после кинотеатральной премьеры телекомпания RAI показала «Тревико-Турин» на одном из своих каналов.

Сразу после этого события журналист и писатель Эудженио Скальфари (1924-2022) отметил, что «никогда прежде столь откровенный снимок этой реальности не проникал в дома миллионов итальянцев с такой силой изображения... Двадцать лет назад был «Рокко» Висконти и пара других столь же сильных фильмов; но тогда это было только начало феномена; результаты были еще далеки, и зрителей заставляли рассматривать человеческую историю эмиграции как нечто, касающееся других, происходящее в отдельном и ином мире. Отсюда до превращения их в фольклор был короткий шаг, и, по сути, более или менее осознанно он был сделан. Разделение между двумя Италиями, между двумя обществами, о которых мы часто говорим, началось с этого момента» (Scalfari, 1978).

«Тревико-Турин» не выходил на экраны СССР, однако ведущие советские киноведы, исходя из марксистско-ленинской идеологической платформы, дали этому фильму высокую оценку.

Вот что писал об этой драме влиятельный киновед Александр Караганов (1915-2007):

«В фильме рассказывается история юноши, который из отдаленного, глухого Тревико приезжает в Турин, чтобы устроиться на работу, самому прокормиться и помочь

оставленной в бедности семье. Он долго бедствует в поисках работы — ночует на вокзале, в парке, потом попадает в переполненное, неуютное, грязное общежитие, живет случайными подачками. Устройство на завод «Фиат» стало для него величайшим счастьем. Однако счастье это обернулось новыми драмами — герой фильма, как и другие пришедшие с ним на завод, становится жертвой эксплуатации, работает до изнеможения, на вечернюю школу сил не остается... Скола и его оператор не имели возможности вести съемки непосредственно в цехах, хозяева «Фиат» не разрешили. Но они с высоким умением используют заводские фотографии: статичные кадры работающих цехов приобретают большое смысловое и эмоциональное наполнение в контексте экранного действия. Впечатление такое, что их введение в фильм — хорошо найденный прием, а не просто вынужденный шаг.

«Тревико—Турин» принадлежит искусству, которое создается на стыке игрового и документального кино. И молодой герой фильма, и его подружка (отношения у них весьма сложные: он — серьезный парень, она — милая балаболка, студентка, зараженная «левацкими» идеями, о которых тараторит не останавливаясь) — необыкновенно достоверны, великолепно смотрятся на фоне документальных кадров, словно это не актеры, а хорошо подобранный типаж.

Только один раз фильм как бы «выпадает из стиля». Доведенный до крайности изнуряющей работой юноша бежит с завода. Сцена бегства решается не просто как уход с работы: юноша бежит от чудовища, есть в его бегстве некая истеричность и бесконечность, выходящие за рамки быта. Обращение к многозначности поэтических метафор, вторгающихся в документальную достоверность ленты,— прием спорный, но интересный.

Кончается фильм возвращением его героя на завод. В какой-то момент своего метафорически растянутого бега он опомнился. Остановился. И — пошел обратно. Просто он стал более взрослым, более реалистичным и стойким в борьбе. … В итальянском кино есть немало художников, которые дерзают идти против ветра, активизируют творческие поиски в работе над фильмами, обращенными к важнейшим социальным проблемам времени» (Караганов, 1976).

С этой точкой зрения был согласен и киновед Георгий Богемский (1920-1995):

[В драме «Тревико-Турин»] «удивительным образом синтезировались весь опыт и вся проблематика итальянского рабочего кино. Целостность, чистота юного героя фильма, документальный дух картины заставляют вспомнить о лентах неореалистов; вместе с тем развитие традиционной тематики прогрессивного кино сочетается в нем с показом новых проблем рабочего движения, а герой при внешней традиционности — современен и сознателен. Форма фильма новаторская — киноповествование переплетается с документальным репортажем, изображение перебивается титрами. Причем это далеко от всякой искусственности, выглядит свежо, вполне естественно и функционально. Что же до проблематики, то эта полудокументальная лента очень емко вобрала в себя такие извечные проблемы, как внутренняя эмиграция южан на Север, конфликты между сознанием вчерашних отсталых крестьян и действительностью современного промышленного города, рост самосознания молодого пролетария — словом, фильм как бы развивает, продолжает, показывает в сегодняшних условиях все то, о чем говорилось и в «Рокко», и в «Метелло», а отчасти и в картине «Рабочий класс идет в рай». И эта преемственность придает фильму «Тревико—Турин» неожиданную масштабность. За его бесхитростными «документальными» кадрами стоят большие проблемы, острые конфликты, многосложная и противоречивая сегодняшняя итальянская действительность. … Режиссер показывает нам все лишения, через которые проходят иммигранты в Турине, где правит монополия «Фиат» и где ей принадлежит все — от жилых домов до футбольной команды и газеты «Стампа». Мы видим изнанку жизни «автомобильной» столицы — страшные трущобы, грязные ночлежки, вокзальные залы ожидания, где греются бездомные иммигранты, ожидающие, когда освободится местечко на одном из заводов «Фиат»... Мы видим и моральные конфликты — пренебрежение некоторых северян к южноитальянскому «мужичью», горькие обиды, несправедливости. Все это Скола демонстрирует без нажима, как бы мельком, с объективностью документалиста. … Но Фортунато — не пассивная жертва обстоятельств. Это современный, энергичный паренек, смотрящий на окружающий мир пытливыми, широко раскрытыми глазами. Он посещает ту площадь в Турине, где собираются и обсуждают свои дела эмигранты с Юга, он толчется перед воротами «Фиат» по воскресеньям и после работы, когда там вспыхивают стихийные митинги, ведутся жаркие споры на политические темы,

обсуждаются вопросы профсоюзной борьбы. Он ко всему прислушивается, знакомится со старшими товарищами по работе, а также со студентами, ведущими пропаганду среди новичков «Фиат». Упорный, настойчивый, Фортунато отдает себе отчет в необходимости «стать сознательным» — только тогда он сможет превратиться из крестьянского паренька в активного рабочего, начать борьбу за свои классовые интересы. Ценой новых лишений, урывая время от сна, Фортунато учится, поступив в вечернюю школу. Но еще лучшей школой оказывается дружба с рабочим, тоже южанином, коммунистом, руководящим секцией партии, который рассказывает ему о борьбе и целях Итальянской коммунистической партии. … Фильм широко обсуждался рабочими зрителями, молодежью, жителями Турина, имел большой успех на многих фестивалях прогрессивного итальянского кино. … «Тревико—Турин» стал заметным событием не только в рабочем, но во всем итальянском политическом кинематографе» (Богемский, 1976).

Одна при всех этих высоких оценках закупочная комиссия Госкино СССР все-таки не осмелилась купить этот фильм Этторе Сколы для проката.

Разумеется, кассовый потенциал «Тревико-Турина» был чрезвычайно низким. Это был самый коммерчески провальный проект Этторе Сколы 1960-х – 1980-х годов, на который он пошел сознательно, по идейным соображениям.

Но, с другой стороны, в СССР не раз и не два закупались «идеологически выдержанные», «социально-разоблачительные» или артхаусные западные фильмы, обреченные на провал в советском прокате («Сакко и Ванцетти», «Руки над городом», «Дело Маттеи», «Джо Хилл», «Сыровары», «Элиза, или Настоящая жизнь», «Гарри и Тонто», «Там, где мечтают зеленые муравьи», «Изюминка на солнце», «Аксель и Элина», «Тупик», «Где тонко, там и рвётся», «Корабль плывет» и др.).

Так что здесь довольно трудно понять, почему на этом фоне коммунистически ангажированный и активно поддержанный в советской прессе «Тревико-Турин» так и не добрался в СССР ни до кинозалов, ни до показа по телевидению.

Многие итальянские киноведы и кинокритики до сих пор считают драму «Тревико-Турин» одной из важных вех в истории итальянского кинематографа.

Так Раффаэле Меале подчеркивает, что «Тревико-Турин» — это открыто рабочий фильм. Рабочий и профсоюзный фильм. Фильм, который выбирает сторону, и делает это ясно с самого начала. Производством занимается компания Unitelefilm, основанная в рамках Итальянской коммунистической партии, а затем работавшая в сфере документального кино, всегда фокусируясь на насущных проблемах политической борьбы того периода. Явно идеологическая, или, скорее, партийная, направленность «Тревико-Турина»… была полностью проигнорирована национальными медиа. … По мнению Сколы, Фортунато — воплощение коммуниста: он честен, гордится своим социальным классом, отзывчив, стремится к дальнейшему образованию и без колебаний борется с начальством. … Этторе Скола, родившийся в Тревико в 1931 году, создает один из самых блестящих итальянских фильмов на рабочую тему… Диатоническое и мощное произведение» (Meale, 2018).

С ним солидарен и Лоренцо Дзопполи: «Этторе Скола полностью принимает точку зрения эмигранта, чтобы рассказать эту печальную, но трогательную историю. Тон Сколы — документальный: суровый, объективный и неопровержимый… Фильм не вселяет надежду. Скорее, он предлагает предзнаменования мрачного будущего» (Zoppoli, 2019).

Однако далекий от левых (и тем паче – коммунистических) взглядов кинокритик Джузеппе Рауза придерживается иной точки зрения: «Фильм стремится быть реалистичным и, по-своему, революционным документом; в результате получился крайне утомительный фильм, полный ненужного затянутого времени, многословных и бессвязных диалогов и неправдоподобных персонажей. Главный герой, в частности, наглядно демонстрирует, насколько фальсификационным может быть кино, претендующее на объективность и даже документальный характер. Скола ни разу не показывает нам Фортунато в момент спокойствия, выходные отсутствуют в повествовании, непонятно, почему наш герой изнуряет себя в вечерней школе после восьми часов на конвейере и т.д. Короче говоря, невыносимость его положения искусно преувеличена с помощью ряда умелых умолчаний и некоторых необоснованных дополнений. Не то чтобы такое существование вызывало зависть, наоборот; безусловно, следует понимать человеческие жертвы, которые сопровождают его скучную и однообразную повседневную жизнь, но до изображения неустойчивой ситуации еще очень далеко. Таким образом, фильм воспринимается как

предвзятый и не очень объективный. … В конечном итоге, «Тревико-Турин» — это воинственно скучный фильм, которого зрители того времени тщательно избегали, что позволило ему безлико распространяться в артхаусных кругах наряду с современными, идеологически схожими, годаровскими безумствами (вспомните такие фильмы, как «Ветер с Востока»)» (Rausa, 2012).

Сегодня «Тревико-Турин» выглядит своего рода документом эпохи: съемки скрытой камерой в духе cinema-verité, документальные врезки, использование шестнадцатимиллиметровой камеры, принципиальное отсутствие не только звезд первой величины, но даже хоть немного известных актеров. Напротив, Этторе Скола не побоялся привлечь к съемкам непрофессионалов.

Наверное, ни до, ни после Этторе Скола не снимал столь откровенно коммунистически политизированных, социально направленных фильмов, обвиняющих капиталистическую систему в эксплуатации человека и в безжалостном использовании дешевизны рабочих рук бедняков, готовых на всё, чтобы выжить…

Правда, в 1993 году Скола еще раз решился поставить принципиально антикоммерчский и политизированный фильм «Марио, Мария и Марио», но это было уже иное время, когда после распада СССР итальянские коммунисты в полной мере ощутили полную растерянность и горечь окончательного поражения…

**Мы так любили друг друга / C’eravamo tanto amati. Италия, 1974.** Режиссёр Этторе Скола. Сценаристы: Адженоре Инкроччи, Фурио Скарпелли, Этторе Скола. Актеры: Нино Манфреди, Витторио Гассман, Стефания Сандрелли, Стефано Сатта Флорес, Джованна Ралли, Альдо Фабрици и др. Комедия. Драма. Премьера: 21.12.1974. **Прокат в Италии: 5,4 млн. зрителей (12-е место в сезоне 1974/1975). Прокат во Франции: 0,8 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,3 млн. зрителей. Прокат в СССР – с 28 марта 1977: 9,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

В ироничной драме или драматической комедии «Мы так любили друг друга» Этторе Скола достиг высоты подлинного мастерства. История друзей (их роли сыграли Витторио Гассман, Нино Манфреди и Стефано Сатта-Флорес), любивших прекрасную женщину (Стефания Сандрелли), разворачивалась на экране в течение нескольких десятилетий.

Каждый из них шел по жизни своим путем. Надежды сменялись разочарованиями, а неудачи – проблеском успеха. Один стал бизнесменом. Для другого лучшим воспоминанием жизни осталась победа на телеконкурсе знатоков кино. Третий так и остался простым санитаром… Этторе Скола рассказывал о своем поколении.

В год премьеры фильм «Мы так любили друг друга» получил теплые отзывы в итальянской прессе.

К примеру, кинокритик Джованни Граццини (1925-2001) писал, что эта картина «убедительна с любой точки зрения: благодаря тесной связи между стилистическим новаторством и постановкой материала; благодаря сдержанности, с которой идеологические мотивы вплетены в повествовательную структуру, широко используемую в психологическом и социальном анализе… Смешивая сочувствие с иронией, горечь с комедией, и при этом оставаясь ясным в своей политической оценке сил, сдерживающих прогресс страны, этот фильм скорее представляет собой работу по историческому знанию, чем по общему самосожалению поколений» (Grazzini, 1974).

Спустя 13 лет Пьер Марко Де Санти и Россано Виттори отмечали, что «этот горько-сладкий фильм, скорее сентиментальный, чем интеллектуальный, … Это фильм о любви и дружбе и их кризисе… Каждый из трех главных героев — это немного Скола и немного все мы: по сути, они представляют три аспекта уникального характера, характера итальянца с его внутренними противоречиями, теми же самыми, которые преследуют нас сегодня» (De Santi, Vittori, 1987).

Высокая оценка этого фильма сохраняется у киноведов и кинокритиков в XXI веке.

Джан Пьеро Брунетта считает, что Этторе Скола в этой картине «восстанавливает чувство коллективной истории… Надежды, утопии, голод, благополучие, культура Битвы, пережитые с большим участием и часто проигрываемые, жертвы, большие и малые страсти, акты трусости, компромиссы, но также и небольшие запасы сил, чтобы все еще думать о

возможных мирах, составляют баланс, который выстраивает автор, демонстрируя свое присутствие и свою вовлеченность, подписывая свой первый автобиографический договор с историей поколения» (Brunetta, 2014)

Раффаэле Меале убежден, что «шедевр Этторе Скола, «Мы так любили друг друга», — кульминация и вершина итальянской комедии. … Среди бесчисленных фильмов, снятых в Италии в период после второй мировой войны и до третьего тысячелетия, все стремящиеся создать «популярный роман», ни один не может сравниться с ослепительной визуальной мощью и повествовательной текстурой этого фильма Скола. … Никогда не поддаваясь очарованию риторики, Этторе Скола олицетворяет собой всю захватывающую эпоху итальянской комедии. … «Мы так любили друг друга» — это также акт любви, искренней и отнюдь не педантичной, к итальянскому кинематографу… Урок искусства настолько глубокий, что он бьет прямо в сердце зрителя, уже привыкшего к невероятно блестящему сценарию, обогащенному диалогами и фразами, которым суждено остаться в коллективном сознании. … «Мы так любили друг друга» — один из самых восхитительных шедевров итальянского кинематографа, способный рассказать о мечтах, разочарованиях, пороках и добродетелях народа» (Meale, 2013).

Этой точке зрения вторит Алессандро Гуатти: «История любви и предательства, дружбы и идеализма, перемен и несбывшихся надежд, «Мы так любили друг друга» остается одним из величайших фильмов итальянского кинематографа, шедевром, который никогда не устареет. … Именно переплетение личных историй главных героев с течением истории нашей страны делает фильм актуальным; именно личности персонажей вечны и узнаваемы в нашем настоящем, как и во всех настоящих временах, которые Италия пережила с 1974 года по сегодняшний день (и переживет завтра). … Это сложные, многогранные и реальные персонажи: эволюция главных героев итальянской комедии, которая, как и герои этого фильма, словно оглядывается на прошлые десятилетия, ищет свои корни и понимание изменений, которые привели Италию к тому, чем она является сегодня» (Guatti, 2021).

Джанкарло Усаи убежден, что «Мы так любили друг друга», «безусловно, знаменует собой революцию в панораме итальянской комедии благодаря новаторству в сценарии и стиле повествования. … Ключевой чертой итальянской комедии, которая находит своё возвышенное выражение в фильме «Мы так любили друг друга», является умение кинематографистов сделать историю и историю со-главными героями фильма. Итальянские общественные события не являются отдалённым фоном; они сами по себе являются фундаментальной частью произведения именно через действия и мысли главных героев, каждый из которых представляет собой сегмент общества. Символизм Сколы никогда не бывает банальным или предсказуемым, а актуален и тонок, так что коллективный портрет страны, находящейся в смятении и постоянных переменах, не затмевает небольшую историю любви и дружбы между Антонио, Джанни, Николой и Лучаной. Потому что фильм также, и прежде всего, это: гигантская эпопея чувств, трогательная драма-комедия, окрашенная ностальгией по прошлому, которое вселяло надежду на что-то лучшее. … Шедевр Сколы выделяется как монолит в панораме итальянской комедии» (Usai, 2013).

Примерно такая же точка зрения и у киноведа Жака Лурселля, который полагает, что «Мы так любили друг друга» — «восхитительная фреска о разочаровании, которая пытается… раздвинуть границы итальянской комедии, сохранив ее формальные достижения и виртуозность. … В чем фильм действительно раздвигает рамки итальянской комедии — так это в человеческой заинтересованности, нежности и даже снисходительности авторов к персонажам, несмотря на все недостатки, дурные поступки и слабоволие этих людей. Помимо этого, фильм уделяет важнейшее значение времени, чем совершенно выбивается из механически-абстрактного мира итальянской комедии, привыкшего к злым шаржам, нарисованным наспех. … Это не мешает фильму выносить суровый и порой даже очень резкий приговор целому поколению… Но поскольку сами персонажи разделяют точку зрения авторов, это осознание не позволяет фильму погрузиться в безысходный пессимизм. Скола стремится показать, что для героев фильма еще не все потеряно, поскольку каждый по-своему понимает, сколько всего он упустил или испортил в жизни, а жизнь еще далеко не закончена. И, в конечном счете, этот фильм о преданных идеалах (неореализма, социальной, нравственной и политической перестройки страны) приобретает скорее трогательную, нежели горькую интонацию» (Лурселль, 2009).

А Тонино Де Паче подчеркивает прогностическую функцию этой картины Этторе Сколы: «Мы так любили друг друга» — это фильм, в котором тридцать лет прошлого Италии меланхолично предвещают тридцать и более лет, которые еще впереди. Пророческий фильм с точки зрения эволюции и трансформации, телескоп, устремленный в будущее» (De Pace, 2013).

Советская кинопресса отнеслась к этому фильму, получившему один из главных призов Московского кинофестиваля, весьма позитивно. Все журналисты и кинокритики отмечали высокую художественную планку, взятую в этой картине ее авторами.

Например, журналист Николай Прожогин (1928-2012) утверждал, что «этим произведением Этторе Скола сделал серьезный шаг вперед. Его предыдущему фильму, «Тревико-Турин», несмотря на острую социальную направленность, не хватало подлинно человеческого тепла» (Прожогин, 1975: 14).

Киновед Виктор Демин (1937-1993) также отозвался об этой картине очень высоко, подчеркнув, что «время, главный персонаж этой ленты…» (Демин, 1975: 8-9).

А киновед Виктор Божович (1931-2021) писал об этой «незаурядной по своим художественным достоинствам» картине так: «Кинематографические аналогии, цитаты и полуцитаты, наполняющие фильм Этторе Сколы, — это совсем не забавы фильмотечного эрудита, они имеют двойную функцию: с одной стороны, передают атмосферу времени, а с другой — подтверждают связь фильма с лучшими традициями итальянского кино. Следуя примеру своих знаменитых предшественников, режиссер Этторе Скола стремится говорить горькую правду о положении итальянского общества. Но фильм его согрет сочувствием к человеку, и пессимистическим назвать его никак нельзя» (Божович, 1977: 5).

По мнению куда более политизированного киноведа Георгия Капралова (1921-2010), «через историю жизни в послевоенной Италии трех ее главных героев авторы картины прослеживают бег времени, изменения, происходящие в обществе. Судьбы героев складываются не только как результат их несхожих характеров, неповторимых индивидуальностей, но и как следствие тех социальных «магнитных полей», в сферу действия которых они попадают. Друзья оказываются на разных ступенях социальной лестницы, и это изменяет их психологию, калечит или закаляет их души. … Исторический оптимизм, который отличает такие произведения, находит свою опору в реальном развитии мирового революционного процесса, в том непобедимом движении вперед прогрессивных сил планеты, которое характеризует последнюю четверть нашего столетия» (Капралов, 1976: 3-32).

И уже совсем парадоксальный, но «идеологически выдержанный» вывод о персонаже Нино Манфреди сделал киновед Георгий Богемский (1920-1995), отметив, что в фильме «Мы так любили друг друга» Этторе Скола «с мягким юмором и вместе с тем очень точно и емко… рассказывает о судьбе трех друзей на фоне исторических событий трех десятилетий. Не всем им удается пронести через всю жизнь светлые идеи молодости и свою крепкую дружбу, но один из них – скромный римский коммунист Антонио передает их как эстафету молодежи» (Богемский, 1981).

Уже в XXI веке киновед Михаил Трофименков оценил этот фильм Сколы вполне в духе своих итальянских коллег: «Никто, как он [Этторе Скола], не воплотил в европейском кино тему тихой гибели иллюзий, незаметного предательства интеллигенцией идеалов юности, тоски среднего возраста. Об этом его лучшие фильмы «Мы так любили друг друга» (1974) и «Терраса» (1979). Их герои, в 1945 году готовые сражаться за Итальянскую советскую республику, стали в той или иной степени буржуа или культурной номенклатурой, но живут лишь воспоминаниями о партизанской юности, золотых днях неореализма и призраках любви» (Трофименков, 2016).

Однако другой российский киновед – Александр Попов – отнесся к картине «Мы так любили друг друга» скептически: «Да, конечно, зрителя трогает история трех друзей, влюбленных в одну женщину, тем более что Сандрелли как всегда пленяет своим чисто женским и при этом скромно-сексуальным очарованием не только героев, но и зрителей-мужчин. По мере развертывания сюжета «Мы так любили друг друга» то и дело возникает кинематографические ассоциации, режиссеры, актеры и фильмы, и надо всем витает романтика неореализма, что, безусловно, сообщает этой работе Сколы ностальгии и горечи по утраченным временам еще не растоптанных идеалов. … [Но всё в этом фильме] идеологически огрублено, схематично: здесь и внешне отвратительные богачи, и их не

менее гнусные речи, и лобовая подача темы конформизма и приспособленчества (что, заметим, касается лишь одного героя), и актеры играют внутри узких типажей, явно не раскрывая даже трети диапазона своих профессиональных возможностей… Что и говорить, Этторе Скола еще не приблизился здесь к своему акмэ, оставаясь режиссером второго эшелона» (Попов, 2025).

Мне лично эта работа Сколы ничуть не кажется схематичной, напротив, драматическое и комедийное сплелось здесь в тугой клубок дружбы, любви, обид, обещаний, правды и лжи, веры и отчаяния. Характеры основных персонажей даны психологически убедительно и объемно. А благодаря удачному драматургическому ходу, судьбы героев фильма, воспринимаются не только в контексте итальянской истории, но и истории итальянского киноискусства: на экране возникали кадры легендарных картин Феллини, Антониони, Де Сика…

Вот почему награды, полученные этим фильмом, абсолютно заслуженны: Золотой приз Московского международного кинофестиваля, премия «Сезар» за лучший фильм на иностранном языке, призы «Золотой глобус» Витторио Гассману и Стефано Сатта Флоресу, «Золотые кубки» за режиссуру (Этторе Скола) и лучшую женскую роль (Стефания Сандрелли)…

Прокат фильма «Мы так любили друг друга» в Италии был очень успешным: 5,4 млн. зрителей в кинозалах и 12-е место по посещаемости в сезоне 1974/1975 годов. Это было больше, чем у таких известных фильмов, как «Запах женщины» Дино Ризи, «Эмманюэль» Жюста Жакена, «Убийство в Восточном экспрессе» Сидни Люмета, «Зорро» Дуче Тессари, «Семейный портрет в интерьере» Лукино Висконти, «Китайский квартал» Романа Поланского, «Цветок 1001 ночи» Пьера Паоло Пазолини и многих других.

В СССР картина Этторе Сколы вышла в массовый кинопрокат в 1977 году и собрала 9,4 млн. зрителей за первый год демонстрации. Результат (с учетом пятикратной разницы в населении между СССР и Италии) не столь впечатляющий. По-видимому, многим советским зрителям показались не очень близкими проблемы итальянских персонажей…

**Отвратительные, грязные, злые / Brutti sporchi e cattivi. Италия, 1976.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Серджио Читти, Руджеро Маккари, Этторе Скола. Актеры: Франческо Аннибалли, Нино Манфреди, Франко Мерли, Линда Моретти, Франко Марино и др. Комедия. Драма. Премьера: 23.09.1976. **Прокат в Италии: 2,3 млн. зрителей (30-е место в сезоне 1976/1977). Прокат во Франции: 0,7 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,3 млн. зрителей.**

На окраине Рима в убогом жилище ютятся люди, далекие по своим нравам от «бедных, но красивых»…

Еще до официальной прокатной премьеры этой горькой сатирической комедии писатель и журналист Альберто Моравиа (1907-1990) писал, что «в этом замечательном фильме акцент на уродливых и отвратительных физических деталях может даже привести к разговору о новом эстетизме, созвучном времени, который присоединяется ко многим уже устаревшим: эстетике «уродливого», «грязного» и «плохого». В любом случае, мы находимся в атмосфере апатичного созерцания, а не драматического вмешательства… (Moravia, 1975).

Сценарист и кинокритик Туллио Кезич (1928-2009) также отнесся к этой картине позитивно: «Здесь мы тоже смеемся вслух, но смех становится все более горьким; и, в конце концов, самым запоминающимся остается взгляд детей (еще один штрих Де Сики), который выражается в молчаливом и почти безразличном протесте» (T.Kezich. *Il Millefilm*).

Николо Рангони Макиавелли обращал внимание читателей, что в этом фильме «гниль не просто феноменальна; она присуща эгоистичной и лицемерной человеческой природе. Покрытая пергаментом (и слепая) маска необыкновенного Нино Манфреди несет на себе бремя худших человеческих пороков и грехов, но его жадность окружена оппортунизмом его сородичей, похожих на змей. Камера показывает этих людей, тесно сбившихся в кучу, словно зверей, беспорядочно, рабов первобытных инстинктов и миража богатства» (Machiavelli, 1999).

Однако как обычно весьма строгий в своих оценках Киновед Паоло Мерегетти отметил, что в «Отвратительных, грязных, злых» «окруженный реальными обитателями трущоб и часто вынужденный импровизировать свои реплики, Манфреди демонстрирует превосходное актерское мастерство, но программная неприятность этого фильма (о деградировавшей жизни в трущобах в богатом обществе) временами становится чрезмерной и не совсем контролируемой (таким образом, скатываясь в карикатуру)» (P.Mereghetti. *Dizionario dei film*).

В XXI веке «Отвратительные, грязные, злые» приобрели практически неоспоримый культ классики мирового киноискусства.

Джорджо Каталани убежден, что это фильм — «шедевр Этторе Сколы… Главный герой фильма, благодаря мастерству Сколы, не заслуживает ни единого взгляда жалости, и он не подвергается той самой «умилительности» бедняков, к которой нас приучили некоторые фильмы — даже в большей части неореализма их положение каким-то образом автоматически делало их хорошими. … Этторе Скола разрушает миф о бедности как категории, вызывающей жалость» (Catalani, 2021).

Ему вторит Лука Орсатти: «Напряжённый и беспощадный фильм с участием великолепного Нино Манфреди. Портрет низшего класса в римских пригородах 1970-х годов в гротескном портрете Этторе Сколы» (Orsatti, 2021).

Витторио Дорнетти уточняет при этом, что «преобладающее впечатление не состоит в том, что фильм презрительно относится к отчаявшимся и самым низшим слоям общества. Отказ от слезливого и утешительного популизма является частью политических убеждений режиссера (всегда левого толка), а не отказом или принятием жестко морализаторской точки зрения. Маргинализация отчаявшихся — это политическая проблема, провал общества, как фильм старается неоднократно нам показать: нищета трущоб в контрасте с небоскребами пригородов» (Dornetti, 2017).

Раффаэле Меале пишет, что это «мощный и поразительный портрет городского низшего класса… Пролетариат, который еще несколько лет назад с яростным рвением Скола воспевал в фильме «Тревико-Турин», теперь представляет собой невнятное бормотание непонятных слов и разнообразных вульгарностей… Фильм превращается в галерею ужасов, в которой главные герои поистине и неоспоримо уродливы, грязны и злы. … Взгляд Сколы, никогда не популистский, никогда не аморальный или безнравственный, тем не менее, раскрывает глубокое разочарование, отрицая как католическое освящение «бедных», так и социалистическую утопию в ее интерпретации бедности. … Кажется, Скола намекает, что надежды больше нет, режиссируя с присущим ему мастерством, смешивая строго документальные элементы с причудливыми и ироничными поворотами сюжета, создавая пастиш, который мало кому в итальянском и европейском кинематографе удалось так же удачно воплотить» (Meale, 2020).

Джордано Лупи подчеркивает, что режиссура Этторе Сколы здесь «необыкновенна: съемки с использованием операторской тележки и длинные планы, зумы и крупные планы, панорамные кадры залитого солнцем Рима, снятые с пыльных трущоб. Актеры часто непрофессионалы, в любом случае малоизвестные, в основном характерные, затмеваемые Манфреди, который демонстрирует одну из своих лучших ролей. В любом случае, все они находятся на своих местах в этой гротескной, мрачной и безнадежной комедии, которая прослеживает человеческие пути, раскрывающие их судьбы, отмеченные в морщинах на их лицах» (Lupi, 2020).

Аналогичной точки зрения придерживается и Стефания Фидучиа: «В описании стольких человеческих страданий присутствует чувство иронии, в которой Скола является бесспорным мастером, но мы смеемся, несмотря на горечь и раздражение, которые вызывает поведение персонажей. … Нино Манфреди в роли Джачинто великолепен. Он снимался в окружении настоящих обитателей трущоб и часто был вынужден импровизировать свои реплики. Он смешной, но прежде всего, он заставляет зрителей ненавидеть его. … Это также демонстрирует мастерство Этторе Скола в очень сложной режиссерской работе, когда ему приходилось руководить таким количеством людей в почти всегда хаотичных сценах» (Fiducia, 2022).

Российские киноведы и кинокритиков также довольно часто пишут об этом незаурядном фильме Этторе Сколы.

Евгений Нефёдов считает, что «в «Отвратительных, грязных, злых» показаны в общем и целом те же люди, чьи повседневные радости и горести были так талантливо и волнующе воспеты неореалистами. Люди, жившие и выживавшие в суровых условиях – вопреки всем невзгодам. Так что, Скола, проявлявший себя убеждённым гуманистом и состоявший в компартии, вдруг стал мизантропом – и начал петь крамольные песни о врождённой порочности человеческой натуры?! Думаю, что нет: люди-то те же, зато времена – другие. … «Отвратительные, грязные, злые», … – не самое приятное зрелище, но в то же время пример гражданси смелого произведения, которое, думается, следовало в принудительном порядке показывать тем «прогрессивно» настроенным личностям, кто сетовал за скорейшее свержение советского строя и установление капитализма по западным лекалам» (Нефёдов, 2013).

Михаил Трофименков приходит к выводу, что в этом фильме «герои настолько отвратительны, грязны и злы, что не заслуживают права даже на трагизм. Им дано большее право - право не называться людьми. Не потому что они парии и подонки, а потому что - аргументы в абстрактном споре сына с отцом. Но снимает их Скола все равно жирно, сочно, как пиццу руками ест. Пицца и глоток красного вина для итальянца - лучший психоанализ» (Трофименков, 2001), и «в этот фильм, ошибочно обласканный фестивалями за свою "итальянистость", Скола как раз вложил неприятие национальных киностереотипов: от неореализма до комедий о жизнерадостных босяках и мрачного упоения городскими подонками в духе Пазолини (Трофименков, 2016).

По мнению Владимира Гордеева, «вместо критики буржуазного общества, которую мы находим в фильмах крупнейших итальянских мастеров (среди них, в том числе, и Этторе Скола), в «Отвратительных, грязных, злых» мы видим критику бедноты, обретающейся в городских трущобах на гнусной помоечной окраине, начинающейся за новостройками. … При всем при этом, блестяще поставленный фильм Сколы – комедия, только очень черная. … Его фильм, будучи в высшей степени талантливой провокацией, — недурная проверка зрителя на слабину характера. Потому что смех, вызываемый фильмом, — нездоровый, но определенно оздоровляющий» (Гордеев, 2010).

И здесь можно согласиться с Александром Поповым: «Трудно найти в истории кино другой фильм, в котором было столь много черного юмора, как в «Отвратительных, грязных и злых»: Скола делает все, чтобы усилить в нем социальное звучание, осуждая, препарируя и всячески выставляя напоказ такое общественное зло, как нищета. … «Отвратительные, грязные и злые» – вовсе не триумф мизантропии, как может показаться с первого просмотра, хотя главный герой (лучшая роль Манфреди за его карьеру) уродлив внешне и внутренне, являясь вместилищем всех возможных людских пороков, … а его родня вся ему под стать. Картина Скола гуманна в лучшем смысле этого слова и вполне вписывается в контекст неореализма, хотя кажется едкой насмешкой над его эстетикой. … Режиссер не выворачивает неореализм наизнанку, он просто не романтизирует бедняков, а на это нужна большая смелость, ведь левые считают их чуть ли ни святыми. Одним словом, вывод постановщика неутешителен: пока существует нищета и социальное расслоение, злоба, зависть и алчность будут уничтожать человеческое не только в богачах, но и в бедняках» (Попов, 2025).

Что же, Этторе Скола любил развенчивать устоявшиеся мифы. Так, вопреки сентиментальной серии лент о «бедных, но красивых» безработных, он поставил желчную сатиру «Отвратительные, грязные, злые», где Нино Манфреди сыграл роль главы семейства, ютящегося в жалких бараках на окраине Рима. Черный юмор этой картины служит впечатляющим доказательством правоты известной пословицы о том, что «бедность не порок, а большое свинство». Отношения между персонажами, в самом деле, далеки от того, чтобы называться человеческими. Пожалуй, это самый мрачный фильм талантливого режиссера…

«Отвратительные, грязные, злые» стали сенсацией Каннского международного кинофестиваля 1976 года, и Этторе Скола был награжден Золотой пальмовой ветвью за лучшую режиссуру.

В силу жесткости и натурализма материала этот фильм не имел такого впечатляющего прокатного успеха, как предыдущая выдающаяся работа Этторе Сколы – «Мы так любили друг друга» (1974, 5,4 млн. зрителей).

Однако при всем том в Италии «Отвратительных, грязных и злых» посмотрели 2,3 млн. зрителей (30-е место по посещаемости в сезоне 1976/1977 годов). И это было больше, чем у таких известных фильмов, как «Барри Линдон» Стенли Кубрика, «Немое кино» Мела Брукса, «История О» Жюста Жакена и многих других популярных картин.

**Дамы и господа, спокойной ночи / Signore e signori, buonanotte. Италия, 1976.** Режиссеры: Луиджи Коменчини, Нанни Лой, Марио Моничелли, Луиджи Маньи, Этторе Скола. Сценаристы: Леонардо Бенвенути, Луиджи Коменчини, Пьеро Де Бернарди, Адженоре Инкроччи, Нанни Лой, Руджеро Маккари, Уго Пирро, Луиджи Маньи, Фурио Скарпелли, Этторе Скола. Актеры: Паоло Вилладжо, Марчелло Мастроянни, Феличе Андреаси, Джанфранко Барра, Карло Баньо, Сента Бергер, Адольфо Чели, Карло Кроччоло, Франко Диоджене, Андреа Ферреоль, Витторио Гассман, Валентино Макки, Габриэлла Фаринон, Нино Манфреди, Серджо Грациани, Камилло Милли, Джованнелла Грифео, Эрос Паньи, Моника Гуэрриторе, Уго Тоньяцци и др. Комедия. Премьера: 28.10.1976. **Прокат в Италии: 2,4 млн. зрителей (27-е место в сезоне 1976/1977). Прокат во Франции: 0,1 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,1 млн. зрителей.**

В этом комедийном альманахе с элементами политической и социальной сатиры, снятом пятью известными итальянскими режиссерами, был создан пестрый портрет итальянского общества и телевидения середины 1970-х годов.

В год выхода комедии «Дамы и господа, спокойной ночи» в итальянский кинопрокат пресса отмечала, что это «сатира на итальянские нравы, институты и общество, которая под видом телевизионных программ представляет воображаемый день на телевидении, свободном от цензуры. Таким образом, он также представляет собой забавную и косвенную критику конформизма, всё ещё распространённого на телевидении, и, в парадоксальной форме, предложение о действительно свободной контринформации. ... Шумные переулки низших слоёв Неаполя, ледяные пейзажи промышленных пригородов Милана, папский Рим, грязный полицейский участок и стерильно чистые телестудии служат фоном для этих эпизодов, предлагая зрителю не только увлекательное зрелище, но и дерзкий образ современной Италии» (*La produzione italiana* 75-76).

Правда, спустя четыре года сценарист и кинокритик Туллио Кезич (1928-2009) посетовал, что ожидал большего от совместных усилий авторов, «стремящихся обойти репрессивную и паразитическую фигуру продюсера. Вместо этого мозговой центр... породил простую реинкарнацию эпизодического фильма, нанизывающую жемчуг и блёстки, смех и зевоту на мимолётный лейтмотив (сатиру телевизионного дня)» (Kezich, 1980).

В отличие от Кезича, кинокритик Николо Рангони Макиавелли полагал, что «цель всех этих зарисовок – бурлескная, язвительная и горькая сатира на итальянскую политику и злодеяния нашей страны, а также более комичные насмешки над телемашиной. Довольно удачный проект» (Machiavelli, 1995).

Мнения кинокритиков XXI века об этом комедийном альманахе довольно противоречивы:

«Это сатира, которая задумывалась как беспощадная, и которая на самом деле до сих пор жалит, несмотря на разную степень сложности эпизодов» (Mereghetti, 2007).

«Работа, свобода, социальная напряженность. И, прежде всего, сатира. Это лишь первые уморительные минуты «Дамы и господа, спокойной ночи». Конечная цель уже предельно ясна: пригвоздить Италию к позорному столбу, до самой ее сути. Продолжение ничем не отличается. ... В фильме нет недостатка в отсылках к их собственным фильмам или к персонажам, которых они играли ранее, что делает комедию «Дамы и господа, спокойной ночи» фрагментарным произведением, сознательно теряющемся в своей масштабности. Связи более чем очевидны, потому что, как минимум, нужно досконально знать сотни других фильмов с участием этих профессионалов. ... Кульминация, однако, наступает в конце. Печальное событие, в котором человеческие кариатиды прославляют и поддерживают друг друга, — самое беспощадное изображение Италии, вчера и сегодня. «Воздух старого, потому что здесь ничто не меняется». Власть в руках стариков, цепляющихся ногтями, подгузниками и зубными протезами за кресла, которые они

отказываются покидать даже после смерти. Зловоние наверху, испокон веков. Такой фильм сегодня уже не снять. Сенсационный» (Tarditi, 2020).

«Очень жестокая сатира на Bel Paese того времени... Актуальное, смелое и провокационное» кино, которое нельзя пропустить» (Pezzotta, 2009).

«Дерзкий и сатирический взгляд на итальянское общество. Фильм, прежде всего, фокусируется на воображаемом и парадоксальном «телевизионном дне», который через рекламу, телесериалы, журналистские расследования, детское телевидение и художественную версию новостной программы того времени изображает пороки и зло, терзающие итальянское общество. С помощью гротескного, преувеличенного и парадоксального изображения телевидение обличает коррумпированных политиков, армию, церковь и само телевидение. ... Фильм, который под видом сатиры высмеивает пороки, недостатки и всё, что с ней не так. В целом, фильм приятно смотреть, и эпизоды, даже когда они кажутся зрителю гротескными, сюрреалистичными или смешными, «скрывают» за этим фасадом горькое, но разочарованное обличение проблем, терзающих итальянское общество» (Fenu, 2019).

«Фильм очень ярок в своей критике. Коррумпированная политика часто критикуется, выступая в защиту Церкви, которая изображена во всей своей чистоте. Но редко этот вопрос рассматривается так глубоко, как в этом фильме, который показывает, что все яблоки рано или поздно сгниют, если их оставить гнить. ... Фильм «Дамы и господа, спокойной ночи» заканчивается, оставляя нас с вопросом: действительно ли эти люди заслуживали той власти, которая у них была?» (Loi, 2021).

«Серии эпизодов имеют тройную цель: имитировать дневную телевизионную программу, открыто критиковать телевидение и попытаться оживить итальянскую комедию, сочетая её с сатирическим кино. Сатиры, по сути, не так уж много: преобладает смутное ощущение скорбной жертвенности, больше похожее на морализаторские басни, чем на сатиру как таковую. Три основные мишени, помимо телевидения (политика, правоохранительные органы и церковь), скорее идиоты, чем коррумпированы, скорее глупы, чем злы» (Ciofani, 2013).

«Несмотря на похвальные усилия автора представить едкую сатиру на итальянские нравы и дурные привычки того времени, ... некоторые эпизоды получились более удачными, другие — гораздо менее. В целом, ирония направлена на политику и коррупцию, что приводит к довольно предсказуемым результатам, которые могли бы быть едкими в своё время, но сейчас выглядят, в лучшем случае, уморительно. И вот тут-то и возникает другая серьёзная проблема комедии «Дамы и господа, спокойной ночи»: в нём очень мало смеха, и зачастую шутка скатывается в пошлость или скабрезный юмор» (Prosperi, 2023).

«За исключением пары забавных рекламных роликов, многословие, которое порой сбивает повествование и сбивает его с ритма, заслуживает критики. Некоторые идеи не слишком остроумны, но их достоинство заключается в том, что они смело открывают нам глаза на некоторые итальянские явления, связанные с дурными привычками или плохим управлением (бедность, коррупция, спекуляции недвижимостью и т. д.)» (Davinotti, 2007).

На мой взгляд, лучшее, что есть в этой комедии – это Марчелло Мастроянни (1924-1996) в роли телевизионного ведущего. Актер замечательно ощущает сатирическую и пародийную направленность фильма и явно наслаждается своей ролью...

Прокат в Италии этого альманаха был довольно успешен: 2,4 млн. зрителей и27-е место в сезоне 1976/1977 годов. Это было больше, чем у таких известных фильмов, как «Барри Линдон» Стенли Кубрика, «Немое кино» Мела Брукса, «История О» Жюста Жакена и др.

**Необычный день / Особый день / Una Giornata particolare / A Special Day. Италия-Канада, 1977**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Маурицио Костанцо, Руджеро Маккари, Этторе Скола. Актеры: София Лорен, Марчелло Мастроянни, Франсуаза Берд, Алессандра Муссолини, Патриция Бассо, Джон Вернон и др. Драма. Премьера: 17.08.1977. **Прокат в Италии: 2,3 млн. зрителей (27-е место в сезоне 1977/1978). Прокат во Франции: 1,1 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,4 млн. зрителей.**

Этот фильм–дуэт Марчелло Мастроянни (1924-1996) и Софии Лорен поставлен в жанре психологической драмы, действие которой происходит за год второй мировой войны во время визита в Рим Адольфа Гитлера.

В год выхода этого фильма на экран кинокритик Винсент Кэнби (1924-2000) писал, что «серьезные темы фильма, представленные с иронией и эффективностью. Более того, величие Софии Лорен, при участии Марчелло Мастроянни, завораживает и хорошо привлекает зрителей» (Canby, 1977).

Впрочем, и в XXI веке киноведы и кинокритики, как правило, отзываются о «Необычном дне» весьма позитивно.

Марко Кьяни полагает, что «психологическая драма, отличающаяся изысканным мастерством и исключительным эмоциональным воздействием, «Особый день» — одна из вершин творчества Этторе Сколы... Этот бесспорный шедевр итальянского кинематографа 1970-х годов окутывает зрителя движением подвижной камеры, сепийной операторской работой Паскуалино Де Сантиса и приглушенной атмосферой, которая, как ничто другое, передает болезненное чувство предвкушения. ... Режиссеру удается раскрыть сложность исторической и социальной ситуации и, следовательно, целый мир жертвенности и несчастья, смягчая акцент, но не отталкивая при этом постоянное и почти нависающее эмоциональное состояние. ... Как и любой великий фильм, это также мощное размышление о времени, понимаемое как в строго кинематографическом, так и в философском смысле» (Chiani, 2024).

По мнению Лоренцо Чиофани, это «притча об одиночестве, маргинализации и противоречиях, а также впечатляющая реконструкция эпохи в своем пронзительном минимализме. «Особый день» — вероятно, вершина кинематографа Этторе Скола (наряду с монументальным фильмом «Мы все так любили друг друга», конечно). ... Но фильм также принадлежит двум актёрам, лучший пример их партнёрства: лучшая роль Софии Лорен, болезненная, душераздирающая, сомнительная, наивная; Марчелло Мастроянни, огромный, тонкий, сумеречный, меланхоличный, нежный» (Ciofani, 2016).

Стефано Ло Верме также высоко оценивает актерскую игру в этой драме: «Этторе Скола создает незабываемые портреты двух главных героев, прежде всего благодаря превосходной игре актеров: Мастроянни, работая над многогранным персонажем, демонстрирует одну из своих самых напряженных и захватывающих ролей, а Лорен, в тапочках и халате, вкладывает душу и тело в образ сорокалетней женщины, чья красота увяла. ... Не менее поразителен звуковой контраст между голосами персонажей и непрекращающимся фоновым шумом радио с его торжественным и шовинистическим освещением встречи Гитлера и Муссолини: идеальная метафора для репрессивного государства, которое яростно вторгается в частную жизнь людей. Один из лучших фильмов Сколы, а также важнейшая классика итальянского кинематографа» (Lo Verme, 2024).

Якопо Баризон считает, что «это простая и линейная история, построенная вокруг нескольких основных конфликтов: человек в эпоху фашизма и инструментальное представление о женщинах, положение интеллектуала во время режима, неразделенная любовь, возможность искупления и так далее. Однако поразительна привычная для старого итальянского кинематографа легкость, которая означает легкость прикосновения и взгляда, а не содержания или чего-либо еще. Потому что «Необычный день» — это не легкомысленный фильм. Напротив, если присмотреться, довольно мрачный, почти сумеречный» (Barison, 2013).

Анализируя эту работу Этторе Сколы во времена СССР, киновед Георгий Богемский (1920-1995) подчеркивал политическую позицию этого произведения: «В, казалось бы, камерном, глубоко психологическом фильме «Необычный день» Скола, восстановив ... дуэт София Лорен – Марчелло Мастроянни, добивается необычными средствами мощного

антифашистского звучания произведения. Встреча двух раздавленных жестокой действительностью фашистской Италии человеческих существ: простой римской женщины Антоньетты и уволенного диктора радио Габриэле, ожидающего высылки из Рима, их непосредственные человеческие чувства показаны на фоне исступленной человеконенавистнической фашистской пропаганды, достигающей своего апогея по случаю приезда в Рим самого фюрера. Их робкий диалог, зарождающаяся любовь образуют контрапункт со звучащей в течение всего фильма подлинной фонограммой фашистской кинохроники того «необычного дня»: бредовыми речами Гитлера и Муссолини, оглушительным ревом военных оркестров, трескучей демагогией фашистских радиокомментаторов» (Богемский, 1981: 46).

И уже в XXI веке киновед Александр Попов обратил внимание читателей, на о, что «Необычный день» – «тонкая, почти чеховская в своей нюансировке драма без малейших признаков комедии, что нехарактерно для Скола. Вместе с тем это один из лучших его фильмов, который к тому же позволяет раскрыться таланту Софи Лорен… Схожим образом и Мастроянни, отойдя от амплуа ловеласа и сердцееда, играет воплощенную интеллигентность и утонченность хотя и не без ауры порочности. Мастерским решением режиссера было смело противопоставить помпезность фашистского бытия с ее апологией поверхностно понятой традиционности необычной дружбе париев этого мира – ограниченной и униженной домохозяйки и изощренного интеллектуала» (Попов, 2025).

Диана Белова особо выделяет здесь роль Софии Лорен: «Актриса достигает в этом фильме некой своей вершины в сдерживании экспрессивных эмоций. Эту роль простолюдинки-синьоры она воплощает мучительно, почти как покаяние за народно-фольклорные крайности давних лет, и за искусственные роли матроны или великой синьоры в некоторых других фильмах. Даже её голос, склонный к высоким тональностям, становится в этом фильме умеренным, и переходит от акутов изначального равнодушия к чувствительному потоку, близкому к закрытому, достойному страданию мужчины» (Белова, 2018).

Итак, ничуть не стесняясь некоторой театральности «замкнутого пространства», Этторе Скола создал на экране достоверную атмосферу случайного знакомства бывшего радиодиктора (М. Мастроянни) и многодетной домохозяйки (С. Лорен). Он уволен по доносу, обвиняющему его в левых взглядах и гомосексуализме, и обреченно ждет ареста. Она — впервые в жизни — говорит с человеком, для которого так важна духовная сторона бытия. В этой драме, в самом деле, есть нечто чеховское…

«Необычный день» — один из самых обласканных наградами фильмов Этторе Сколы: «Золотой глобус» за лучший иностранный фильм на экранах США; «Сезар» за лучший иностранный на экранах Франции; премии «Давид ди Донателло» за лучшую режиссуру и женскую роль; итальянские «Золотые глобусы» за лучший фильм и лучшие мужскую (Марчелло Мастроянни) и женскую роли (София Лорен); «Серебряные ленты» за лучшую женскую роль (София Лорен), лучший сценарий, лучшую музыку (Армандо Тровайоли); «Золотой кубок» за лучшую мужскую роль (Марчелло Мастроянни).

При всей своей принципиальной антиразвлекательности «Необычный день» сумел собрать в итальянском прокате 2,3 млн. зрителей и в итоге занять 27-е место по посещаемости в сезоне 1977/1978 годов. Это было больше, чем у таких известных фильмов, как «Чудовище» Клода Зиди, «Внутри монастыря» Валериана Боровчика и «Этот смутный объект желания» Луиса Бунюэля…

**Новые чудовища / I Nuovi mostri. Италия, 1977**. Режиссеры: Марио Моничелли, Дино Ризи, Этторе Скола. Сценаристы: Этторе Скола, Руджеро Маккари, Бернардино Дзаппони, Адженоре Инкроччи, Фурио Скарпелли. Актеры: Орнелла Мути, Витторио Гассман, Альберто Сорди, Уго Тоньяцци и др. Комедия. Премьера: 22.12.1977. **Прокат в Италии: 3,0 млн. зрителей (12-е место в сезоне 1977/1978). Прокат во Франции: 0,8 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,5 млн. зрителей.**

Комедия «Новые чудовища», конечно же, сразу отсылает зрителей к знаменитому фильму Дино Ризи «Чудовища» (1963). Но на сей раз сборник сатирических и трагикомических новелл Ризи поставил не один, а в компании еще двух знаменитых итальянских комедиографов — Марио Моничелли (1915-2010) и Этторе Скола (1931-2016).

Этторе Скола снял в «Новых чудовищах» новеллы «Зяблик из Падованской долины», «Подозреваемый», «Ресторан», «Как королева», «Примерный гражданин», «Похищение любимого человека» и «Речь на похоронах».

В «Зяблике…» муж живет за свет певческого таланта своей жены. В «Подозреваемом» комиссар полиции подозревает в чем-то другого полицейского, который работал «под прикрытием». В «Ресторане» официант и повар дерутся на кухне, но при этом успевают накормить придирчивых посетителей. В новелле «Как королева» персонаж Альберто Сорди привозит свою мать дом престарелых. В «Примерном гражданине» главный герой становился свидетелем преступления. В «Похищении любимого человека» мужчина обращается по ТВ к неизвестным, похитившим его жену. В «Речи на похоронах» актеры эксцентрично и театрально хоронят своего коллегу…

В год выхода «Новых чудовищ» на европейские экраны пресса, понятное дело, первым делом сравнивала их с «Чудовищами» 1963 года, делая при этом вполне ожидаемые выводы, которые можно в целом охарактеризовать двумя словами: «Не то»…

Так кинокритик Франческо Больцони (1932-2011) писал, что «актёрский состав «Новых чудовищ», казалось, обещал насыщенное и увлекательное зрелище: три режиссёра с огромным опытом…, четыре сценариста…, внёсших свой вклад в успех итальянской комедии; три короля смеха… Считалось, что, поскольку „голь на выдумки хитра“, … столько профессионалов, взяв на вооружение формулу, которая сработала в других случаях, смогут дать нам новое представление о галерее современных чудовищ. Но именно способности оглядеться вокруг, вникнуть в обычаи, выявить окружающую нас жестокость «Новым чудовищам» катастрофически не хватает» (Bolzoni, 1978).

А киновед Жан-Луи Гро подчеркивал, что «какой бы тон ни был выбран, единственной мишенью [«Новых монстров»] остается бичевание христианско-буржуазной морали… Тщательно подготовленные, они перебивают друг друга… Но тот факт, что жанр начинает исчерпывать себя, не исключает возможности, что эти «Новые чудовища»… все еще содержат некоторые жемчужины» (Gros, 1978).

Примерно такое же отношение к «Новым чудовищам» сохранилось и у кинокритиков в XXI веке:

«Новые чудовища» представляют нам парад чрезмерных и, по-своему, карикатурных персонажей, с иронией, которая искусно балансирует между пародией и гротеском, не забывая при этом о меланхолии, типичной для финальной фазы итальянской комедии» (Chieppa, 2020).

«Новые чудовища» имеют сходство с «Чудовищами» лишь в цинизме увековеченных персонажей – отвратительных в моральном отношении выходцев с итальянского полуострова, отвратительных личностей, над которыми можно посмеяться с лёгкой горечью. Но там, где оригинальный фильм Ризи часто стремился к парадоксу через правдоподобие, чтобы подчеркнуть, насколько реальность абсурднее и трагичнее любой реконструкции, «Новые монстры» стремятся к крайностям, не стремясь к близости к повседневной жизни зрителя» (Sacchi, 2017).

«Цель всегда одна: высмеять и разоблачить одинаково искажённую Италию власти и простого народа. «Новые чудовища» не дотягивают до уровня своего предшественника, но фильм, в меру злобный и циничный, стоит посмотреть ради некоторых из лучших его новелл» (Locatelli, 2024).

«Комедия стала еще мрачнее, и цинизм, с которым режиссеры и сценаристы смотрят на свои творения, не оставляет места для возражений: мы не должны бояться высмеивать и истреблять чудовищ, присутствующих повсюду и в постоянно меняющихся формах» (Castiglioni, 2016).

«Времена изменились, и чудовища экономического бума (и без того нагло среднестатистические итальянцы) сменяются чудовищами «Свинцовых лет», которые отвергают атмосферу напряженности, бушующую по всей стране, словно хотят продолжать жить в тех комедиях в итальянском стиле, которые больше не способны описать то, что на самом деле происходит внутри страны. «Новых чудовищ» следует рассматривать как последних возможных монстров, чудовищ перед кораблекрушением, не таких злых, как в первой части, но еще более пропитанных безвкусицей и цинизмом» (Ciofani, 2016).

Тонино Де Паче полагает, что «Новые чудовища», хотя и не превосходят ожидания, в большинстве эпизодов подчеркивают таланты участвующих режиссеров и сценаристов, которые написали истории и сценарии. Но, за исключением нескольких случаев несколько предсказуемой риторики, фильм умудряется развлекать почти два часа своей бесконечной галереей чудовищных персонажей, персонажей, чья человечность гораздо более распространена и обыденна, чем мы думаем, но в то же время достаточно универсальна, чтобы выходить за национальные границы» (De Pace, 2017).

Киновед Жак Лурссель считал, что «Новые чудовища» — «венок, возложенный на могилу итальянской комедии, и не зря последняя новелла и буквально, и символически живописует похороны жанра в самом плодотворном его виде. … Цельность фильма подчеркивает и удивительную цельность жанра, который был плодом коллективного творчества, построенного на общей эстетике. В истории итальянского кинематографа этот жанр останется почти анонимным начинанием, взрывом цинизма и изобретательности, за которым стояла довольно большая группа художников, работавших в полной гармонии друг с другом. От первых «Чудовищ» фильм отличается некоторым классицизмом, что можно расценивать и как небольшой шаг назад, и как своеобразное достижение, новый этап зрелости жанра. … Актерам уже не нужны гримасы, грим или физическое уродство, чтобы выразить чудовищную природу своих персонажей. … Чудовищность персонажей — уже не исключение, а норма разлагающегося мира, и это заставляет задуматься о чудовищности всего нашего общества. Это безжалостное обобщение становится еще эффективнее за счет немалой реалистичности происходящего» (Лурссель, 2009).

Итак, несмотря на неравноценность новелл «Новых чудовищ», они заслуживают зрительского внимания и сегодня. А в новеллах, поставленных Этторе Сколой, наиболее интересен, на мой взгляд, эпизод «Как королева», где Альберто Сорди (1920-2003) замечательно сыграл лживого и изворотливого сына, обманом заманившего свою мать в дом престарелых…

В сезон своего проката этот комедийный альманах собрал в итальянских кинозалах три млн. зрителей, что для второй половины 1970-х было впечатляющим результатом (12-е место в сезоне 1977/1978 годов). Это было больше, чем у таких известных фильмов, как «Бездна» Питера Йетса, «Нью-Йорк, Нью-Йорк» Мартина Скорсезе, «Этот смутный объект желания» Луиса Бунюэля, «Внутри монастыря» Валериана Боровчика и «Чудовище» Клода Зиди.

**Терраса / La Terrazza / La Terrasse. Италия-Франция, 1980.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Адженоре Инкроччи, Фурио Скарпелли, Этторе Скола. Актеры: Марчелло Мастроянни, Стефано Сатта Флорес, Витторио Гассман, Жан-Луи Трентиньян, Уго Тоньяцци, Омбретта Колли, Галеаццо Бенти, Уго Грегоретти, Стефания Сандрелли, Карла Гравина, Милена Вукотич, Серж Реджани, Франческо Мазелли, Мари Трентиньян, Венантино Венантини и др. Драма. Премьера: 8.02.1980. **Прокат в Италии: 2,3 млн. зрителей (36-е место в сезоне 1979/1980). Прокат во Франции: 0,6 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,1 млн. зрителей.**

По случаю очередной вечеринки собираются римские интеллектуалы: исписавшийся сценарист, неудовлетворенный собой журналист, депрессивный кинокритик, циничный кинопродюсер, депутат от компартии и т.д. Им есть о чем поговорить…

В год премьеры рецензент *Segnalazioni cinematografiche* настаивал, что в «Террасе» «речь идёт не о «интеллекте», «буржуазных и преданных делу» политиках, а, скорее, о подавляющем большинстве итальянских граждан: о тех, кто вёл танец в один конец и теперь обнаружил, что зашёл в тупик; о тех, кто был обманут и посредством политических и административных выборов позволил обычным «немногим» стать причиной провала «многих»; о тех, кто переживает экзистенциальные, семейные, экономические и социальные драмы: о пожилых людях, которые верили или надеялись «создать новую Италию», и о молодых, которые должны были найти её после стольких лет обещаний. Само собой разумеется, что, даже если это не сказано прямо, фильм, предлагающий такую открытость и такой широкий охват исследования, следует считать исключением в современном

итальянском кинематографе, и тем более в комедийном жанре» (*Segnalazioni cinematografiche*. 88. 1980).

В СССР «Терраса» в силу ряда причин (прежде всего, из-за ироничного показа депутата-коммуниста и его коллег, остальные «вольности» советские цензоры могли бы, наверное, легко вырезать) в массовый прокат не попала.

Однако этот фильм довольно часто анализировали в своих статьях советские киноведы и кинокритики.

Так киновед Георгий Капралов (1921-2010) писал, что в «Террасе» «все эти люди — буржуазные интеллектуалы, они до известной степени похожи друг на друга как по своему происхождению, так и по переживаемому ими морально-психологическому и творческому кризису. Они привыкли дирижировать общественным мнением, а теперь чувствуют себя не у дел. Их пик активности приходился на конец 60-х и начало 70-х годов. На пороге 80-х они, оглядываясь на прожитое, погружены в самоанализ, испытывают чувство депрессии. Потоки слов, которые почти каждый из них обрушивает на других, чаще всего адресованы не собеседникам, а самим себе — с целью оправдаться и защититься перед своей совестью. Но, приглядываясь и прислушиваясь к героям «Террасы», опять-таки трудно уловить связь их сегодняшних сетований с конкретным социально-политическим контекстом итальянской жизни и даже того прожитого периода, о котором и идет, по существу, речь. …

С чем же и с кем связывает Скола свои надежды на обновление итальянского общества, перспективы его развития? Здесь надо заметить, что если мужчины в фильме все без исключения одержимы различными комплексами, чувством вины, неполноценности, то женские персонажи свободны от подобных психологических недугов. Они показаны чрезвычайно активными, самостоятельными. … Действительно, за последнее десятилетие на Западе усилилось участие женщин в различных областях общественной деятельности, расширились их права. Женщины многих капиталистических стран ныне активнее выступают в рядах сторонников мира; в борьбе за свои политические, социальные, гражданские права они сумели добиться многого. Однако эти факты, столь же противоречивые, сколь и впечатляющие, не дают оснований, как это делает Скола, противопоставить женщин как таковых мужчинам как таковым. Правда, режиссер пытается подвести под свое «биологическое кредо» некий социологический фундамент. Он утверждает, что мужчины в силу того, что до сих пор были глубже и шире, чем женщины, втянуты в социальные коллизии общества, как бы исчерпали себя, истощили. Они — банкроты и должны уступить свое место женщинам и связать с ними свои надежды, ибо женщины, так сказать, свежая сила, которая сохранила свою витальную энергию» (Капралов, 1983).

Примерно в таком же идеологическом ключе оценила «Террасу» и киновед Людмила Мельвиль: «Ещё один образ интеллектуала, возникающий на западном экране и, быть может, несущий в себе наиболее распространенные черты явления, которое за ним стоит. Это интеллектуал-конформист, приспосабливающий свои умственные способности к требованиям социальных норм и условностей буржуазного общества. … По мере того, как мы ближе знакомимся с персонажами, все сильнее чувствуется их внутренняя опустошенность, их глубокое невежество, прикрытое легким флером бессодержательной терминологии. В фильме Сколы абсолютно ничего не происходит, действия нет, но есть самораскрытие души интеллектуала, ведущего сытый и размеренный образ жизни. … Все присутствующие персонажи демонстрируют полнейший конформизм и глубокий паралич, охвативший творцов современной западной культуры и искусства. Если в свое время Феллини в «8 1/2» показал творческий кризис своего героя — режиссера, то в фильме Сколы в этом кризисе оказались чуть ли не все итальянские интеллектуалы от кино… Все они разные, но по-своему похожи друг на друга и демонстрируют различные ипостаси буржуазного интеллектуального сознания, пребывающего в состоянии глубокого внутреннего кризиса. Пути выхода из него лежат вне этого сознания: они в активном участии в реальных социальных процессах на стороне сил демократии и прогресса» (Мельвиль, 1988).

Если в советской прессе «Терраса» получила неоднозначную оценку, то западные киноведы и кинокритики, как правило, считали ее одной из лучших картины Этторе Сколы.

Уже в XXI веке Марко Кьяни, на мой взгляд, верно отметил, что «эта сага о нескольких поколениях, отличающаяся широким охватом и проверенным мастерством, имеет важное

символическое значение для итальянской комедии, лебединой песней которой её часто считают… Необычная продолжительность не замедляет фильм, который опирается на хорошо отлаженный сценарий» (Chiani, 2021).

Анн-Виолен Ук полагает, что «это снимок общества, переживающего трансформацию, как в лучшую, так и, особенно, в худшую сторону. … В «Террасе» Этторе Скола мастерски выстраивает ансамблевый фильм… Эта маленькая, привилегированная и подавленная группа замыкается в себе, на этой террасе, невосприимчивая к изменениям внешнего мира. … Их ярость находит выход только в абсурдных, саморазрушительных поступках, а повсеместная беспомощность этих некогда всемогущих мужчин находит свое самое болезненное выражение в их семейном положении» (Houcke, 2010).

По мнению Раффаэле Меале, «Скола, опираясь на великолепные диалоги своих верных соратников Эйджа и Скарпелли, описывает Италию, в которой маленький огонек прогресса уже погас… Интеллектуальная Италия замыкается в себе, защищая завоеванную и никогда больше не разделенную власть» (Meale, 2019).

Примерно в таком же ключе пишет о «Террасе» и Жак Лурселль: «Кажется, будто перед нами не фильм, а сон, будто авторы придумали его лишь затем, чтобы подвести итог собственной жизни, рассказать о том виде кинематографа, который им дорог, поместив рассказ в ту самую среду, где рождался этот самый кинематограф. … [Это] взгляд на общее моральное и психологическое положение в обществе, где доминируют сомнение, усталость, отвращение к себе и склонность к самоуничижению, доведенному до жалости к себе. Несмотря на индивидуальные различия между приглашенными (хотя, по сути, эти различия не так уж и важны), авторы дают почувствовать пассивную сплоченность этого общества, их коллективную ответственность в том крахе, который они сами замечают в себе и в окружающих. … Сочетание чрезвычайно острой сатиры и трогательности составляет специфическую интонацию *Террасы*. Эта трогательность порождается автобиографическими мотивами, определенной невыносимостью бытия, которая усиливается в главных героях с приближением старости, и, наконец, той общей для них чертой, которую можно определить как бессильную ясность ума» (Лурселль, 2009).

А Джордано Лупи обращает внимание читателей на синематечные мотивы «Террасы»: «фильм… посвящен кризису итальянского кинематографа и, в более общем смысле, кризису итальянского общества конца 1970-х годов, исследованному через нескольких знаковых персонажей. … Этторе Скола создал один из своих шедевров, краеугольный камень своей фильмографии… Терраса — место встречи группы римских интеллектуалов, ярко выраженное театральное единство времени и места, позволяющее сценаристам и режиссеру глубже погрузиться в индивидуальные жизни самых интересных персонажей. … «Терраса» — фильм о провале и кризисе целого поколения, глубокий и меланхоличный, наполненный культурными цитатами» (Lupi, 2019).

Правда, вечно недовольный большинством работ Этторе Сколы кинокритик Марсель Давинотти придерживается о «Террасе» иного мнения: «Многословный и лишённый фокуса фильм, некоторые персонажи которого лишены глубины, … поражает тщательной работой с ансамблевым составом (поддержанным звёздным составом), но меньше — критикой общества, дезориентированного наступлением 1980-х. Качество эпизодов в основном одинаковое, лишённое какой-либо особой искры, что подтверждает хорошую целостность фильма. Ещё один портрет мира, который наше кино всегда любило изображать, но который часто скатывается к рутинному самовосхвалению; в данном случае, безусловно, возвышенный превосходной интеллектуальной основой, но слишком пресный, чтобы быть по-настоящему убедительным. Холодно отстраненный и назидательный» (Davinotti, 2008).

Абсолютно не разделяя снобистскую точку зрения Марселя Давинотти, я полностью согласен с мнением киноведа Валентины Колодяжной (1911-2003): «Терраса» — одна из самых выдающихся картин Сколы, хотя на поверхностный взгляд, она «некинематографична». Ее герои все время разговаривают — о себе и общих проблемах своего времени, но именно здесь крупнейшие актеры Италии и Франции — Гассман, Мастроянни, Реджани, Тоньяцци, Трентиньян и другие могли создать поистине значительные образы. В фильме была использована специфика кино, позволяющая всматриваться в малейшие душевные движения героев, наблюдать их жесты и походку, выявлять при помощи композиции кадров сложнейшие взаимоотношения. … Это люди, связанные с искусством и общественной жизнью, все они в возрасте от сорока до

шестидесяти; они подводят итоги своей жизни и переживают политический и морально-психологический кризис, ибо сознают, что утратили свое человеческое достоинство и ничего не достигли. Их мучают тревога и депрессия, но вместе с тем они жаждут самооправдания, винят во всем механизмы кинопроизводства, телевидения, издательств, партийное руководство, не желая признавать, что они тоже являются частью этих механизмов» (Колодяжная, 1998).

Российские киноведы и кинокритики «Террасу» также высоко оценивают и в XXI веке.

К примеру, Александр Попов считает, что «главное достоинство «Террасы» – интеллектуальные диалоги, это очень умный фильм, не дающий зрителю скидок на незнание специальной терминологии или имен деятелей культуры. … «Терраса» – о беспомощности как экзистенциальном итоге, о старости, наступившей слишком рано, о соглашательстве и приспособленчестве как главных причинах жизненного краха. В то же время, несмотря на то, что лента в своей концептуальной сердцевине горька и беспощадна к героям, она также и невероятно смешна вследствие их почти гротескной карикатурности. … В любом случае в истории кино «Терраса» останется одним из самых весомых высказываний об итальянском социуме рубежа 1970-1980-х и тех людях, что его породили, хотя спустя годы оно и кажется рассуждением о жизни на все времена, актуальным в любой идеологической и общественно-политической ситуации. Именно поэтому «Терраса» и стала, несмотря на другие выдающиеся достижения Этторе Скола, вершинным выражением его кинематографического таланта» (Попов, 2025).

Итак, собрав для участия в «Террасе» чуть ли не всех самых крупных звезд итальянского (и не только) кинематографа рубежа 1980-х, Этторе Скола размышлял о судьбах поколения 40-50-летних интеллектуалов с печальной и пессимистической иронией.

При этом Скола, вопреки всем правилам «кино для масс», на этот раз не шел ни на какие «развлекательные» компромиссы. Он снял фильм не для любителей «простых и веселых историй о простых и понятных людях», не для тех зрителей, для которых длительность фильма не должна превышать двух часов (иначе им будет скучно).

Этторе Скола создал коллективный портрет людей своего круга, проблемы которых он знал очень хорошо, что называется, изнутри.

Тонкая и ироничная актерская игра, блестящие диалоги, полноценно представленные характеры персонажей, изумительное изобразительное решение, созданное талантливыми художником Лучано Риччери (1940-2020) и оператором Паскуалино Де Сантисом (1927-1996). На мой взгляд, «Терраса» обладает свойством при каждом новом просмотре открывать всё новые и новые грани своего художественного мира. Впрочем, это свойство всех шедевров киноискусства…

«Терраса» получила немало наград (призы Каннского международного кинофестиваля, «Серебряные ленты» и др.). Но при всём том «Терраса», по понятным причинам весьма сложное для восприятия массовой аудитории произведение, успешно прошла в итальянском кинопрокате: 2,3 млн. зрителей и 36-е место по посещаемости в сезоне 1979/1980 годов. Это было больше, чем у таких известных фильмов, как «Звездный путь» Роберта Уайза, «Замужество Марии Браун» Райнера Вернера Фассбиндера, «Аэропорт 79: «Конкорд» Дэвида Л. Рича, «1941» Стивена Спилберга, «Полицейский или бандит?» («Кто есть кто») Жоржа Лотнера, «Безумный Макс» Джорджа Миллера, «Тэсс» Романа Поланского и др.

**Любовная страсть / Passione d'amore / Passion d'amour**. **Италия-Франция, 1981.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Руджеро Маккари, Этторе Скола (по роману Иджинио Уго Тарчетти «Фоска»). Актеры: Бернар Жиродо, Валерия Д'Обичи, Лаура Антонелли, Жан-Луи Трентиньян, Массимо Джиротти, Бернар Блие и др. Мелодрама. Притча. Премьера: 7.05.1981. **Прокат в Италии: 1,1 млн. зрителей (85-е место в сезоне 1980/1981). Прокат во Франции: 0,4 млн. зрителей.**

Италия. 1862 год. У молодого капитана Джорджо (Бернар Жиродо) роман с замужней красавицей Кларой (Лаура Антонелли), но вскоре его переводят в дальний гарнизон, где в него влюбляется некрасивая женщина по имени Фоска (Валерия Д'Обичи)…

Вскоре после выхода «Любовной страсти» на экран мировая пресса откликнулась на нее множеством рецензий, в основном с весьма позитивными оценками.

Кинокритик Джованни Граццини (1925-2001) писал, что «наиболее привлекательно и захватывающе тут... колдовство диагноза, сублимация отвращения, достигнутая с помощью режиссуры в классических ритмах, сдержанной по своим эффектам и искусно выполненной светотени» (Grazzini, 1981).

Кинокритик Винсент Кэнби (1924-2000) утверждал, что «это очень красивый и остроумный фильм — не пародия на романтизм, а скорее исследование его другой стороны. Хотя он действительно очень мрачный, и хотя в нём не так много моментов, которые заставляют улыбаться, не говоря уже о смехе, «Любовная страсть» — это комедия, в которой все ценности и ожидания идеальной храбрости, идеальной верности, идеальной красоты и идеальной любви безжалостно выворачиваются наизнанку. ... Фоска своим внешним видом является оскорблением идеализированного представления о женственности. ... Фоска — великолепный персонаж. ... Она требовательная, грубая, смелая, лживая, ужасающая, но ни на секунду не жалкая. Для актрисы, дебютирующей в главной роли, это настоящий триумф: Д'Обичи играет Фоску с проницательной, беспощадной последовательностью, без тени жалости, что вполне уместно и является главной силой фильма» (Canby, 1982).

Знаток зарубежного кинематографа, киновед Владимир Дмитриев (1940-2013) отметил, что «Любовная страсть» смело рассказывает «о человеческом уродстве, причем не нравственном, а физическом не скрытом, а выставленном напоказ, занимающем существенную часть экранного пространства. Принцип крайнего шокового воздействия..., разумеется, дискуссионен и не может считаться единственным в случае обращения кинематографа к подобным аномалиям, но моральная чистота [фильма], призывающего к состраданию по отношению к любому представителю рода человеческого, не может быть подвергнута сомнению» (Дмитриев, 1981: 16-17).

Уже в XXI веке кинокритик Лоренцо Чиофани также дал этой картине высокую оценку: «Любовная страсть» — это великолепная мелодрама... Это роман в образах (прекрасных, кстати: операторская работа Клаудио Рагоны напоминает масляную живопись, влажную и завораживающую) об одержимости. Это самый сентиментальный фильм Этторе Сколы, далекий от современной атмосферы, наиболее близкой ему (и поначалу, вероятно, рискующий показаться стилистическим упражнением), эстетически (и непредсказуемо) хорошо вписанный в его французскую творческую традицию... Фильм, раскрывающий мрачное очарование Орфея и Эвридики, повествующий о всепоглощающей любви и освобождающей смерти, даже трансцендентной в своей эмоционально неоднозначной и абсолютной природе, — это также история безумия Джорджо (он называет это заразой), который заболевает вместе с Фоской отчасти случайно, отчасти по воле случая. В основе своей это также фильм о сострадании к угнетенным и последствиях запретной любви» (Ciofani, 2016).

С этим согласен и кинокритик Игнацио Сенаторе: «Скола мастерски наделяет героиню Фоски зловещей тайной, а её появление на экране выверено с предельной точностью. Режиссёр умело снимает истерические вспышки главной героини, ни разу не высмеивая их... Режиссёр противопоставляет эстетическую непривлекательность Фоски её внутренней красоте, изображая её как женщину, которая поглощает литературную классику и, наконец, находит в Джорджо спутника, с которым может разделить свою страсть. Жаждущая любви, с самых первых строк она чувствует хрупкость и пассивность Джорджо и, используя его чувство вины, плетёт вокруг него паутину, которая в конечном итоге его поработит» (Senatore, 2016).

Российский киновед Александр Попов прав, отмечая, что Этторе Скола «вовсе не гонялся за мелодраматическим сюжетом, он хотел в рамках истории об экстраординарной любви порассуждать об обреченности человеческого удела в принципе. ... Как часто мы задумываемся об участи некрасивых людей, тем более женщин? Что им делать, как им быть, ведь слабый пол создан для любви? Режиссер предлагает нам подумать над этим, преодолев первичную неприязнь перед обделенными природой. ... «Любовная страсть» – о всепоглощающей силе любовного чувства, потере самоуважения, боготворении, всецело уничтожающем человека. В фильме нет ни одной сцены, которой нельзя было бы не поверить, найдя аналогии в жизни: здесь поступки, действия и слова героев определены

некой глубинной эмоциональной правдой, которая собственно и превращает этот фильм Скола в зрелище исключительной силы и страсти» (Попов, 2025).

Итак, историческая тема стала главной и в творчестве Этторе Сколы в 1980-х («Ночь в Варенне», «Бал», «Семья», «Сплендор»).

Изысканная мелодрама «Любовная страсть» была снята в духе картин позднего Лукино Висконти и «Пустыни Тартари» Валерио Дзурлини. Странная, противоестественная любовь красавца офицера и уродливой женщины обладала на экране притягательной мистической силой.

Мрачная атмосфера философской притчи, в которой затрагивались мотивы призрачности человеческого бытия, планов и желаний. Утонченная изысканность изобразительного ряда. Участие роскошного ансамбля европейских звезд… Всё это придавало картине особый колорит…

Поклонники Лауры Антонелли (1941-2015), Жана-Луи Трентиньяна (1930-2022) не были разочарованы – их актерская игра в фильме достойна всяческих похвал. Но талантливый дуэт главных персонажей в фильме в филигранном исполнении Бернара Жиродо (1947-2010) и Валерии Д'Обичи поистине завораживал неотвратимым омутом…

«Любовная страсть» была усыпана кинематографичесими наградами: призы Давид ди Донателло (за лучший сценарий, за работу художников и лучшую женскую роль), «Серебряная лента» (за лучший сценарий, работу художника, мужскую роль второго плана), «Золотой глобус» (Валерии Д'Обичи за лучшую женскую роль), «Золотой кубок» (за лучшую режиссуру), приз Международного кинофестиваля в Чикаго и др.

**Ночь в Варенне / Новый мир / La Nuit de Varennes / Il mondo nuovo. Франция-Италия, 1982.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Серджо Амидеи, Этторе Скола (по мотивам романа Катрин Риуа «Ночь в Варенне»). Актеры: Марчелло Мастроянни, Ханна Шигулла, Харви Кейтель, Жан-Клод Бриали, Андреа Ферреоль, Мишель Витольд, Лаура Бетти, Энцо Янначчи, Пьер Мале, Жан-Луи Барро, Алина Месс, Жак Пейрак, Даниэль Желен, Жан-Луи Трентиньян, Мишель Пикколи и др. Драма. Премьера: 15.05.1982. **Прокат в Италии: 1,5 млн. зрителей (86-е место в сезоне 1982/1983). Прокат во Франции: 0,5 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,1 млн. зрителей.** Прокат в СССР – с 14.05.1990.

Франция. 21 июня 1791 года. В дилижансе едут писатель Рестиф де Ла Бретон (Жан-Луи Барро), графиня Софи (Ханна Шигулла), богатая вдова Аделаида (Андреа Ферреоль), оперная певица (Лаура Бетти), богатый промышленник Де Вендель (Даниэль Желен), парикмахер (Жан-Клод Бриали). К ним присоединяются Томас Пейн (Харви Кейтель), американский революционер и друг Лафайета, и Джакомо Казанова (Марчелло Мастроянни). За несколько часов до них по этому же пути проехали бежавшие из охваченного революцией Парижа король Людовик XVI и Мария Антуанетта…

В год премьеры «Ночи в Варенне» рецензент *Segnalazioni cinematografiche* писал, что «режиссер, всегда внимательный к ценности диалектики, даже формальной, Скола продолжает рассматривать Историю в ее самых скромных проявлениях, как рамки, в которых борется вечный человек» (*Segnalazioni cinematografiche*. 1982).

Кинокритик Джанет Мэслин также отнеслась к этой работе Этторе Сколы позитивно: «Если бы «Ночь в Варенне» предлагала только ансамблевую игру актеров, она всё равно была бы значимой и запоминающейся… Из всех прекрасных ролей здесь, роль Мастроянни – самая ослепительная, потому что он играет самого тщеславного человека, не привнося в нее ни капли собственного тщеславия. Этот Казанова находится на последнем издыхании, сожалеет о том, как его тело его теперь подводит, и все же постоянно прерывает разговоры, чтобы припудрить нос» (Maslin, 1983).

Высокая оценка этого фильма сохранилась и в рецензиях киноведов и кинокритиков XXI века.

Так, по мнению кинокритика Жерара Креспо, «гениальность фильма Сколы заключается в том, что он не стремится к исторической реконструкции, а скорее к воссозданию духа эпохи и представлению политических дебатов, которые этот бурный период мог вызвать среди экономической, интеллектуальной, художественной и социальной

элиты. Помимо тонкого сценария и искрометных диалогов, «Ночь в Варенне» также очаровывает своей живописной композицией. Оператор Армандо Наннуцци создает потрясающие кадры, в которых персонажи словно сошли с картины той эпохи» (Crespo, 2024).

С ним согласен и Валерио Тальяферри: «Этторе Скола создает интеллектуальный и меланхоличный шедевр… Сценарий выделяется своим балансом между моментами большой драматической напряженности и более легкими штрихами, часто доверенными актерскому ансамблю. Марчелло Мастроянни в роли меланхоличного и смирившегося Джакомо Казановы выступает в роли ироничного и отстраненного свидетеля, воплощая разочарованный дух той эпохи. … Ночное путешествие … становится аллегорией: не только падения социального класса, но и всех сил, неспособных понять происходящие эпохальные перемены. Карета, закрытая и почти клаустрофобная, представляет собой пузырь привилегий, сталкивающийся с ходом истории, символизируемый народом, начинающим возвращать себе свою роль. Скола и Амидеи мастерски переплетают исторические размышления с универсальностью, успешно выводя на первый план событие прошлого. Это не просто фильм, а урок кино и истории, произведение, побуждающее к размышлению о том, как власть часто убегает, вместо того чтобы брать на себя ответственность» (Tagliaferri, 2024).

Андреа Караманна напоминает читателям, что «видение истории у Сколы отстраненное, отчуждающее, даже периферийное (Париж виден только в начале, как будто на старой гравюре) и несколько абстрактное, усиленное внекадровыми вставками, в которых персонажи делятся своими переживаниями со зрителем. Однако сценарий… мастерски передает характеры разных персонажей в ярком повседневном повествовании… ощутимы и часто скрыты за аурой легенды. … Путешествие на дилижансе, безусловно, напоминает знаменитую сцену из фильма Джона Форда «Дилижанс», но создаётся впечатление, что точка зрения Сколы более пессимистична… Нелегко найти фильм, настолько пропитанный исторической памятью и настолько интенсивно воссоздающий мир, одновременно близкий и далёкий» (Caramanna, 2008).

Российский киновед Александр Попов полностью разделяет эту высокую оценку, отмечая, что в «Ночи в Варенне» «сталкиваются носители разных идей и взглядов на мир: от роялистов до социалистов, но результат получается, несмотря не на что вполне объективным. Ведь признавая правоту бунтовщиков из народа, столетиями прозябавшего в нищете, режиссер, … тем не менее, создает вокруг свергнутых и все потерявших аристократов ауру почти висконтиевского величия. … Все актеры демонстрируют чудеса перевоплощения, будто играли этих людей всю жизнь… Режиссер понимает некую правоту любых бунтарей, сражающихся всегда за улучшение условий жизни, но что делать с прошлым, теми его представителями, что не вписываются в реалии нового мира? Их уничтожение – всегда варварство, которое не могут оправдать никакие достижения революции. … «Ночь в Варенне» – кино, которое мог снять лишь мудрый человек, пересмотревший многие свои заблуждения прошлых лет, его взгляд на мир и людей, чем дальше, тем больше становится все объективнее» (Попов, 2025).

Разделяя восторги рецензентов относительно потрясающего проникновения Этторе Сколы в дух эпохи и последствия революционной схватки «верхов» и «низов», филигранной работы декораторов, художников и оператора, соглашаясь со стопроцентным попаданием выдающихся кинозвезд в образы своих персонажей, я все-таки позволю себе отметить, что отстраненная, холодноватая манера повествования, напрочь лишенная увлекательности, увы, отринула европейскую массовую аудиторию от этого фильма.

В итоге один из самых дорогостоящих проектов Этторе Сколы занял в итальянском прокате сезона 1982/1983 годов весьма скромное, 86-е место по посещаемости и сумел собрать всего 1,5 млн. зрителей. Казалось бы, поскольку действие «Ночи в Варенне» полностью происходит во Франции, она могла бы более заинтересовать французов. Но этого тоже не произошло: во Франции аудитория этой картины составила только 0,5 млн.

В СССР «Ночь в Варенне» вышла с большим опозданием – в мае 1990 года, когда под натиском видеосалонов и домашнего видео посещаемость кинотеатров катастрофически уменьшилась, поэтому эта картина Этторе Сколы оказалась практически незамеченной публикой…

**Бал / Танцуй, танцуй / Le Bal / Ballando, ballando**. **Франция-Италия-Алжир, 1983.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Жан-Клод Пеншена, Руджеро Маккари, Фурио Скарпелли, Этторе Скола (по пьесе Жан-Клода Пеншена). Актеры: Кристоф Оллрайт, Марк Берман, Азиз Арбиа, Режи Буке, Франческо Де Роза, Раймонда Эделин, Моника Скаттини, Жан-Франсуа Перрьеи др. Премьера: 1.12.1983. **Прокат в Италии: 1,3 млн. зрителей (63-е место в сезоне 1983/1984). Прокат во Франции: 0,8 млн. зрителей. В СССР – с 7.01.1985: 1,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

В 1983 году Этторе Скола снимает свой шедевр – «Бал». В «Бале» без единого слова – средствами музыки и танца, цвета и света рассказывается история Франции и французского кино за последние полвека: от победы Народного фронта в 1936 году – к черным дням нацистской оккупации; от первых послевоенных лет – к войне в Алжире; от студенческих волнений мая 1968 года – к «дискомоде» 1970-х. В картине звучат популярные мелодии 1930-х –19 70-х, а среди ее персонажей то и дело возникают образы Жана Габена, Жана Марэ и других звезд французского кино.

В сезон премьеры «Бала» кинокритик Джан Луиджи Ронди (1921-2016) писал, что Этторе Скола «рассказывает о людях, которых история обошла стороной, изменив их обычаи, жесты, даже лица, но оставив их там, где они есть, в недосягаемом центре их «частной» жизни. Неудивительно, что это уникальное место действия – парижский бальный зал, построенный в 1930-х годах» (Rondi, 1984).

Паоло Мерегетти напоминал читателям, что «основанный на спектакле, поставленном в Театре дю Кампаньоль в 1980 году, в котором участвовали многие танцоры труппы, это немой фильм с богатым саундтреком: более шестидесяти композиций» (Mereghetti, 1997).

Киноведы и кинокритики XXI века, как правило, относят «Бал» к шедеврам мирового киноискусства.

Франческо Романелло считает, что «этот шедевр Сколы адаптирует одноименную театральную постановку… с юмором, эмоциями и живостью. Поистине великолепный, уникальный и очаровательный фильм… — пожалуй, самый французский из итальянских фильмов, самый итальянский из французских фильмов» (Romanello, 2011).

Ему вторит Лука Бисконтини: «Без преувеличения можно сказать, что «Бал» — самый совершенный фильм Сколы с точки зрения режиссуры… Превосходные панорамные съемки, длинные планы, съемки с использованием операторской тележки, головокружительные панорамы: весь арсенал кинематографических приемов был использован без ограничений, но, будем честны, не в чисто зрелищных целях, а скорее, для развития сюжета. … «Бал» был рискованным, огромным вызовом, который Этторе Скола полностью преодолел, создав необыкновенный фильм, который до сих пор не утратил своего очарования и иконографической силы» (Biscontini, 2018).

По мнению Джанкарло Дзапполи, Скола «умело использует песни и музыкальные произведения … как средство связи с более широкой аудиторией, предлагая ей не только путешествие во времени, но и размышление о взаимосвязи между отдельными жизнями и крупными историческими и социальными потрясениями. … Все это достигается посредством танца и единства театра, который трансформируется, чтобы соответствовать, казалось бы, новым, но в значительной степени повторяющимся потребностям и страстям» (Zappoli, 2014).

А Жюстен Кведи убежден, что «главный вклад Сколы заключался в усилении кинематографической связи фильма с пьесой, что очевидно в наиболее удачных моментах, таких как эпоха Народного фронта. Влияние Дювивье и Ренуара ощутимо в ситуациях и поведении персонажей во время Народного фронта. Беззаботная и жизнерадостная атмосфера, более выраженная, чем в других частях, отражает счастливую сторону, связанную с этим периодом. Буржуазная пара подвергается насмешкам и демонстрирует нелепое поведение; двойник Габена времен Пепе Ле Моко… бродит по залу; а отчаяние и ревность мужчины разрешаются простым актом мужской дружбы. Взаимная поддержка, левая идеология и дружба обрисовываются в танцевальной сценке, отражающей целую эпоху. Фильм достигает еще большего успеха в изображении второй мировой войны, разделенной на оккупацию и освобождение. Декорации изначально опустошены, теряя свою праздничную атмосферу, чтобы служить убежищем для женщин, ищущих защиты от хаоса

снаружи. Выбор в пользу безмолвного повествования очень эффективен в эпизоде об оккупации, где немецкий офицер (в исполнении Жан-Франсуа Перье, который добавляет ему тревожные жесты) оказывается без партнерши на танцполе, потому что все женщины боятся или испытывают к нему отвращение» (Kwedi, 2015).

В середине 1980-х «Бал» вышел в советский кинопрокат и вызвал оживленную дискуссию в прессе.

Журнал «Советский экран» крайне редко развертывал на своих страницах полемику о западных фильмах. Но такого рода полемики удостоился именно «Бал».

Сначала в журнале была опубликована рецензия известного писателя Юрия Нагибина (1920-1994), где он отозвался о «Бале» резко отрицательно: «Фильм, где не произносят ни слова, а только танцуют и жестикулируют, где звучит прекрасная музыка, глубоко разочаровал меня. Я не нашел в нем почти никаких новаций и очень мало просто человеческого хуже — он показался мне профессионально неряшливым, сработанным наспех, недодуманным и, главное, не пережитым его основным творцом — режиссером, хоть он и носит громкое имя. Прием, на котором фильм построен и который почему-то так потряс моих знакомых, имеет длинную бороду. Увы, это совсем, совсем не ново: показать через музыку, танцы и немудреную пантомиму движение времени, смену эпох. … Для гротеска не хватает остроты, для сатиры — злого юмора. Получилось шутейное зрелище, вялое и громоздкое» (Нагибин, 1985: 18-19).

Затем последовала рецензия музыковеда и пианиста Игоря Тайманова, который писал, что отрицательный подход Юрия Нагибина к «Балу» вызывает серьезные возражения, а далее подробно остановился на художественных достоинствах этого фильма, его исторических и синематечных отсылках: «Для Этторе Сколы «Бал» — не только история Франции, но и история французского, шире — мирового кино. Или точнее: «Бал» для него — это история Франции сквозь призму кинематографической истории. Вот этот важный пласт картины был полностью обойден Нагибиным. А ведь прочувствовать до конца фильм Сколы (а его поэтика, возразим рецензенту, как раз требует сопереживания) можно, лишь погрузившись вслед за режиссером в мир его воспоминаний — мир кино. … если согласиться с тем, что любое произведение искусства, пережитое и выстраданное талантливым художником, уже есть чудо, то «Бал», безусловно, может претендовать на такую оценку» (Тайманов, 1986: 19).

Позитивная оценка «Бала» в целом сохранилась и после распада СССР.

В конце XX века киновед Валентина Колодяжная (1911-2003) писала, что «взгляды, походка, пластика персонажей «Бала» обладают особой выразительностью, которую подчеркивает взгляд камеры: как ни странно, но можно говорить о фотогении «чистого кино», родившегося из театрального спектакля. Возникает впечатление, что язык киноповествования, очищенный от всего лишнего, случайного, иллюстративного, как будто доказывает, что для блестящего экранного рассказа не требуется ничего, кроме действия и движения. … Звукошумовая партитура, танец и актерская игра — инструменты, организующие ритмическую структуру фильма. Паузы, разделяющие исторические эпохи, отсчитывающие годы и десятилетия, создает прием стоп-кадра, имитирующий вспышку фотокамеры: щелк — и реальность превращается в застывшую фотографию. Но вот снова продолжается неутомимый бег — времени, популярных мелодий, танцевальных ритмов, будней и праздников… Переработав материал спектакля в фильм, Скола усовершенствовал его центральный принцип — обращение к общей памяти зрителей. Кинематограф, чьим адресатом является многомиллионная аудитория, усиливает «энергетическое поле» воспоминаний, к которому подключается публика. Режиссер словно подчеркивает, что речь идет не только о французской, но в целом о европейской истории, и почти все зрители фильма в той или иной степени составляют часть этого архипелага. Скола отмечает общечеловеческие, универсальные черты в поведении и взаимоотношениях персонажей, то, что узнаваемо и не нуждается в объяснениях. Его герои мечтают, влюбляются, ревнуют, сочувствуют, борются со страхом и одиночеством, обижаются, мирятся, стареют. А исторические коллизии — это просто «ландшафт», конкретные обстоятельства, в которых развертываются эпизоды из их жизни. Но этот «ландшафт» — эскиз, набросок, беглая зарисовка реального времени, и поэтому Скола хочет и его сделать предельно узнаваемым, чтобы зритель сразу ощутил свою причастность. Создание такой «коллективной памяти»

посредством синтетического художественного языка — одно из главных достижений авторов «Бала» (Колодяжная, 1998).

Интерес к «Балу» сохранился и у российских кинокритиков и киноведов XXI века.

Так киновед Михаил Трофименков убежден, что «мало кто из формалистов справился бы с задачей, которую поставил перед собой Скола в фильме «Бал», этой изысканной кинодрагоценности. Бессловесный спектакль, рассказавший историю Франции с 1936 по 1968 год через смену шлягеров, под которые танцевали посетители демократических танцулек, он экранизировал так, что неистребимая, казалось бы, театральность исчезла без следа: осталась лишь магия кино» (Трофименков, 2016).

Нинель Исмаилова подчеркивает, что в «Бале» «режиссеру удалось выразить полноту человеческих переживаний через музыкально-кинематографический ритм, настолько напряженный, чтобы сделать свой сюжет явным без помощи слов. Танец утешает, позволяет забыться, дает выход чувству, за которое можно и жизнью поплатиться, выскажи его людям. Камера все подмечает, здесь она, можно сказать, чувствительна и сердечна. Постепенно юмористические моменты отступают, и все обнаженнее и трагичнее становится борьба за выживание. Танец как средство человеческого общения оказался достаточным для того, чтобы передать драматизм происходящего. Танцевальные ритмы, движение в пространстве зала, который то кажется огромным, а то совсем маленьким, тишина ожидания включены режиссером в систему выразительных средств. Здесь всё играет и все играют, и у всех главные роли. … Это глубоко человечное искусство, способное утешить человека, оберечь, отвести от зла» (Исмаилова, 2001).

Наталья Баландина напоминает, что в «Бале» «меняются моды и прически, грим и манера поведения, взгляды и позы, а главное - манера танца. Но хотя история страны и находит свое отражение, люди мало меняются. Скола не хотел идеализировать своих героев: ему нравилось, что некоторые исполнители были некрасивы, он показывал нарочитое женское кокетство и плохие манеры мужчин. Но в его героях всегда оставалась некая человечность. Люди приходили в дансинг, чтобы избавиться от скучной будничности и, может быть, встретить любовь. В финале они в очередной раз покидают танцзал, уходят со своими горестями и надеждами, но зритель знает, что они вернутся. … Но значение «Бала» заключается не только в его содержании. Скола создал в «Бале» по существу новый киноязык, новые выразительные средства. Он добился кинематографического синтеза актерской игры, балета, пантомимы и музыки и поставил не фильм-спектакль или фильм-балет, а фильм, обладающий кинематографической природой. Это позволило ему дать концентрацию исторических событий, а зрителю - возможность взглянуть на них по-новому» (Баландина, 2023).

Эту высокую оценку «Бала» разделяет и Елена Вишнёвая: «Лично меня удивило то, что от фильма – несмотря на то, что он длится более полутора часов и на протяжении этого времени не произносится ни слова – совершенно не устаешь, хотя, казалось бы, он лишен того накала драматичности, который заставляет зрителей заворожено прильнуть к экранам, как во время просмотра детектива, триллера или боевика. Ретроспектива танцевальных вечеров имеет довольно ровное течение, она подобна волнам человеческих отношений, в которых минидрамы оборачиваются миниконфликтами, а кульминации и вспышки плавно переходят в затишье. Настроение картины колеблется на грани между мажором и минором. Театрализованному, комедийному прологу фильма диссонирует финал с его печально-ироничными нотами и размышлениями о тщете жизни, о том, как легко утратить смысл существования. Увы, надежды большинства героев на судьбоносные встречи оказались иллюзорными… и если в начале картины мы видели героев с живым блеском в глазах и верой в себя, то их внешний вид после завершившегося вечера танцев кажется потускневшим, утратившим лоск, как лишается блеска и осиротевший без посетителей зал» (Вишнёвая, 2021).

Я согласен с Владимиром Гордеевым: «Бал» – «трогательный, отнюдь не скучный фильм. Он из той категории кино, которое называют универсальным, и вряд ли он когда-нибудь устареет. При кажущейся простоте, фильм искусно поставлен. Идея, давно вертящаяся в умах многих постановщиков, — отобразить время за счет смены музыкальных стилей, нашла прекрасное воплощение» (Гордеев, 2006).

В этом общем хоре позитива критическим особняком выделяется мнение Александра Попова: «Не разделяю общих восторгов вокруг этого фильма, ибо ближе к середине

остроумная и оригинальная идея начинает надоедать неким однообразием воплощения… «Бал» понравится больше поклонникам пантомимы и клоунады, чем серьезного авторского кино (хотя некоторые персонажи и актеры, их исполняющие, вроде высокого и сутулого нескладного типа запоминаются надолго). Безусловно, Скола хотел выразить вечную гонку человека за признанием и пониманием со стороны внешнего мира, а не только многообразие отношений мужчины и женщины, но получилось как-то уж чересчур прямолинейно» (Попов, 2025).

Да, Этторе Скола долгое время находился в тени своих знаменитых соотечественников и современников (Федерико Феллини, Лукино Висконти, Микеланджело Антониони, Витторио Де Сика, Пьер Паоло Пазолини). Однако Скола раз за разом усиливал своё влияние в кинематографическом мире. Его работы становились многограннее и глубже. На мой взгляд, «Бал» – настоящая работа Мастера, одна из вершин Киноискусства.

Как и иные лучшие работы Этторе Сколы, «Бал» буквально усыпан наградами: премии «Давид ди Донателло» за лучший фильм, за лучшие режиссуру, монтаж и музыку; премии «Сезар» за лучший фильм и музыку; приз Берлинского международного кинофестиваля за лучшую режиссуру.

Учитывая, что «Бал» отнюдь не прост для восприятия массовой аудитории, результаты его проката в Италии (1,3 млн. зрителей) и Франции (0,8 млн. зрителей) можно считать впечатляющими. Исходя из разницы в населении между Италией, Францией и СССР, 1,8 млн. зрителей, собранных «Балом» в советском кинопрокате выглядят скромнее.

Возвращаясь к посещаемости «Бала» в Италии, можно отметить, что она была выше, чем у таких известных фильмов, как «Супермен-3» Ричарда Лестера, «Голод» Тони Скотта, «Веселенькое воскресенье» Франсуа Трюффо, «48 часов» Уолтера Хилла, «Звезда 80» Боба Фосса, «Дантон» Анджея Вайды и др.

**Жизнь начинается с… / La vita comincia a… Италия-США-Югославия, 1983**. Режиссеры: Джон Мередит Лукас, Дж. Венштейн, Анте Занинович, Этторе Скола. Сценаристы: Дж. Венштейн, Этторе Скола и др. Актеры: Флоренс Хэлоп, Дин Джаггер, Белинда Резников, Мэг Вилли, Альберто Сорди и др.

Этот альманах был составлен из новелл режиссеров трех стран – Италии, США и Югославии, в том числе Джона Мередита Лукаса (1919-2002) и Анте Заниновича (1934-2000).

Что касается участия в этом фильме Этторе Сколы, то продюсеры поступили с одной стороны просто, а с другой – весьма экономно: использовали его новеллу «Как королева» из комедийного альманаха «Новые чудовища» (1977), ничего в ней не меняя.

Напомню, что по её сюжету герой Альберто Сорди (1920-2003) обманом заманивает свою мать в дом престарелых, хотя отлично знает, что это отнюдь не санаторий…

В итальянском прокате фильм «Жизнь начинается с…» успеха не имел, да и сам Этторе Скола предпочитал о нем не вспоминать…

**Макароны / Maccheroni. Италия, 1985.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Руджеро Маккари, Фурио Скарпелли, Этторе Скола. Актеры: Джек Леммон, Марчелло Мастроянни, Дария Николоди, Иза Даниэли, Мария Луиза Сантелла, Патриция Сакки, Бруно Эспозито, Орсетта Грегоретти, Марк Берман, Жан-Франсуа Перрье и др. Комедия. Драма. Премьера: 24.10.1985. **Прокат в Италии: 21-е место в сезоне 1985/1986. Прокат во Франции: 0,5 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,3 млн. зрителей.**

Американский бизнесмен Роберт Трейвен (Джек Леммон) приезжает в Неаполь, где встречается с итальянцем Антонио (Марчелло Мастроянни), в сестру которого Роберт был мимолетно влюблен в далеком 1946-м…

В год премьеры мнения киноведов и кинокритиков о «Макаронах» были противоречивыми.

Джорджо Симонелли писал, что «Макароны» — безусловно, итальянский фильм последних пятнадцати лет, в котором формы комедии работают лучше всего: парадоксальные ситуации, трагикомические неловкости… А еще есть еще один, все более

редкий товар: остроумные, интеллектуальные диалоги, неожиданные и едкие шутки, намеки на политическую сатиру: короче говоря, настроение, достойное лучших классических американских комедий, в духе Уайлдера… Но это еще не все. «Макароны» — это также фильм с широким культурным охватом. Забавное, проникновенное и мудрое размышление о неаполитанской философии, о той смеси магии, суеверий, фантазии и творчества, которая упорно защищает свою истину от вторжения более эффективных и изощренных моделей знания и жизни» (Simonelli, 1985).

Эрнесто Гвидо Лаура (1932-2023) считал, что «фильм плавно развивается, хорошо построен и наполнен диалогами, и кажется, что он был импровизирован… Его сильная сторона — игра двух священных чудовищ, которым удается не подавлять друг друга, а, наоборот, дополнять друг друга своими совершенно разными, тонко проработанными интерпретациями. Игра Мастроянни — это живая экстравертность, едва смягченная меланхолией, в то время как игра Леммона намеренно сдержанна, он играет на паузах, а не на репликах, на небольших, едва заметных жестах. Однако справедливо признать, что после просмотра картины остается некоторое разочарование, особенно если считать Сколу одним из лучших наших режиссеров, а сценаристов Маккари и Скарпелли — одинаково первоклассными. На самом деле, это забавная комедия, … но образ Неаполя, который вырисовывается из фильма, подборка его жителей, запечатленных в образах персонажей… остаются заложниками традиций, лишенные той изюминки, той открытости к новому дискурсу, которую можно было бы ожидать от таких авторов» (Laura, 1985).

Однако Винсент Кэнби (1924-2000) полагал, что «Макароны» — «это незатейливая комедия… Скола снял несколько очень хороших фильмов… с участием звёзд… «Макароны» — тоже фильм с участием звёзд, но он кажется ужасно устаревшим и безрадостным» (Canby, 1985).

В XXI веке у киноведов в основном преобладают негативные мнения о «Макаронах».

К примеру Лоренцо Чиофани пишет, что у этой комедии «сюжет, очевидно, довольно поверхностный, предоставляет возможность исследовать как минимум три темы: Неаполь, изображенный в тусклом освещении Клаудио Рагоны, в его самых нетрадиционных и необычных аспектах; Чувства без скрытых мотивов, воспринимаемые такими, какие они есть, в их самом сокровенном и искреннем измерении; неаполитанская драма встречается с современной мелодрамой, которая, в свою очередь, находится под влиянием итальянской комедии и фильмов о Каморре. Темы, далекие или, по крайней мере, не связанные со Сколой, но поставленные с достойным мастерством, стремятся рассказать горько-сладкую историю возрожденной дружбы. …Слабость фильма заключается в его гибридности — он не является ни итальянским экспортом, ни фильмом, отказывающимся от избитых стереотипов, ни комедией, ни драмой — и в вялом развитии сюжета, который может поддерживаться только двумя священными чудовищами» (Ciofani, 2016).

Понятно, что на сей раз Этторе Скола сделал ставку на дуэт знаменитых звезд старшего поколения: почти ровесников Джека Леммона (1925-2001) и Марчелло Мастроянни (1924-1996). Расчет был, в том числе, и на американский кинопрокат. Отсюда многочисленные клише о жизни итальянцев, которые должны были стать понятными за океаном.

В итоге, на мой взгляд, получилась грустная комедия с блистательными Актерами, но местами скучноватая и излишне говорливая… К лучшим работам Этторе Сколы «Макароны», разумеется, отнести нельзя…

В США эта картина не вызвала зрительского энтузиазма, но в итальянском прокатном сезоне 1985/1986 заняла довольно высокое 21-е место, и её посещаемость оказалась больше, чем у таких известных фильмов, как «Шпионы как мы» Джона Лэндиса, «Джинджер и Фред» Федерико Феллини, «Кордебалет» Ричарда Эттенборо, «Белые ночи» Тейлора Хэкфорда и др.

**Семья / La Famiglia / La famille. Италия-Франция, 1986.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Грациано Диана, Руджеро Маккари, Фурио Скарпелли, Этторе Скола. Актеры: Витторио Гассман, Стефания Сандрелли, Фанни Ардан, Оттавия Пикколо, Дагмар Лассандер, Филипп Нуаре, Андреа Оккипинти, Эммануэль Ламаро, Чечилия Дацци, Джо Чампа, Альберто Джиминьяни, Рики Тоньяцци и др. Драма. Премьера: 22.01.1987. **Прокат в Италии: 1,7 млн. зрителей (15-е место в сезоне 1986/1987). Прокат во Франции: 0,5 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,3 млн. зрителей.** В СССР – с 1.04.1991.

Фильм рассказывает о восьмидесяти годах жизни одной итальянской обеспеченной римской семьи. При этом всё её действие происходит в интерьере одной квартиры…

В год премьеры итальянская пресса встретила «Семью» восторженными отзывами:

Кинокритик Джан Луиджи Ронди (1921-2016) писал, что это «великолепный, прекрасный фильм Этторе Сколы» (Rondi, 1987).

Кинокритик Массимо Бертарелли (1943-2019) отметил, что это «умная и скромная картина, отличающаяся редкой чувствительностью и пронзительной меланхолией: сладкие вальсы Армандо Тровайоли ведут нас в просторную квартиру, в то время как Этторе Скола смотрит в окно, наблюдая за историей целого столетия. Незабываемый Витторио Гассман возглавляет исключительно сплоченный актерский состав, гораздо более сплоченный, чем настоящая семья» (Bertarelli, 2001).

Столь же высоко оценила семью и советский киновед Киновед Нея Зоркая (1924-2006): «Между вехами начала и конца не вместилось ничего иного, кроме целой жизни человеческой. И никакими экстраординарными событиями, катаклизмами, остроконфликтными ситуациями не взрывается течение этого семейного киноромана, беспримерного по временному размаху. … По множеству мельчайших примет можно проследить смену эпох: моды, манера поведения, лексика, сервировка стола, настроение. Но если не считать рокового старения одних и возмужания, вступления в жизнь других обитателей квартиры, то статика, устойчивость преобладают над динамикой. Громы и бури столетия, бушующие снаружи, отзываются здесь косвенно, микшируются фамильными коврами: семья, чей портрет в интерьере воссоздает экран, словно бы обладает секретами звукоизоляции, способна нейтрализовать внешние влияния. У нее свои вехи, свои красные и черные Дни. … Никаких эффектов, наездов, ракурсов, ничего нарочитого, педалированного. Но, как и ранее у Сколы, есть великие минуты, миги «чистого кино», только кинематографу доступные поэтические образы, тончайше вкрапленные в видимость добротной экранной прозы. … Есть в картине Сколы еще один, может быть, самый важный поэтический образ, рождающийся из обыденной прозы быта, обстановки. Это длинный коридор квартиры. Несколько раз на протяжении действия в неких паузах возникают его пустые планы в разном освещении. Кажется, что порой вместо тупика-стены в конце его мерцает просвет куда-то» (Зоркая, 1988).

Однако, по мнению кинокритика Андрея Плахова, в «Семье» «нет отточенности мысли, которая пленяла в построенном на сходном приеме фильме того же Сколы «Терраса», нет лаконичной выразительности микросюжетов «Бала», «хотя нельзя не отдать должное остроумию и изобретательности постановки» (Плахов, 1987: 20-21).

Вместе с тем – и в конце XX века, и в XXI веке киноведы и кинокритики в целом продолжают оценивать «Семью» очень высоко.

По мнению Мартино Бреве, «Семья» - своего рода «юмористический, горько-сладкий и меланхоличный аллегорический микрокосм, где История живет благодаря минимализму, с которым Скола ставит свою семейную сагу. Автор удивляет мастерством и элегантностью, с которыми он создает голоса предметов и помещений, позволяя нам «слышать» внешний мир, а не заслоненный четырьмя стенами, и тем, как он одновременно ограничивает и освобождает окружающую среду с помощью камеры… Хотя Карло (Гассман) является точкой отсчета для зрителя в этом путешествии души, структура фильма хоровая, состоящая из девяти флэшбеков, но при этом не теряет из виду уникальное чувство, наполняющее сердце безмятежным принятием жизненных путей» (Breve, 1995).

Ему вторит Стефано Ло Верме: «Этторе Скола, один из бесспорных мастеров итальянского кино, подарил нам одну из своих лучших работ — «Семья»… Грандиозная семейная сага, состоящая из множества мелких повседневных событий, рассказанных в

скромном и жизнерадостном стиле, но не без нотки разочарования и намека на ностальгию по быстротечности времени» (Lo Verme, 2020).

Марция Прокопио полагает, что «режиссёр рисует бескомпромиссный, напряжённый и искренний портрет «короткого века», рассказанный через индивидуальный опыт каждого человека. «Семья» получила множество международных наград, потому что она воспевает жизнь поколений, которые сменяют друг друга в атмосфере взаимопонимания, что наделяет всех персонажей и их истории огромным человеческим достоинством» (Procopio, 2020).

Ален-Мишель Журда подчеркивает, что «Этторе Скола исследует семейный альбом, останавливаясь на превратностях жизни, которые придают семейным встречам их колорит: рождения, смерти, подростковые заигрывания, семейные обеды. Он не дает этой семье фамилии, предпочитая простоту, и ограничивает действие своей семейной хроники одним местом: буржуазной квартирой в римском районе Прати. … Этторе Скола ставит свою горько-сладкую комедию, используя ритуал циклических сцен, каждая из которых представляет собой скачок во времени, предвосхищение будущего. … «Семья» воссоздает этот самодостаточный микрокосм с трогательной нежностью, которую Скола в полной мере выражает. … В гуманистическом произведении Сколы семья отказывается от своей аристократической принадлежности, чтобы достичь универсального» (Jourdat, 2015).

Валерио Тальяферри приходит к выводу, что «своим шедевром «Семья» Этторе Скола подтвердил себя не только как один из величайших режиссеров всех времен, но и как истинный мастер повествования о неумолимом течении времени. Фильм представляет собой одну из вершин его карьеры, работу, охватывающую восемьдесят лет итальянской истории через призму интимной жизни буржуазной римской семьи. Прием повествования гениален в своей простоте: камера никогда не покидает квартиру, где живет семья главного героя Карло, которого мастерски сыграли Витторио Гассман и, в молодости, Андреа Оккипинти. За окном меняется Италия, а внутри этих комнат мы наблюдаем смену поколений, изменения в обычаях и семейных отношениях. Скола демонстрирует уникальную чуткость в изображении течения времени. Он не использует спецэффекты или сложные решения: дело в деталях, в изменениях. В обстановке, одежде, фоновой музыке, поведении и диалогах — всё это указывает на течение времени. … Режиссёр мастерски показывает, как время преображает не только тела, но и души его персонажей. Витторио Гассман и другие актёры стареют на наших глазах плавно, с удивительной непрерывностью, переходя от юношеской энергии к мудрости — или иногда горечи — старости. … Что делает «Семью» выдающимся произведением, так это умение Сколы уравновешивать частное и универсальное. Мы видим конкретную семью со своими особенностями и уникальной динамикой, но это также, символически, итальянская семья со своими традициями, противоречиями и эволюцией во времени. … Абсолютный шедевр» (Tagliaferri, 2025).

С этим согласны и многие российские киноведы и кинокритики.

Нинель Исмаилова убеждена, что Этторе Скола, «не прибегая ни к каким эффектам, подводит зрителя к более высокому образному смыслу происходящего, пробуждая в нем внутреннее чувство, может быть, даже чутье к духовности человеческого существования. Это и есть позитивная программа режиссера, которая проступает даже в тех фильмах, где он не обошелся без разоблачений. В нем нет, пожалуй, любви к искусственным ситуациями, он сочиняет некое эхо жизни, и это приносит ему доверие зрителя. Его фильмы чужды декоративности и вычурности – это хороший, надежный стиль в кино. Он умеет ухватить дух, вкус и движение самой жизни. Чистота и сила кинематографического языка Сколы поразительны. Возможно, он не из тех, кто открывает новые пути в искусстве, зато как самостоятельно и дерзновенно, свободно и мастерски использует он все средства кинематографа» (Исмаилова, 2001).

И здесь я согласен с Александром Поповым: «Время меняет все, но не может разрушить лишь твердыню семьи. Счастье, разочарования, потери и приобретения, Скола вот уже в третий раз после «Террасы» и «Бала» показывает движение времени, но на этот раз без горечи и грусти. «Семья» – удивительно светлое кино о том, что остается у человека, когда уже все утрачено. Это близкие. И пусть поколения часто не понимают друг друга, ссорятся, мирятся… Вам это кажется трюизмом? Скола делает все, чтобы его фильм не выглядел банальным, и «Семья» получается насыщенной событиями, приметами времени и характерами. Перед нами – по сути, портрет всего общества, которое меняется внешне, но не внутренне, и это к счастью, ведь его основа остается здоровой. … Даже перспектива

приближающейся смерти не пугает ни его самого, ни его героев. Что это если не высшая мудрость человека и художника?» (Попов, 2025).

В самом деле, действие фильма «Семья» развивается неспешно, жанры драмы, мелодрамы и комедии умело переплетены в единое целое, актерский ансамбль подобран прекрасно. В картине нет никаких уступок поверхностной развлекательности, напротив, споры персонажей иногда достигают высокого градуса политических перепалок. Операторская работа Рикардо Ароновича изумительно по цветопередаче интерьерной атмосферы и портретной «живописи» персонажей.

«Семья» стала одной из самых «коронованных» работ Этторе Сколы: премии «Давид ди Донателло» за лучшие фильм, режиссуру, сценарий и монтаж; за лучшую мужскую роль (Витторио Гассман) и лучшую музыку (Армандо Тровайоли); премии «Серебряная лента»: за лучшие режиссуру, сценарий, музыку, за актерские работы Фанни Ардан и Оттавии Пикколо; «Золотой глобус» за лучший фильм и актерскую работу Стефании Сандрелли; «Золотой кубок» за лучшие фильм, режиссуру, сценарий, монтаж, музыку, работу художников, актерские работы Витторио Гассмана, Массимо Даппорто, Карло Даппорто и Оттавии Пикколо.

В итальянском прокатном сезоне 1986/1987 годов «Семья» заняла очень высокое (для такого довольно сложного для восприятия массовой аудиторией фильма) 15-е место. Её посещаемость была больше, чем у таких известных фильмов, как «Большой переполох в маленьком Китае» Джона Карпентера, «Муха» Дэвида Кроненберга, «Чужие» Джеймса Кэмерона, «Короткое замыкание» Джона Бэдхэма и др.

**Сплендор / Splendor. Франция-Италия, 1989.** Режиссер Этторе Скола. Сценарист Этторе Скола. Актеры: Марчелло Мастроянни, Паоло Панелли, Памела Виллорези, Массимо Троизи, Марина Влади, Джакомо Пиперно, Мауро Боско и др. Комедия. Премьера: 20.05.1989. **Прокат в Италии: 1,8 млн. зрителей (48-е место в сезоне 1988/1989). Прокат во Франции: 0,1 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,1 млн. зрителей.**

Владелец провинциального кинотеатра в небольшом итальянском городке (Марчелло Мастроянни) с горечью понимает, что зрители почти перестали ходить в кино…

В год премьеры кинокритик Джан Луиджи Ронди (1921-2016) дал «Сплендору» высокую оценку (Rondi, 1989).

Позитивная оценка этого фильма сохраняется и в большинстве рецензий киноведов и кинокритиков XXI века:

«Сплендор», старый провинциальный кинотеатр… вынужден склонить голову перед угрожающим вторжением будущего, замаскированного под прогресс, потребительство и технологии. На дворе конец 1980-х, но удушающая, гнетущая атмосфера торговых центров — мест, лишенных индивидуальности, которые силой ворвались в нашу повседневную жизнь, — начинает сказываться, подчеркивая, как вскоре возобладает скучная, поверхностная социализация. … В одном из самых трогательных и волнующих финалов итальянского кино Мастер из Тревико возвращает «Сплендор» его законному владельцу: зрителям. Именно эти зрители, выросшие в нем, предотвратят его перепрофилирование и оставят его на попечении будущих поколений. … «Сплендор» остается пронзительным и необходимым гимном седьмому искусству, пожеланием долгой жизни, которое сегодня кажется более актуальным, чем когда-либо» (Pozzi, 2020).

«Сплендор» купается в истории кинематографа. Всё дело в любви к кино и в том, как реальная жизнь может быть затронута этими безумными, удивительными проблесками света и тени. Каждый кадр «Сплендора» пронизан романтикой сидения в темноте, глядя на экран. Есть прекрасная сцена, в которой фильм демонстрируется перед полным залом зрителей. Камера Сколы фокусируется не на экране, а на тех, кто его смотрит. Слева мы видим игривый флирт молодого человека и молодой женщины. В противовес этому, на другой стороне зала происходит нечто подобное, но не столь удачное. Эта сцена напоминает о том, как фрагменты нашей собственной жизни и обстоятельств могут заставить нас реагировать на фильм иначе, чем человек рядом с нами. В этом и заключается алхимия коллективного опыта» (Berardinelli, 2018).

«Яркое любовное послание мастера Этторе Скола к кинематографу — это декларация безграничной любви месту, где сбываются мечты. Уголок земли, наполненный чудесами, способный в своей безмятежной и мирной темноте обогащать — посредством образов и слов — жизнь тех, кто переступает его порог. … В то время как Джордан с тяжелым и меланхоличным настроением сталкивается с грузом прекрасных воспоминаний и нынешними экономическими трудностями, Луиджи разряжает атмосферу их профессиональных (и дружеских) отношений, используя оружие иронии, живя день за днем, погружаясь в любовные интриги, заученные цитаты из фильмов и кадры с самыми соблазнительными европейскими и международными актрисами. И все же именно в своем беззаботном и легкомысленном поведении Луиджи заставляет зрителя прикоснуться к сердцу фильма» (Iannetta, 2026).

Однако у некоторых итальянских кинокритиков «Сплендор» вызывает негативные реакции:

«Прежде всего, это вялый и несколько слабый фильм, не способный заслужить доверие как ностальгическое путешествие, из-за решений, которые, я бы сказал, ошибочны, несмотря на законность поэтического действия, … и из-за поверхностности повествования, которая мешает ему в полной мере вовлечь зрителя в динамику истории. Два главных героя мало что вносят в фильм: Троизи повторяет свой меланхоличный, ленивый и сюрреалистический подход в персонаже, живущем ради кино, которого любишь, но в которое не до конца веришь; Мастроянни усердно трудится ради дела и дружбы» (Ciofani, 2016).

«Поверхностность, постоянные скачки от одной эпохи к другой создают тревожный хаос, а сказочный снежный финал — отвратительная вишенка на торте. Жаль видеть, как в этой оргии плохо смешанных воспоминаний растрачивается впустую не только Мастроянни, но и Массимо Троизи… Фильм снят утомительно и небрежно, он неприятен, отчасти из-за чрезмерного количества отрывков из исторических фильмов» (Davinotti, 2007).

Я не склонен согласиться с подобным негативом: «Сплендор» полон ностальгии по временам «большого кино». Здесь Скола вспоминает (хотя и с несколько усталой монотонностью) о взлете и падении провинциального кинотеатра и его владельца, которого к 1980-м годам разоряют многоканальное телевидение и видео.

Кроме того, я не считаю (в силу синефильской темы «Сплендора») недостатком отсылки и показ фрагментов знаменитых фильмов, вошедших в историю Киноискусства («Эта прекрасная жизнь», «Земляничная поляна», «Большая война», «Битва за Алжир», «Чудо в Милане», «Сладкая жизнь», «Американская ночь», «И корабль плывет» и др.).

В сезоне 1988/1989 годов «Сплендор» занял довольно высокое (для столь специфичного по своему материалу фильма) – 48-е место и опередил по посещаемости такие известные картины, как «Крепкий орешек» Джона Мак-Тирнана, «Матадор» Педро Альмодовара и др.

**Который час? / Che ora è? / Quelle heure est-il? Италия-Франция, 1989**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Сильвия Скола, Этторе Скола, Беатриче Равальйоли. Актеры: Марчелло Мастроянни, Массимо Троизи, Анн Парийо, Ренато Моретти, Лу Кастель и др. Комедия. Драма. Премьера: 21.09.1989. **Прокат в Италии: 0,7 млн. зрителей (24-е место в сезоне 1989/1990). Прокат во Франции: 0,2 млн. зрителей.**

После долгой разлуки отец (Марчелло Мастроянни) и его взрослый сын (Массимо Троизи) встречаются, чтобы поговорить о накопившихся проблемах…

В XX веке мнения киноведов и кинокритиков об этой картине были нередко противоречивыми.

Так Мартино Бреве писал, что это «замечательный фильм, построенный на кульминации, описывающий встречу/столкновение между сыном, преклоняющимся перед своим родителем, и отцом, который хочет за один день наверстать упущенное за долгие годы. … Картина становится глубокой и захватывающей, изображая человеческие отношения через важные детали и тонкие нюансы, подкрепленные двумя превосходными актерскими работами» (Breve, 1995).

Херонимо Хосе Мартин полагал, что в фильме «Который час?» «доминирует интеллектуальный гуманизм, дающий глубокие ответы на важные вопросы, от семейных отношений до абсурдности буржуазного потребительства, от ценности гуманитарных наук — мастерское использование литературных аллюзий — до силы солидарности и дружбы. Это простой, доступный гуманизм, лишенный цинизма и высокопарности, способный понравиться широкой аудитории. То же самое можно сказать и о повседневном реализме, воплощенном в добротной постановке и великолепной игре актеров: сдержанный, без излишней помпезности, передающий все без видимых признаков, потому что он полностью доверяет захватывающей силе каждой ситуации, каждого диалога, каждого жеста, набросанного великолепными персонажами, тщательно проработанными в сценарии… Короче говоря, фильм, наполненный той сложной и трудоемкой невидимой искусственностью, как визуальной, так и исполнительской, которая характеризует настоящие кинематографические шедевры» (Martín, 1995).

Однако рецензент *Segnalazioni cinematografiche* утверждал, что «в целом, несмотря на игру Мастроянни и Троизи, а также прекрасную, выдержанную в мрачных тонах операторскую работу, фильм неубедителен» (*Segnalazioni cinematografiche*. 1989).

Отношение киноведов к этой работе Этторе Сколы в XXI веке в целом позитивно.

Лука Бисконтини считает, что этот «фильм с лёгкостью выдержал испытание временем, и его повторный просмотр вызывает множество размышлений о нашем нынешнем положении. Кто мы? Чего мы хотим? Куда мы идём? В этом бесценном произведении Сколы задаётся так много вопросов, которые до сих пор остаются без ответа, что демонстрирует, насколько хорошо они были сформулированы. Поэтому это необходимый фильм, который по праву вошёл в историю нашего кинематографа» (Biscontini, 2022).

Франческо Сатурно напоминает, что «Этторе Скола явно хотел показать в этом фильме отношения отца и сына, которые также, и, возможно, прежде всего, являются сравнением поколений, двух разных способов восприятия жизни и ее развития. Например, кадры, снятые режиссером во время обеда отца и сына или в сцене, где они разговаривают в порту, сидя и глядя на море — такие крупные планы, такие напряженные — с одной стороны, демонстрируют внимание Сколы к деталям, даже самым мелким, а с другой, служат для микроскопического изображения чувств, усталости, взгляда, который становится посланием, голоса, который превращается в сильную меланхолию, и преклонного возраста» (Saturno, 2023).

Лукреция Манка Трангони добавляет, что «это также столкновение двух разных актерских стилей: экспертного, неореалистического подхода Мастроянни и театрального, комедийного подхода Троизи. Троизи здесь пытается смягчить свою ироничную остроту в пользу меланхоличной и напряженной игры (хотя в своей застенчивости и меланхолии он остается верен своей кинематографической «маске»)» (Trangoni, 2024).

А Марсель Давинотти отмечает, что «Скола дает двум великим актерам полную свободу действий, но — особенно поначалу — фильм не удаётся: игра Мастроянни кажется слишком постановочной, слишком театральной, а сценарий создает пресные, бессмысленные сцены, которые часто становятся приятными только благодаря мастерству Троизи. … [С появлением] Лореданы, девушки Микеле… действие становится более захватывающим, сюжет набирает обороты, и несколько идей наконец-то попадают в цель. С этого момента Мастроянни вновь обретает свой талант, подтверждая свой статус первоклассного актера и создавая великолепный ночной дуэт с Троизи, в котором они откровенно, лицом к лицу, обсуждают множество нерешенных вопросов» (Davinotti, 2008).

«Который час?», по сути, дуэтный фильм, где от актеров требовалась полная самоотдача. И в целом, думается, Марчелло Мастроянни и Массимо Троизи с этим справились.

Филь получил немало кинематографических наград: Кубок Вольпи на Венецианском кинофестивале и премию Пазитнетти за лучшие мужские, премию «Давид ди Донателло» и др.

Посещаемость этой картины в Италии была выше, чем у таких известных фильмов, как «Смертельное оружие-2» Ричарда Доннера, «Свяжи меня!» Педро Альмодовара, «Бездна» Джеймса Кэмерона и др.

**Путешествие капитана Фракасса / Il Viaggio di Capitan Fracassa / Le voyage du capitaine Fracasse. Франция-Италия, 1990.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Фурио Скарпелли, Этторе Скола (по роману Теофилла Готье). Актеры: Венсан Перес, Эммануэль Беар, Орнелла Мути, Лауретта Мазьеро, Тони Уччи, Массимо Троизи, Джузеппе Чедерна, Массимо Вертмюллер, Жан-Франсуа Перрье, Тоска Д'Аквино, Марко Мессери, Марианджела Джордано, Клаудио Амендола, Чиччо Инграссия, Ренато Николини и др. Комедия. Премьера: 31.10.1990. **Прокат в Италии: 0,5 млн. зрителей (54-е место в сезоне 1990/1991). Прокат во Франции: 0,1 млн. зрителей.**

XVII век. Бродячие артисты странствуют по Европе, переживая целую серию приключений...

В год премьеры этого фильма итальянская пресса отозвалась на него неоднозначными рецензиями.

Кинокритик Альфио Кантелли оценил «Путешествие капитана Фракасса» весьма позитивно: «Прежде всего, это пиршество для глаз: от сцен, снятых полностью в студии, до костюмов, колесницы, деревьев, луны — всё с привкусом театральной выдумки и сна в плавных переходах от представления к реальности» (Cantelli, 1990).

Однако кинокритик Франческо Больцони (1932-2011) посчитал, что в этой картине «идеи, хотя и любопытные, не складываются в захватывающий сюжет» (Bolzoni, 1990).

Сценарист и кинокритик Туллио Кезич (1928-2009) писал, что Этторе Скола «исследует и препарирует «Фракасса» подобно врачу. Чтобы держать его под контролем, режиссер, в духе Феллини, запер героя в четырех стенах Чинечитты» (Kezich, 1990).

Кинокритик Джованни Граццини (1925-2001) отметил, что это «зрелище иллюзионизма, поклон и косой взгляд на театр, где вымысел и реальность сливаются воедино, демонстрация формальной элегантности. Но также и фильм, в котором циркулирует холодный воздух, и история изо всех сил пытается расцвести как метафора современности, с таким количеством тем, блуждающих по сюжету, не сходящихся к метаисторической меланхолии, к которой она, возможно, стремится» (Grazzini, 1990).

Столь же одобрительно отозвался о «Путешествии капитана Фракасса» и (тогда еще советский) кинокритик Валерий Кичин: «Фильм трогателен, вызывает ностальгию по прекрасной традиции «романа-путешествия» (Кичин, 1991: 25-28).

А вот мнение киноведа Морандо Морандини (1924-2015) об этой работе Этторе Сколы было резко негативным: [Картина] «вялая, лишена энергии и, в конечном итоге, не имеет реальной причины для существования. Зачем снимать «Капитана Фракасса» сегодня? Фильм не даёт ответа» (Morandini, 1990).

В XXI веке «Путешествие капитана Фракасса» по-прежнему вызывает разноречивые оценки киноведов и кинокритиков.

Карло Понториери пишет, что «фильм изобилует атмосферой, ироничными отсылками, вариациями на тему и очевидными анахронизмами. ... Великолепная тридцатилетняя Орнелла Мути в роли Серафины впервые ... получает возможность в полной мере раскрыть свою меланхолическую сторону, в чувственном антагонизме с очень молодой и откровенной Изабеллой — Эммануэль Беар. Все остальные актеры составляют великолепный состав... В эпоху, когда претенциозные, излишне многословные, безжизненные и холодные фильмы преподносятся зрителям как неповторимые шедевры, поистине поразительно, что такой фильм, который, безусловно, уже несёт на себе отпечаток постмодернистской эстетики, был так резко раскритикован (даже с откровенно неуместными выпадами в адрес мастера итальянского кино)» (Pontorieri, 2023).

Лоренцо Чиофани отнесся к этой картине довольно сдержанно: «Плутовская история, ставшая источником вдохновения для многих популярных итальянских кинематографистов, эксплуатирует свой фундаментальный компонент — голод; потребность в некоторой мечтательности, чтобы поддерживать реальность; чувство общности, как в сюжете, так и в команде верных соратников (по крайней мере, великолепная операторская работа Лучано Товоли заслуживает отдельного упоминания). ... Чрезвычайно дорогой, сложный и запутанный фильм, чья композиция и распад оказались гораздо более проблематичными, чем можно предположить, из-за взаимодействия вымысла и реальности» (Ciofani, 2016).

Правда, российский кинокритик Владимир Гордеев был щедрее на похвалу: «Этот в некотором роде формалистский фильм, пропитанный театральной искусственностью, показывает, как зарождается творческий процесс, как он растет на безыскусной земле, сотканный из горя, тоски, романтического томления, взрывов страстей и столь необходимой нищеты. … Фильм щемительно трогателен и одновременно забавен. Он ошеломительно красив искусственной красою мертвых цветов и вполне живою красотою Орнеллы Мути и Эммануэль Беар» (Гордеев, 2010).

Однако кинокритик Марсель Давинотти воспринял «Путешествие капитана Фракасса» как «невыносимую, невдохновляющую мешанину. … Впечатляющий актёрский состав, короче говоря, совершенно растраченный впустую. Виноват очень слабый сценарий, усыпляющий монтаж и диалоги, которые ни разу не бывают по-настоящему блестящими. Даже тщательно продуманные декорации способствуют созданию ощущения помпезной искусственности, которая погружает явно усталый фильм Сколы в устаревшую и непригодную для употребления атмосферу» (Davinotti, 2009).

К сожалению, здесь я в значительной мере склонен согласиться с Марселем Давинотти: при всем блеске изобразительного решения «Путешествие…» выглядит холодным, неинтересным по сюжету, характерам персонажей и диалогам.

Здесь Этторе Скола словно забыл, что такого рода костюмные фильмы должны быть, прежде всего, увлекательными для массовой аудитории, а не каллиграфическими упражнениями по части декораций и костюмов…

В итоге выглядит закономерным, что этот высокобюджетный фильм в Италии посмотрело всего полмиллиона зрителей, хотя это было (что лично для меня – удивительно) и больше посещаемости таких известных фильмов, как «Крестный отец-3» Френсиса Форда Копполы, «Русский дом» Фреда Скепси, «Робокоп-2» Ирвина Кершнера, «Крепкий орешек-2» Ренни Харлина, «Часы отчаяния» Майкла Чимино и др.

**Марио, Мария и Марио / Mario, Maria e Mario / Mario, Maria et Mario. Италия-Франция, 1993**. Режиссёр Этторе Скола. Сценаристы: Этторе Скола, Сильвия Скола. Актеры: Джулио Скарпати, Валерия Кавалли, Энрико Ло Версо, Лаура Бетти, Карло Лидзани и др. Комедия. Драма. Премьера: 5.02.1993.

В 1989 года в Итальянской коммунистической партии было без малого полтора миллиона членов, и 1,5 тыс. коммунистов были мэрами различных городов Италии. После распада СССР в декабре 1991 года итальянские коммунисты ощутили крах всех своих надежд на социалистическое будущее. Это привело их к продолжительным дискуссиям и, в конце концов, вместо единой компартии Италии возникли Демократическая партия левых сил (переименованная потом в партию левых демократов), Партия коммунистического возрождения и Партия итальянских коммунистов. В фильме «Марио, Мария и Марио» Этторе Скола на фоне раскола ИКП рассказывает историю любовного треугольника, состоящего из коммунистов, находящихся на разных политических платформах…

В год проката картины «Марио, Марии и Марио» итальянская пресса отнеслась к ней по большей части негативно.

Рецензент *Segnalazioni Cinematografiche* писал, что «попытка сопоставить обычный семейный кризис с политическим кризисом партии, используя первый в качестве метафоры для второго, потерпела неудачу» (*Segnalazioni Cinematografiche*. 115. 1993).

А журналист и кинокритик Гоффредо Фофи (1937-2025) был еще более строг, посчитав, что этот фильм «весьма забывчивый и предательский по отношению к его лучшим работам («Необыкновенный день», «Мы так любили друг друга», «Терраса». Какие сценарии! Какая режиссура! И особенно в последнем, какая язвительная смелость против парада и сути коммунистического интеллектуального класса!)… «Марио, Мария и Марио»… настоящая скука и настоящий провал» (Fofi, 1993).

К сожалению, со многими из этих оценок я согласен: картина «Марио, Мария и Марио» получилась вялой, растерянной, без ярких актерских работ. Хотя понятно, что режиссер пытался еще раз переосмыслить пройденный им путь, связанный с социалистическими иллюзиями, обидными разочарованиями и ощущением некого

интеллектуального тупика поколения, аплодировавшего когда-то Пражской весне конца 1960-х и избранию чилийским президентом Альенде.

В итальянских и французских кинозалах эта картина ожидаемо провалилась, как, впрочем, и в кинопрокате немногих иных стран, которые решились ее купить...

**Роман бедного юноши / Romanzo di un giovane povero /** Le **Roman d'un jeune homme pauvre. Италия-Франция, 1995.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Джакомо Скарпелли, Сильвия Скола, Этторе Скола. Актеры: Роландо Равелло, Альберто Сорди, Изабелла Феррари, Сара Франкетти, Марио Каротенуто, Ренато Де Кармине, Андрэ Дюссолье, Джанфеличе Импарато, Аида Биллареллли и др. Драма. Комедия. Детектив. Премьера: 29.09.1995. **Прокат во Франции: 0,03 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,05 млн. зрителей.**

Скромный молодой человек и его мать, вынужденная выживать на скромную пенсию. Пенсионер, тиранизируемый тучной женой, который делает парню преступное предложение...

Мнения итальянских киноведов и кинокритиков об этом фильме существенно расходятся.

Кинокритик Джан Луиджи Ронди (1921-2016) считал, что «Роман бедного юноши» — прекрасное произведение. Это еще одно подтверждение чуткости Сколы к обычным и исключительным чувствам людей, передающим их с изяществом и сдержанностью как тонкие эмоции. Это не значит, что он отказывается от удовольствия от постановки, от тонкого подхода и радости от того, что актеры играют. … В центре же — Сорди, одного которого достаточно, чтобы снять фильм» (Rondi, 1995).

Антонио Фальконе писал, что этот «фильм выделяется своим уникальным сочетанием комедии и триллера, а также ещё раз подчёркивает мастерство Сколы в режиссуре, с большим вниманием к работе с актёрами… В фильме явно прослеживается большая склонность к более горьким и насмешливым тонам, поскольку он с присущей ему ясностью визуализирует общество, лишенное всех позитивных ценностей» (Falcone, 2016).

Однако Марсель Давинотти убежден, что «Роман бедного юноши» «очень напоминает телеплей. Возможно, дело в невыразительном лице главного героя Роландо Равелло, банальности ситуаций или, возможно, просто в попытке придать триллерный оттенок такой «популярной» истории, но создается ощущение, что фильм с разумными амбициями тонет в море клише» (Davinotti, 2008).

На мой взгляд, «Роман...», действительно, поставлен в неком телевизионном ключе: неспешное повествование, временами чрезмерно утомительное, невыразительное изобразительное решение и т.д. Действие фильма оживляется только тогда, когда в кадре появляется эксцентричный персонаж Альберто Сорди (1920-2003): здесь фейерверк мимики, жестов, лексических обертонов. Однако этого, увы, не хватает, чтобы превратить эту картину Этторе Сколы в значительное произведение искусства...

Так что провал этой ленты в прокате вполне закономерен...

**Итальянские дворы / I corti italiani. Италия, 1997.** Режиссеры: Марио Моничелли (новелла «Квартирные воры»), Этторе Скола (новелла «1943-1997»), Ромео Конте, Даниэле Костантини, Камилла Костанцо, Алессио Кремонини, Раймондо Крочиани, Симона Иззо, Федерико С. Квадрани, Рикки Тоньяцци. Сценаристы: Ромео Конте, Даниэле Костантини, Камилла Костанцо, Алессио Кремонини, Симона Иззо, Джузеппе Павия, Федерико С. Квадрани, Филиппо Рома, Этторе Скола, Сильвия Скола, Алессандро Сортино. Актеры: Микеланджело Аффаноли, Фабрицио Бентивольо, Роберто Брунетти, Франческо Сенсиони, Валерия Д'Обичи, Изабелла Феррари, Франческо Габриэле и др. Премьера: 1997. **ТВ.**

В этом телесериале Этторе Скола поставил девятиминутную новеллу «1943-1997». По её сюжету во время второй мировой войны еврейский мальчик, спасаясь от нацистов во время облавы, заходит в кинотеатр, где на экране пролетают кадры из пятидесятилетней истории кинематографа, в основном – итальянского («Великий диктатор», «Рим –

открытый город», «Похитители велосипедов», «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестными», «Леопард» и др.).

Кинокритик Лидия Джанноттти писала, что «Этторе Скола снял великолепный короткометражный фильм… Возможно, это связано с нашим будущим, в котором мы, наряду с другими народами, испытываем страх и надежду. … Это наше величайшее кино, в котором заключена огромная часть нашей коллективной и индивидуальной истории и из которого проистекает широта и гуманизм столь многих последующих кинематографических произведений» (Giannotti, 2021).

И с ней полностью согласна Летиция Пиредда: «Это прекрасный фильм Этторе Скола… Девять минут. Шесть минут, чтобы помнить, две — чтобы размышлять о течении времени, одна — чтобы размышлять о глазах тех, кто жил и знает… Любые технические соображения по поводу этого короткометражного фильма, который в остальном мастерски снят, становятся излишними перед лицом идеи, которую он передает: идеи о кинематографе, который приветствует, который восстанавливает, который спасает, который поддерживает, где искусство становится моральным, защитником основных прав каждого человека» (Piredda, 2021).

Новелла Этторе Сколы «1943-1997» лаконична, но весьма выразительна и многозначна. Перефразируя знаменитую фразу Достоевского, основную идею здесь можно определить, наверное, так: «Великое Киноискусство спасет мир»… Но, разумеется, этим фильм далеко не исчерпывается…

**Ужин / La Cena / Le Dîner. Италия-Франция, 1998.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Этторе Скола, Фурио Скарпелли, Сильвия Скола, Джакомо Скарпелли. Актеры: Фанни Ардан, Витторио Гассман, Джанкарло Джаннини, Стефания Сандрелли, Антонио Катанья, Франческа Д'Алоя, Риккардо Гарроне, Мари Жиллен, Нелло Машия, Адальберто Мерли, Коррадо Ольми, Эрос Паньи, Даниела Поджи, Роландо Равелло, Надия Карломаньо, Джорджо Коланджели, Стефано Антонуччи, Андреа Камби, Элеонора Данко и др. Комедия. Драма. Премьера: 3.09.1998. **Прокат в Италии: 0,2 млн. зрителей (68-е место в сезоне 1998/1999). Прокат во Франции: 0,1 млн. зрителей.**

Италия. Рим. Ресторан «Артуро аль Портико». Это истории владельцев, служащих и посетителей ресторана. Здесь и любовь, и разговоры актеров, и желание одной из героинь стать послушницей в монастыре…

На рубеже XXI века кинокритик Паоло Д'Агостини писал, что «несмотря на кажущуюся сдержанность, это история историй: «Ужин» демонстрирует «эпохальные» амбиции Сколы. … Это одновременно разочарованный и тревожный взгляд на современность, камень, брошенный в то, что в глазах человека за семьдесят… должно выглядеть как болото, чьи мутные воды утратили смысл многих ценностей, когда-то считавшихся незаменимыми, начиная с силы и логики идей, где все плывут немного по течению, где немало людей сходят с ума, и где даже чувство юмора начинает ослабевать» (D'Agostini, 2000).

В XXI веке «Ужин» воспринимается киноведами и кинокритиками неоднозначно.

Мнения «за»:

«Ужин» — один из последних великих фильмов Этторе Скола, снятый в одном месте и в одном времени, чтобы рассказать историю нескольких жизней, ставших символами современной реальности. … Скола драматизирует столкновение поколений, противопоставляя старших и молодых, рассказывая о падении политических идеалов, богатых невеждах с мобильными телефонами и любовницами, мелких предательствах, лжи повседневной жизни, затрагивая тему несуществования любви, исследуя семейные отношения и кризис буржуазии, все более одинокой в защите утраченных традиций. … Скола критикует старую буржуазию, которая все сделала неправильно, и поколение сорокалетних, которые не знают, что делать, оставляя, по-видимому, дверь открытой для молодежи, потому что в конце туннеля дует слабый ветер надежды» (Lupi, 2016).

«Неслучайно выбирается одно из мест и моментов, наиболее подходящих для широкого взгляда на многообразие человечества: ресторан и ужин. Скола не намерен

создавать на экране «типы» или характеры. Его герои — люди, каждый со своим способом справляться с радостями и печалями жизни» (Zappoli, 2020).

«Ужин» — это изображение мира, которого больше не существует, изгнанного либерализмом, «прогрессивным» капитализмом; это печальная песня, посвященная тем, кто еще выжил, несмотря на тысячу трудностей. Даже мир, частью которого Скола был на протяжении всей своей жизни, в конце концов, исчез, и кинематограф, который они создавали, тоже пропал. Скола не намерен сдаваться Времени, но ясно, что он насильно кристаллизует его; он не принимает его, но все еще желает рассказать его историю без злобы. … Галерея персонажей, которая развивается на протяжении фильма, также является для Сколы способом поблагодарить, обнять и, возможно, даже попрощаться с друзьями и товарищами по приключениям» (Meale, 2020).

«Несмотря на некоторую неровность и несколько грубых моментов, превосходный сценарий и замечательная игра актеров скрепляют этот квазитеатральный фильм-эссе. … Скола ясно и с юмором раскрывает растерянность многих людей, которые, по его словам, страдают от серьезного недостатка духовных и культурных ценностей» (Martín, 2001).

Мнения «против»:

«Фильм… становится яркой иллюстрацией того, как [Скола] со временем утратил проницательную повествовательную остроту, присущую его работам прошлого, предлагая вместо этого лишь набросок лицемерной и снисходительной критики, о чем свидетельствует образ пожилого маэстро Пеццулло (Витторио Гассман), свидетеля, который наблюдает за всем и добродушно вмешивается, чтобы разрешить определенные вопросы. … После нескольких амбициозных и «каллиграфических» работ («Любовная страсть», «Новый мир» и «Бал»), начиная с конца 1980-х годов, его кинематограф утратил свою чёткую описательную точность, став менее язвительным в плане интимных/семейных или социальных наблюдений, отчасти из-за шаблонных образов персонажей. Таким образом, всё, что осталось, — это техническое мастерство, элегантная и изящная режиссура, а также умелая работа с актёрами, в данном случае — с многочисленным составом, отражающим разные поколения актёров итальянского кино» (Baldassarre, 2026).

«Скола пытается одновременно исследовать так много жизней, что фильм не углубляется в детали. Многие персонажи остаются недоработанными стереотипами, с которыми зритель не может себя отождествить. Некоторые сюжетные линии настолько фрагментированы, что у зрителя не остается возможности удовлетворить свое любопытство по поводу историй персонажей» (Hermanides, 2015).

Итак, в очередной раз (после «Террасы», «Бала» и «Семьи») Этторе Скола использовал прием коллективного портрета персонажей, замкнутых в одном и том же интерьерном пространстве. «Ужин» — это своего рода «гастрономический бал», где нет главных героев, а их истории напоминают, скорее, ироничные скетчи, местами карикатурные, местами охваченные грустной ностальгией. Все без исключения актеры (среди которых особо хочется выделить Фанни Ардан в психологически тонкой роли интеллигентной хозяйки ресторана) безукоризненно ведут свои короткие партии, но, на мой взгляд, фильм бы выиграл, если бы стал минут на сорок короче…

**Нечестная конкуренция / Concorrenza sleale / Concurrence déloyale. Италия-Франция, 2001.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Фурио Скарпелли, Сильвия Скола, Этторе Скола, Джакомо Скарпелли. Актеры: Диего Абатантуоно, Серджо Кастеллитто, Жерар Депардье, Жан-Клод Бриали, Антонелла Аттили, Элио Джермано, Сабрина Импаччиаторе, Роландо Равелло, Джоя Спациани, Анита Дзагария, Симоне Аскани, Вальтер Драгонетти, Августо Форнари, Клод Риш и др. Драма. Премьера: 23.02.2001. **Прокат в Италии: 0,3 млн. зрителей (74-е место в сезоне 2000/2001). Прокат во Франции: 0,01 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,02 млн. зрителей.**

Рим. 1930-е годы. В центре сюжета этой драмы два торговца – итальянец и еврей, чьи магазины расположены рядом. Они – коммерческие соперники и конкуренты. Но в 1938 году режим Муссолини принимает новые антисемитские законы, и торговец-еврей вынужден закрыть свой магазин…

В год премьеры этого фильма мнения рецензентов о нем существенно разошлись.

Оценка Фабио Ферцетти была восторженной: «Какой прекрасный фильм «Несправедливая конкуренция»! Глядя на работу Сколы, можно сказать, что она сочетает в себе эпоху и единство «Особого дня» с хоровым звучанием «Семьи»... Ни разу не скатываясь к анекдотам, а, наоборот, придавая фильму максимальную живость посредством изобретательности, точности языка, или, скорее, внимания ко всем тем деталям, которые создают колорит эпохи» (Ferzetti, 2001).

Сценарист и кинокритик Туллио Кезич (1928-2009) писал, что «Скола доказал свое мастерство в естественном воссоздании обстановки и персонажей эпохи, которую он уже изобразил в своем шедевре «Особый день». ... Реалистичная улица создана художником Лучано Риччери, операторская работа Франко Ди Джакомо выразительна, а музыкальное сопровождение создано великим Армандо Тровайоли» (Kezich, 2001).

Журналист и кинокритик Льетта Турнабуони (1931-2011) считала, что «Этторе Скола снял прекрасный фильм, сдержанный и трогательный, деликатный и забавный, чтобы показать, как и в какой степени итальянцы могут быть расистами, даже когда думают иначе» (Tornabuoni, 2001).

Роберто Непоти отметил, что «в этом фильме Скола вызывает ассоциации с «Амаркордом»... Однако, по мере приближения к финалу, фильм склоняется к горечи и меланхолии, когда предполагаемая итальянская доброжелательность оказывается неспособной предотвратить самую ужасную несправедливость» (Nepoti, 2001).

Марсель Давинотти обратил внимание читателей, что «отношения между двумя торговцами, оживленные двумя превосходными актерами, такими как Абатантуоно и Кастеллитто, показаны со вкусом, а обстановка, в которой разворачивается история, тщательно воссоздана. ... И даже если в фильме используются некоторые чрезмерные стереотипы, ... ему удаётся не быть педантично-дидактичным. Это заслуга проницательной режиссуры Сколы, гарантирующей необычайный профессионализм даже сегодня. ... Фильм... предлагает прекрасный портрет определённого исторического периода, который до сих пор относительно мало используется» (Davinotti, 2008).

С этими весьма позитивными мнениями итальянских киноведов и кинокритиков была полностью согласна и киновед Нинель Исмаилова: «Как виртуозно реставрировал режиссер эпоху: какая улица, какие магазинчики, одежда, типы, нравы! Совсем незаметно для героев в жизнь вползает черная тень фашизма. Еще ничего не случилось, а бациллы расизма распыляются, оседают в головах, и личные свойства индивида, пристрастия, привязанности и причуды – все оказывается с другим знаком. Люди этого не замечают, тихая война против человечности потому и опасна. Общая беда объединяет, перед лицом испытаний не до различий: вот палач, вот жертва. Только начинается с малого, заползает в души людей вражда, нетерпимость, и не так легко понять, к чему это приведет. Теперь-то мы знаем, ситуация предвоенной Европы еще не раз повторится в истории. Милосердие и демократия терпят новые удары, и людям пора, пора вспомнить, как это начиналось. Этторе Скола слышит время, первым принимает сигналы бедствия. Он сделал фильм очень серьезный, – никого не пугая, не оглушая, показал, как важно нам оставаться людьми и защищаться» (Исмаилова, 2001).

Однако многие итальянские кинокритик отнеслись к «Нечестной конкуренции», скорее, негативно.

По мнению Альфредо Боччиолетти, «история двух озлобленных деловых конкурентов, которые находят несправедливость трамплином для примирения, должна производить эффект крошечной драгоценной жемчужины в бронзе. Вместо этого повсюду карикатура» (Boccioletti, 2001).

Симоне Эмилиани полагает, что «Нечестная конкуренция» — это фильм, уже застывший в самом акте постановки, выражение якобы авторского кино, которое все больше нуждается в декоративных материалах для воспроизведения эпохи, для выражения ностальгии, которая в конечном итоге скорее имитируется, чем по-настоящему переживается» (Emiliani, 2001).

На мой взгляд, эта картина при всей своей тщательной декоративности (как всегда у Сколы всё выглядит аутентично – улица, дома, интерьеры, костюмы) и педалированной сентиментальности призвана пробуждать добрые и гуманные чувства. А актерские работы в рамках изначально заданной условности экранного мира вполне убедительны.

«Нечестная конкуренция» стала последней работой Этторе Сколы, которой удалось войти (в рамках своего периода демонстрации) в первую сотню самых кассовых фильмов итальянского кинопроката. В прокатном сезоне 2000/2001 годов эта картина заняла 74-е место, и ее посещаемость была выше, чем у таких известных картин, как «Танцующая в темноте» Ларса фон Триера, «Космические ковбои» Клинта Иствуда, «Спасибо за шоколад» Клода Шаброля, «Интим» Патриса Шеро и др.

**Люди Рима / Gente di Roma. Италия, 2003**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Этторе Скола, Паола Скола, Сильвия Скола. Актеры: Джорджо Коланджели, Антонелло Фассари, Фабио Феррари, Стефания Сандрелли и др. Комедия. Премьера: 31.10.2003. **Прокат в Италии: 0,05 млн. зрителей. Прокат во Франции: 0,05 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,03 млн. зрителей.**

Рим. Эпизоды обычной жизни множества обычных персонажей…

Как это во многих случаях бывало с фильмами Этторе Сколы, итальянская пресса откликнулась на «Людей Рима» противоречивыми рецензиями.

Сначала приведу позитивные мнения.

Сценарист и кинокритик Туллио Кезич (1928-2009): «Скола приглашает нас в грандиозное путешествие по столице, объединяя серию великолепных карикатур. Я использую это слово, чтобы вспомнить начало карьеры Этторе как карикатуриста, но в самом высоком смысле. Не теряя своей индивидуальности, репортер запечатлевает так много мимолетных моментов, что перечислить их все невозможно. … Прекрасная операторская работа Франко Ди Джакомо, быстрый монтаж Раймондо Кручиани и вдохновенное музыкальное сопровождение Армандо Тровайоли, который реагирует так, словно является первым зрителем фильма. Завораживающие и откровенные, «Люди Рима» обречены на то, чтобы романтизировать кого угодно» (Kezich, 2003).

Журналист Энцо Натта (1933-2021): «В «Людях Рима» Этторе Скола смотрит на него ироничным взглядом человека, начавшего свою карьеру как карикатурист, но также и меланхоличным взглядом того, кто наблюдает за распадом духа, который веками делал город неуязвимым, но также наделял его необычайной способностью к выживанию» (Natta, 2003).

Роберто Непоти: «Скола посвящает личный альбом кратких и блестящих заметок городу, который он считает полностью своим, хотя он и не является его родиной. Рим, изображенный через «тени» его старых и новых жителей: под хитрым взглядом режиссера он предстает одновременно великолепным и непристойным, сохраненным и обновленным, обогащенным новыми потоками и извращенным недоверием. … Однако никаких жалоб, Скола — это Скола, и он не теряет своего стиля» (Nepoti, 2003).

Игнацио Сенаторе: «Скола создает минималистичный фильм, состоящий из коротких историй, почти хаотично соединенных одна за другой. Намеренно сдержанный тон демонстрирует острое понимание человечества, которое изо всех сил пытается справиться с жизненными невзгодами, но со временем становится все более неуверенным, хрупким и дезориентированным. Различные сюжетные линии, следующие одна за другой и сосредоточенные вокруг автобуса, пересекающего столицу, не всегда кажутся цельными и придают фильму ощущение хаоса, которое одновременно интригует и отталкивает зрителя» (Senatore, 2016).

Арман Лучано: «Проблема неизбежно ставшей нестабильной работы, многоэтническое измерение, неизбежно требующее антропологической трансформации населения, политические вопросы, постоянно подпитывающие жаркие дебаты, меняющиеся семейные и межличностные отношения, надвигающаяся смерть, память о трагической истории, которая не перестает преследовать тех, кто ее пережил: короче говоря, Скола использует весь свой человеческий и культурный багаж, создавая убедительный портрет трансформации, происходящей в городе. Он, безусловно, использует в целом лёгкий, но никогда не поверхностный тон (как мог такой человек, как Скола, создать что-то поверхностное?), скорее разочарованный, сразу переходя к сути проблем, начиная с самых основ, с простоты народной души Рима» (Luciano, 2020).

С меньшим энтузиазмом отнесся к «Людям Рима» кинокритик Фабио Ферцетти: «Люди Рима» — не идеальный фильм. Не всё в нём одинаково хорошо, вымысел не всегда сочетается с наблюдением. Но это лишь детали. Выбирая открытую, фрагментарную форму, Скола, кажется, отходит от темы. Вместо этого он постоянно перебирает две-три навязчивые идеи, которые придают силу целому фильму. Старое и молодое. Толерантность, заложенная в ДНК столицы, и мелкий, невидимый, коварный расизм. Римляне вчерашнего дня и римляне завтрашнего дня, которые, возможно, и другого цвета кожи, но уже усвоили «философию» города». … Вечный город стареет. Его режиссер тоже, и он этого не скрывает. Но не без веселья и легкой гордости» (Ferzetti, 2003).

Однако кинокритики Марко Каваллери и Умберто Мартино были настроены к «Людям Рима», скорее, негативно, упрекая Этторе Скола в банальности, карикатурности и небрежности:

«Нам определенно нужно иметь интерес к повествованию: интерес, которого, похоже, у Сколы больше нет. Скетчи остаются скетчами, некоторые более удачные, другие откровенно бесполезные, если не сказать неловкие. Повествование страдает до такой степени, что теряется среди пугающе очевидных фактов, персонажей, которые в основном карикатурны, и небрежной режиссуры… Безусловно, честный, настолько обезоруживающий и располагающий к себе, что о нем невозможно сказать ничего плохого; но и ничего хорошего о нем сказать тоже невозможно» (Cavalleri, 2025).

«Постоянное сопоставление противоположных образов — построенных на красоте и уродстве столичного чудовища и на характерных персонажах, воплощающих или обсуждающих пороки и добродетели среднестатистического римлянина — лишает фильм выразительной силы и любви к городу, за которые известен автор: антитезы, которые кажутся натянутыми, если не сказать банальными… Скола… делает акцент на макросоциальных темах: расовая интеграция, нестабильность рабочих мест и маргинализация пожилых людей. … Однако сам фильм неуместен» (Martino, 2003).

Конечно, «Люди Рима» – далеко не лучшая работа Мастера. В ней есть, на мой взгляд, и поверхностность, и хаотичность, и местами невнятность. Сейчас эта скромная по всем параметрам картина воспринимается как прощание Этторе Сколы с Вечным городом, его проблемами и его обителями…

Увы, этот лишенный развлекательности и четкой сюжетной линии фильм не смог заинтересовать массовую европейскую аудиторию. Как в Италии, так и во Франции и Испании «Люди Рима» не смогли собрать даже шестидесяти тысяч зрителей…

**Что за странное имя Федерико / Che strano chiamarsi Federico. Италия, 2013**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Этторе Скола, Сильвия Скола. Актеры: Маурицио Де Сантис, Томмазо Ладзотти, Эрнесто Д'Арджении, Карло Лука Де Руджери, Андреа Салерно, Серджо Рубини, Серджо Пьераттини, Антонелла Аттили и др. Драма. Премьера: 12.09.2013. **Прокат в Италии: 0,05 млн. зрителей. Прокат во Франции: 0,01 млн. зрителей.**

В этом фильме Этторе Скола вспоминает о Федерико Феллини и о своей дружбе с ним…

Итальянская пресса отреагировала на этот фильм, увы, ставший последней работой Этторе Сколы, снятой для большого экрана, весьма доброжелательно.

Алессандра Левантези Кезич писала, что этот фильм «мы могли бы определить его как дневник, погружающийся в воспоминания, как воспоминание об утраченной Италии и молодости, как отступление в искусство и жизнь на нити общей биографии, как признание в любви. Все это достигается путем объединения архивных материалов с живыми съемками, которые заново открывают утраченное время в виде зарисовок, эскизов и фрагментов» (Levantesi Kezich, 2013).

Альберто Креспи был убежден, что «Сколе удалось сломать рамки биографического документального фильма, создав многослойную картину, в которой архивные материалы пересекаются с чистейшим и поэтическим вымыслом. Результат чудесен, это короткое путешествие в мир Феллини (и Сколы), которое заставит вас смеяться и плакать в равной мере» (Crespi, 2013).

Луиза Черетто отметила, что «опираясь на воспоминания, … Скола рассказывает о Феллини, предлагая весьма оригинальную и личную интерпретацию его творчества. Фильм избегает ностальгических оттенков, предпочитая легкомысленный, ироничный тон «великого Пиноккио», который так и не стал «хорошим мальчиком». Фильм завершается мастерской подборкой фрагментов из работ, которые прославили великого Федерико на весь мир» (Ceretto, 2013).

Франческа д'Этторре подчеркнула, что «здесь нет ностальгии по утраченным золотым векам, хотя это легкий путь для всех, особенно для тех, кто пережил расцвет культурного центра, подобного Марку Аурелио, который Скола ярко воссоздает на экране. Это также не сложная и хитрая попытка самореферентности; скорее, это интимная дань уважения — зритель может почувствовать себя узурпатором частной исповеди — с автобиографической амбивалентностью, переживаемой от третьего лица. … Всё это способствует тому, что эти 90 минут, проведённые в кинотеатре, становятся не фильмом, а долгим объятием двух друзей, воссоединившихся в конце пути. И это даёт Феллини тот уход, о котором он, вероятно, всегда мечтал» (d'Ettorre, 2013).

По мнению Луиджи Локателли, «мастерство Сколы, и в этом главная заслуга этого странного фильма, заключается в том, что он мастерски сглаживает переходы от одного языка к другому, от одного уровня к другому, и выстраивает очень плавное и доступное повествование» (Locatelli, 2013).

Алессио Гальбиати считал, что этот «фильм Этторе Сколы, посвященный памяти его друга Федерико Феллини, похож на рассказ дедушки внуку, сидящему у него на коленях. Воспоминание, которое прощается за свою медлительность и пробелы, которое трогает нас использованием первого лица, страстью и нежностью, с которой он возвращается к своей молодости и прошлым годам, но которое приковывает нас к креслам, если наш собственный опыт слишком далек от событий, которые, подобно снам, разворачиваются на экране» (Galbiati, 2013).

Российский кинокритик и журналист Валерий Кичин также был настроен по отношению этой картины Этторе Сколы позитивно: «Как и у Феллини, реальность смешана с фантазиями… Но каким волшебством встает за всем этим тень Джульетты Мазины в роли Кабирии! Этторе Сколе удалось не биографию Феллини воспроизвести, а проникнуть в тайны его магии, ничуть не подражая, но легким касанием на миг возрождая улетевшие мелодии. И, надо сказать, раня сердце синемана острым ощущением великого, но утраченного искусства. Интересен диалог, который Скола, судя по всему, считает концептуальным для вечного спора о предназначении и долге кино. «Я не верю в полную свободу творчества, – утверждает Феллини, один из самых свободных художников истории. – Полная свобода – это стремление вообще ничего не делать!». … Как полвека назад, Италия заклеена афишами, на которых в багровое море вечности смотрит тучный человек в неизменной шляпе. Феллини возвращается» (Кичин, 2013).

Итак, в своей последней кинематографической работе Этторе Скола вспоминает редакцию Марка Аурелио и отдает дань уважения к творчеству Маэстро Феллини. При этом на экране возникали мимолетные зарисовки быта, фрагменты из фильмов, актерские пробы…

К сожалению, фильм «Что за странное имя Федерико» провалился в итальянском и европейском прокате. Увы, аудитория, восхищавшаяся когда-то фильмами Феллини и Сколы, к 2013 году слишком постарела (или ушла в мир иной), а молодежи эта история казалась неинтересной…

Премьера фильма «Что за странное имя Федерико» состоялась в сентябре 2013 года. И далее какое-то время Этторе Скола работал на телевидении. Так в 2014 году он снял телеверсию оперы «Богема»…

В 2015 году Этторе Скола исполнилось 84 года, а 19 января 2016 он ушел из жизни, оставив нам свои шедевры: «Мы так любили друг друга», «Террасу», «Бал», «Любовную страсть» и другие…

# Фильмография Этторе Сколы

**Если позволите, поговорим о женщинах / Se permettete parliamo di donne / Parlons femmes. Италия-Франция, 1964.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Этторе Скола, Руджеро Маккари Актеры: Витторио Гассман, Сильва Кошина, Антонелла Луальди, Элеонора Росси Драго, Жанна Валери, Риккардо Гарроне, Мария Фиоре, Джованна Ралли, Вальтер Кьяри и др. Комедия. Премьера: 28.03.1964. **Прокат в Италии: 3,0 млн. зрителей (26-е место в сезоне 1963/1964).**

**Конъюнктура / Сто миллионов исчезли / Один миллион долларов / La Congiuntura / Cent millions ont disparu / One Million Dollars. Италия-Франция, 1965**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Руджеро Маккари, Этторе Скола. Актеры: Витторио Гассман, Джоан Коллинз, Жак Бержерак, Хильда Барри и др. Комедия. Премьера: 18.02.1965. **Прокат в Италии: 4,7 млн. зрителей (17-е место в сезоне 1964-1965). Прокат во Франции: 0,1 млн. зрителей. Прокат в Испании: 1,2 млн. зрителей.**

**Нервная дрожь / Захватывающий / Thrilling. Италия, 1965.** Режиссеры: Этторе Скола, Карло Лидзани, Джан Луиджи Полидоро. Сценаристы: Этторе Скола, Руджеро Маккари, Родольфо Сонего. Актеры: Альберто Сорди, Нино Манфреди, Вальтер Кьяри, Россана Мартини, Пьеро Полетто, Джампьеро Альбертини, Сильва Кошина, Николетта Макиавелли, Александра Стюарт, Милена Вукотич и др. Комедия. Триллер. Премьера: 21.10.1965. **Прокат в Италии: 2,4 млн. зрителей.**

**Архидьявол / L'Arcidiavolo. Италия, 1966**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Руджеро Маккари, Этторе Скола, Никколо Макиавелли. Актеры: Витторио Гассман, Клодин Оже, Микки Руни, Этторе Манни, Элен Шанель, Джорджиа Молл, Габриэле Ферцетти, Милена Вукотич и др. Приключенческая комедия. Премьера: 21.12.1966. **Прокат в Италии: 4,9 млн. зрителей (17-е место в сезоне 1966/1967). Прокат во Франции: 0,1 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,6 млн. зрителей.**

**Смогут ли наши герои найти своего друга, таинственно пропавшего в Африке? / Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa? Италия, 1968**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Агеноре Инкроччи, Фурио Скарпелли, Этторе Скола (по отдаленным мотивам романа Джозефа Конрада «Сердце тьмы»). Актеры: Альберто Сорди, Бернар Блие, Альфредо Маркетти, Франка Беттоя, Нино Манфреди и др. Комедия. Премьера: 19.12.1968. **Прокат в Италии: 6,1 млн. зрителей (9-е место в сезоне 1968/1969). Прокат во Франции: 0,3 млн. зрителей.**

**Комиссар Пепе / Il Commissario Pepe. Италия, 1969**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Руджеро Маккари, Этторе Скола, Умберто Симонетта (по роману Уго Факко Де Лагарда). Актеры: Уго Тоньяцци, Джузеппе Маффиоли, Сильвия Дионизио, Тано Чимароза, Марианна Комтель и др. Комедия. Детектив. Премьера: 2.10.1969. **Прокат в Италии: 4,1 млн. зрителей (19-е место в сезоне 1969/1970). Прокат во Франции: 0,1 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,2 млн. зрителей.**

**Драма ревности – все детали в хронике / Демон ревности / Dramma della gelosia – tutti i particolari in cronaca / El demonio de los celos. Италия-Испания, 1970.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Адженоре Инкроччи, Фурио Скарпелли, Этторе Скола. Актеры: Марчелло Мастроянни, Моника Витти, Джанкарло Джаннини, Эркулес Кортес, Мануэль Сарсо, Мариза Мерлини и др. Комедия. Премьера: 30.04.1970. **Прокат в Италии: 5,0 млн. зрителей (12-е место в сезоне 1969/1970). Прокат во Франции: 0,6 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,7 млн. зрителей.**

**Разрешите представиться? Рокко Папалео / Получивший удовольствие / Permette? Rocco Papaleo / Le Ravi. Италия-Франция, 1971.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Руджеро Маккари, Этторе Скола. Актеры: Марчелло Мастроянни, Лорен Хаттон, Марго Новак и др. Комедия. Премьера: 29.10.1971. **Прокат в Италии: 2,0 млн. зрителей (93-е место в сезоне 1971/1972). Прокат в Испании: 0,5 млн. зрителей.**

**Лучший вечер моей жизни / La più bella serata della mia vita / La plus belle soirée de ma vie. Италия-Франция, 1972**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Этторе Скола, Серджио Амидеи (по мотивам повести Фридриха Дюрренматта «Авария — всё ещё возможная история»). Актеры: Альберто Сорди, Мишель Симон, Шарль Ванель, Пьер Брассер, Клод Дофен, Жанет Агрен и др. Комедия. Премьера: 21.12.1972. **Прокат в Италии: 2,7 млн. зрителей (30-е место в сезоне 1972/1973). Прокат во Франции: 0,2 млн. зрителей.**

**Тревико-Турин / Trevico-Torino… Viaggio nel Fiat-Nam. Италия, 1971/1973.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Диего Новелли, Этторе Скола. Актеры: Паоло Турко, Витторио Франчинетти, Виттория Франчинетти и др. Драма. Премьера: 28.04.1973.

**Мы так любили друг друга / C'eravamo tanto amati. Италия, 1974.** Режиссёр Этторе Скола. Сценаристы: Адженоре Инкроччи, Фурио Скарпелли, Этторе Скола. Актеры: Нино Манфреди, Витторио Гассман, Стефания Сандрелли, Стефано Сатта Флорес, Джованна Ралли, Альдо Фабрици и др. Комедия. Драма. Премьера: 21.12.1974. **Прокат в Италии: 5,4 млн. зрителей (12-е место в сезоне 1974/1975). Прокат во Франции: 0,8 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,3 млн. зрителей. Прокат в СССР – с 28 марта 1977: 9,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

**Отвратительные, грязные, злые / Brutti sporchi e cattivi. Италия, 1976.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Серджио Читти, Руджеро Маккари, Этторе Скола. Актеры: Франческо Аннибалли, Нино Манфреди, Франко Мерли, Линда Моретти, Франко Марино и др. Комедия. Драма. Премьера: 23.09.1976. **Прокат в Италии: 2,3 млн. зрителей (30-е место в сезоне 1976/1977). Прокат во Франции: 0,7 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,3 млн. зрителей.**

**Дамы и господа, спокойной ночи / Signore e signori, buonanotte. Италия, 1976.** Режиссеры: Луиджи Коменчини, Нанни Лой, Марио Моничелли, Луиджи Маньи, Этторе Скола. Сценаристы: Леонардо Бенвенути, Луиджи Коменчини, Пьеро Де Бернарди, Адженоре Инкроччи, Нанни Лой, Руджеро Маккари, Уго Пирро, Луиджи Маньи, Фурио Скарпелли, Этторе Скола. Актеры: Паоло Вилладжо, Марчелло Мастроянни, Феличе Андреаси, Джанфранко Барра, Карло Баньо, Сента Бергер, Адольфо Чели, Карло Кроччоло, Франко Диоджене, Андреа Ферреоль, Витторио Гассман, Валентино Макки, Габриэлла Фаринон, Нино Манфреди, Серджо Грациани, Камилло Милли, Джованнелла Грифео, Эрос Паньи, Моника Гуэрриторе, Уго Тоньяцци и др. Комедия. Премьера: 28.10.1976. **Прокат в Италии: 2,4 млн. зрителей (27-е место в сезоне 1976/1977). Прокат во Франции: 0,1 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,1 млн. зрителей.**

**Необычный день / Особый день / Una Giornata particolare / A Special Day. Италия-Канада, 1977**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Маурицио Костанцо, Руджеро Маккари, Этторе Скола. Актеры: София Лорен, Марчелло Мастроянни, Франсуаза Берд, Алессандра Муссолини, Патриция Бассо, Джон Вернон и др. Драма. Премьера: 17.08.1977. **Прокат в Италии: 2,3 млн. зрителей (27-е место в сезоне 1977/1978). Прокат во Франции: 1,1 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,4 млн. зрителей.**

**Новые чудовища / I Nuovi mostri. Италия, 1977**. Режиссеры: Марио Моничелли, Дино Ризи, Этторе Скола. Сценаристы: Этторе Скола, Руджеро Маккари, Бернардино Дзаппони, Адженоре Инкроччи, Фурио Скарпелли. Актеры: Орнелла Мути, Витторио Гассман, Альберто Сорди, Уго Тоньяцци и др. Комедия. Премьера: 22.12.1977. **Прокат в Италии: 3,0 млн. зрителей (12-е место в сезоне 1977/1978). Прокат во Франции: 0,8 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,5 млн. зрителей.**

**Терраса / La Terrazza / La Terrasse. Италия-Франция, 1980.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Адженоре Инкроччи, Фурио Скарпелли, Этторе Скола. Актеры: Марчелло Мастроянни, Стефано Сатта Флорес, Витторио Гассман, Жан-Луи Трентиньян, Уго Тоньяцци, Омбретта Колли, Галеаццо Бенти, Уго Грегоретти, Стефания Сандрелли, Карла Гравина, Милена Вукотич, Серж Реджани, Франческо Мазелли, Мари Трентиньян, Венантино Венантини и др. Драма. Премьера: 8.02.1980. **Прокат в Италии: 2,3 млн. зрителей (36-е место в сезоне 1979/1980). Прокат во Франции: 0,6 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,1 млн. зрителей.**

**Любовная страсть / Passione d'amore / Passion d'amour**. **Италия-Франция, 1981.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Руджеро Маккари, Этторе Скола (по роману Иджинио Уго Тарчетти «Фоска»). Актеры: Бернар Жиродо, Валерия Д'Обичи, Лаура Антонелли, Жан-Луи Трентиньян, Массимо Джиротти, Бернар Блие и др. Мелодрама. Премьера: 7.05.1981. **Прокат в Италии: 1,1 млн. зрителей (85-е место в сезоне 1980/1981). Прокат во Франции: 0,4 млн. зрителей.**

**Ночь в Варенне / Новый мир / La Nuit de Varennes / Il mondo nuovo. Франция-Италия, 1982.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Серджо Амидеи, Этторе Скола (по мотивам романа Катрин Риуа «Ночь в Варенне»). Актеры: Марчелло Мастроянни, Ханна Шигулла, Харви Кейтель, Жан-Клод Бриали, Андреа Ферреоль, Мишель Витольд, Лаура Бетти, Энцо Янначчи, Пьер Мале, Жан-Луи Барро, Алина Месс, Жак Пейрак, Даниэль Желен, Жан-Луи Трентиньян, Мишель Пикколи и др. Драма. Премьера: 15.05.1982. **Прокат в Италии: 1,5 млн. зрителей (86-е место в сезоне 1982/1983). Прокат во Франции: 0,5 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,1 млн. зрителей.** Прокат в СССР – с 14.05.1990.

**Бал / Танцуй, танцуй / Le Bal / Ballando, ballando**. **Франция-Италия-Алжир, 1983.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Жан-Клод Пеншена, Руджеро Маккари, Фурио Скарпелли, Этторе Скола (по пьесе Жан-Клода Пеншена). Актеры: Кристоф Оллрайт, Марк Берман, Азиз Арбиа, Режи Буке, Франческо Де Роза, Раймонда Эделин, Моника Скаттини, Жан-Франсуа Перрьеи др. Премьера: 1.12.1983. **Прокат в Италии: 1,3 млн. зрителей (63-е место в сезоне 1983/1984). Прокат во Франции: 0,8 млн. зрителей. В СССР – с 7.01.1985: 1,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

**Жизнь начинается с... / La vita comincia a... Италия-США-Югославия, 1983**. Режиссеры: Джон Мередит Лукас, Дж. Венштейн, Анте Занинович, Этторе Скола. Сценаристы: Дж. Венштейн, Этторе Скола и др. Актеры: Флоренс Хэлоп, Дин Джаггер, Белинда Резников, Мэг Вилли, Альберто Сорди и др.

**Макароны / Maccheroni. Италия, 1985.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Руджеро Маккари, Фурио Скарпелли, Этторе Скола. Актеры: Джек Леммон, Марчелло Мастроянни, Дария Николоди, Иза Даниэли, Мария Луиза Сантелла, Патриция Сакки, Бруно Эспозито, Орсетта Грегоретти, Марк Берман, Жан-Франсуа Перрье и др. Комедия. Драма. Премьера: 24.10.1985. **Прокат в Италии: 21-е место в сезоне 1985/1986. Прокат во Франции: 0,5 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,3 млн. зрителей.**

**Семья / La Famiglia / La famille. Италия-Франция, 1986.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Грациано Диана, Руджеро Маккари, Фурио Скарпелли, Этторе Скола. Актеры: Витторио Гассман, Эммануэль Ламаро, Андреа Оккипинти, Стефания Сандрелли, Чечилия Дацци, Джо Чампа, Фанни Ардан, Альберто Джиминьяни, Оттавия Пикколо, Рики Тоньяцци, Филипп Нуаре, Дагмар Лассандер и др. Драма. Премьера: 22.01.1987. **Прокат в Италии: 1,7 млн. зрителей (15-е место в сезоне 1986/1987). Прокат во Франции: 0,5 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,3 млн. зрителей.** В СССР – с 1.04.1991.

**Сплендор / Splendor. Франция-Италия, 1989.** Режиссер Этторе Скола. Сценарист Этторе Скола. Актеры: Марчелло Мастроянни, Паоло Панелли, Памела Виллорези, Массимо Троизи, Марина Влади, Джакомо Пиперно, Мауро Боско и др. Комедия. Премьера: 20.05.1989. **Прокат в Италии: 1,8 млн. зрителей (48-е место в сезоне 1988/1989). Прокат во Франции: 0,1 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,1 млн. зрителей.**

**Который час? / Che ora è?** / **Quelle heure est-il? Италия-Франция, 1989**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Сильвия Скола, Этторе Скола, Беатриче Равальйоли. Актеры: Марчелло Мастроянни, Массимо Троизи, Анн Парийо, Ренато Моретти, Лу Кастель и др. Комедия. Драма. Премьера: 21.09.1989. **Прокат в Италии: 0,7 млн. зрителей (24-е место в сезоне 1989/1990). Прокат во Франции: 0,2 млн. зрителей.**

**Путешествие капитана Фракасса / Il Viaggio di Capitan Fracassa / Le voyage du capitaine Fracasse. Франция-Италия, 1990.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Фурио Скарпелли, Этторе Скола (по роману Теофилла Готье). Актеры: Венсан Перес, Эммануэль Беар, Орнелла Мути, Лауретта Мазьеро, Тони Уччи, Массимо Троизи, Джузеппе Чедерна, Массимо Вертмюллер, Жан-Франсуа Перрье, Тоска Д'Аквино, Марко Мессери, Марианджела Джордано, Клаудио Амендола, Чиччо Инграссия, Ренато Николини и др. Комедия. Премьера: 31.10.1990. **Прокат в Италии: 0,5 млн. зрителей (54-е место в сезоне 1990/1991). Прокат во Франции: 0,1 млн. зрителей.**

**Марио, Мария и Марио / Mario, Maria e Mario / Mario, Maria et Mario. Италия-Франция, 1993**. Режиссёр Этторе Скола. Сценаристы: Этторе Скола, Сильвия Скола. Актеры: Джулио Скарпати, Валерия Кавалли, Энрико Ло Версо, Лаура Бетти, Карло Лидзани и др. Комедия. Драма. Премьера: 5.02.1993.

**Роман бедного юноши / Romanzo di un giovane povero /** Le **Roman d'un jeune homme pauvre. Италия-Франция, 1995.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Джакомо Скарпелли, Сильвия Скола, Этторе Скола. Актеры: Роландо Равелло, Альберто Сорди, Изабелла Феррари, Сара Франкетти, Марио Каротенуто, Ренато Де Кармине, Андрэ Дюссолье, Джанфеличе Импарато, Аида Биллорелли и др. Комедия. Драма. Премьера: 29.09.1995. **Прокат во Франции: 0,03 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,05 млн. зрителей.**

**Итальянские дворы / I corti italiani. Италия, 1997.** Режиссеры: Марио Моничелли (новелла «Квартирные воры»), Этторе Скола (новелла «1943-1997»), Ромео Конте, Даниэле Костантини, Камилла Костанцо, Алессио Кремонини, Раймондо Крочиани, Симона Иззо, Федерико С. Квадрани, Рикки Тоньяцци. Сценаристы: Ромео Конте, Даниэле Костантини, Камилла Костанцо, Алессио Кремонини, Симона Иззо, Джузеппе Павия, Федерико С. Квадрани, Филиппо Рома, Этторе Скола, Сильвия Скола, Алессандро Сортино. Актеры: Микеланджело Аффаноли, Фабрицио Бентивольо, Роберто Брунетти, Франческо Сенсиони, Валерия Д'Обичи, Изабелла Феррари, Франческо Габриэле и др. Премьера: 1997. **ТВ.**

**Ужин / La Cena / Le Dîner. Италия-Франция, 1998.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Этторе Скола, Фурио Скарпелли, Сильвия Скола, Джакомо Скарпелли. Актеры: Фанни Ардан, Антонио Катанья, Франческа Д'Алоя, Риккардо Гарроне, Витторио Гассман, Джанкарло Джаннини, Мари Жиллен, Нелло Машия, Адальберто Мерли, Коррадо Ольми, Эрос Паньи, Даниела Поджи, Роландо Равелло, Стефания Сандрелли, Надия Карломаньо, Джорджо Коланджели, Стефано Антонуччи, Андреа Камби, Элеонора Данко и др. Комедия. Драма. Премьера: 3.09.1998. **Прокат в Италии: 0,2 млн. зрителей (68-е место в сезоне 1998/1999). Прокат во Франции: 0,1 млн. зрителей.**

**Нечестная конкуренция / Concorrenza sleale / Concurrence déloyale. Италия-Франция, 2001.** Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Фурио Скарпелли, Сильвия Скола, Этторе Скола, Джакомо Скарпелли. Актеры: Диего Абатантуоно, Серджо Кастеллитто, Жерар Депардье, Антонелла Аттили, Элио Джермано, Сабрина Импацциаторе, Роландо Равелло, Джоя Спациани, Анита Дзагария, Симоне Аскани, Вальтер Драгонетти, Жан-Клод Бриали, Августо Форнари, Клод Риш и др. Драма. Премьера: 23.02.2001. **Прокат в Италии: 0,3 млн. зрителей (74-е место в сезоне 2000/2001. Прокат во Франции: 0,01 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,02 млн. зрителей.**

**Люди Рима / Gente di Roma. Италия, 2003**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Этторе Скола, Паола Скола, Сильвия Скола. Актеры: Джорджо Коланджели, Антонелло Фассари, Фабио Феррари, Стефания Сандрелли и др. Комедия. Премьера: 31.10.2003. **Прокат в Италии: 0,05 млн. зрителей. Прокат во Франции: 0,05 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,03 млн. зрителей.**

**Что за странное имя Федерико / Che strano chiamarsi Federico. Италия, 2013**. Режиссер Этторе Скола. Сценаристы: Этторе Скола, Сильвия Скола. Актеры: Маурицио Де Сантис, Томмазо Ладзотти, Эрнесто Д'Арджении, Карло Лука Де Руджери, Андреа Салерно, Серджо Рубини, Серджо Пьераттини, Антонелла Аттили и др. Драма. Премьера: 12.09.2013. **Прокат в Италии: 0,05 млн. зрителей. Прокат во Франции: 0,01 млн. зрителей.**

# Литература


Алова Л. Этторе Скола // *Режиссерская энциклопедия. Кино Европы*. М., 2002.

Баландина Н.П. Этторе Скола. Исторические и семейные хроники 1980-х // *Художественная культура*. 2023. 3: 124-157. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-124-157

Белова Д.А. Эволюция образа женщины в итальянском кино. 1930-1980-е годы. СПб: Алетейя, 2018.

Богемский Г. Кинематограф „общества потребления" (Размышления об итальянском коммерческом фильме) // *Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня*. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 107-137.

Богемский Г. Итальянское кино вчера и сегодня // *Западный кинематограф: проблемы и тенденции*. М.: Знание, 1981. С. 46.

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

Богемский Г. Мы так любили друг друга // *Советская культура*. 11.07.1975.

Божович В. О Времена! О нравы!.. // *Советский экран*. 1977. 15: 5.

Вишнёвая Е. «Бал» Этторе Скола (1983) – победа музыки над словом. 19.01.2021. https://pisateli-za-dobro.com/posts/145-bal-ettore-skola-1983-pobeda-muzyki-nad-slovom.html

Гордеев В. Бал. 28.12.2006. https://www.ekranka.ru/?id=f176

Гордеев В. Отвратительные, грязные, злые. 5.10.2010. https://ekranka.ru/film/2371/

Гордеев В. Путешествие капитана Фракасса. 15.05.2010. https://ekranka.ru/film/2228/

Демин В. Персонаж – время // *Советский экран*. 1975. 17: 8-9.

Дмитриев В. Выбор пути // *Советский экран*. 1981. 18: 16-17.

Долматовская Г. Мы так любили друг друга // *Литературная газета*. 16.07.1975: 8.

Зоркая Н. Коридор памяти // *Искусство кино*. 1988. 2: 119-121.

Исмаилова Н. Скола // *Первое сентября*. 2001. 21. https://art.1sept.ru/article.php?ID=200102101

Капралов Г. По спирали, ведущей вниз // *Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня*. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 38-64.

Капралов Г. Социальный фильм и тема с вариациями // *Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня*. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 3-32.

Капралов Г. Будущее принадлежит мужественным // *Правда*. 13.07.1975.

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

Кичин В. В фильме о Феллини реальность смешана с фантазиями // *Российская газета*. 11.09.2013. https://www.rg.ru/2013/09/11/fellini-site.html

Кичин В. Медвежий бал возле берлинского зоопарка // *Экран*. 1991. 8: 25-28.

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

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

Мельвиль Л. «Скромное обаяние» интеллектуала // *Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня*. Вып. 10. М.: Искусство, 1988.

Нагибин Ю. После «Бала» // *Советский экран*. 1985. 15: 18-19.

Нефёдов, Е. Отвратительные, грязные, злые. *All of Cinema*. 21.01.2013. https://allofcinema.com/otvratitelnyie-gryaznyie-zlyie-brutti-sporchi-e-cattivi-1976/ .

Плахов А. Чудо не повторяется // *Советский экран*. 1987. 22: 20-21.

Попов А. Необычный Скола // *Кинопресса*. 25.09.2025. http://kinopressa.ru/6068

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

Тайманов И. Свершилось ли чудо? // *Советский экран*. 1986. 11: 19.

Трофименков М. Отвратительные, грязные, злые. 27.03.2001. *Афиша*. https://www.afisha.ru/movie/otvratitelnye-gryaznye-zlye-230107/reviews/?utm_referrer=www.google.com

Трофименков М. Гений второго ряда // *Коммерсантъ*. 21.01.2016. https://www.kommersant.ru/doc/2896582

Федоров А.В. Кинорежиссер Альберто Латтуада и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 72 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Антонио Пьетранджели и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 39 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Дино Ризи и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2025. 100 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Лина Вертмюллер и все её фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 40 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Луиджи Дзампа и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 54 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Луиджи Коменчини и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2025. 94 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Луиджи Маньи и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 24 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Лучано Сальче и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 60 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Марио Моничелли и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 111 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Мауро Болоньини и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 51 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Нанни Лой и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 30 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Паскуале Феста Кампаниле и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 46 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Сальваторе Сампери и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 31 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Серджо Корбуччи и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 65 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Стено и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 80 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Флорестано Ванчини и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 25 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Франческо Мазелли и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 29 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Элио Петри и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 37 с.
Федоров А.В. Кинорежиссеры Кастеллано и Пиполо и все их фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 28 с.
Alain-Michel Jourdat, A.-M. La famille. *Il etait une fois le cinema*. 2015. https://www.iletaitunefoislecinema.com/la-famille/
Alle, C. La Congiuntura. 10.12.2014. https://tomobiki.blogspot.com/2014/12/la-congiuntura-ettore-scola-1965.html
Baldassarre, R. La Cena. *Cinefilia ritrovata*. 3.04.2026. https://www.cinefiliaritrovata.it/la-cena-per-farceli-conoscere/
Barison, I. Una Giornata particolare. 27.01.2023. https://www.sentieriselvaggi.it/film-in-tv-una-giornata-particolare-di-ettore-scola/
Berardinelli, J. Splendor. 7.05.2018. https://www.reelviews.net/reelviews/splendor
Bertarelli, M. La Famiglia. *Il Giornale*. 15.04.2001.
Bianchi, P. Il Commissario Pepe. *Il Giorno*. 10.10.1969.
Biscontini, L. Ballando, ballando. 10.04.2018. https://www.taxidrivers.it/103295/film-da-vedere/ballando-ballando-probabilmente-il-film-esteticamente-piu-riuscito-di-ettore-scola-in-home-video-con-cg-entertainment.html
Biscontini, L. Che ora è? 4.09.2022. https://www.scrignodipandora.it/film-da-vedere-o-rivedere-che-ora-e-di-ettore-scola-con-marcello-mastroianni-e-massimo-troisi/
Boccioletti, A. Concorrenza sleale. *Il Resto del Carlino*. 25.02.2001.
Bolzoni, F. I Nuovi mostri. *La Rivista del Cinematografo*. 1978. 2/3.
Bolzoni, F. Il Viaggio di Capitan Fracassa. *L'Avvenire*. 18.11.1990.

Breve, M. Dramma della gelosia – tutti i particolari in cronaca. 17.04.1995. https://spietati.it/dramma-della-gelosia/

Breve, M. Che ora è? 31.08.1995. https://spietati.it/che-ora-e/

Breve, M. La Famiglia. 17.04.1995. https://spietati.it/la-famiglia/

Canby, V. Macaroni. *The New York Times*. 1.11.1985. https://www.nytimes.com/1985/11/01/movies/the-screen-macaroni-starring-jack-lemmon.html

Canby, V. Miss Loren and Mastroianni Light Screen as a Team in 'Special Day'. *The New York Times*. 26.09.1977.

Canby, V. Passione d'Amore. *The New York Times*. 19.02.1982. https://www.nytimes.com/1982/02/19/movies/screen-scola-s-passione-d-amore.html

Cantelli, A. Il Viaggio di Capitan Fracassa. Il Giornale. 1990.

Caramanna, A. Il mondo nuovo. 29.09.2008. https://www.sentieriselvaggi.it/dvd-il-mondo-nuovo-di-ettore-scola/

Castiglioni, M. Mostri e nuovi mostri. *LiberEtà*. 27.04.2016. *libereta.it*.

Catalani, G. Brutti sporchi e cattivi. *Anonima Cinefili*. 30.08.2021. https://www.anonimacinefili.it/2021/08/30/brutti-sporchi-e-cattivi-spiegazione-significato-finale/

Cavalleri, M. Gente di Roma. *My movies*. 17.10.2025. https://www.mymovies.it/film/2003/gente-di-roma/

Ceretto, L. Che strano chiamarsi Federico. *My movies*. 7.09.2013. https://www.mymovies.it/film/2013/chestranochiamarsifedericoscolaraccontafellini/

Chiani, M. Dramma della gelosia – tutti i particolari in cronaca. *My movies*. 3.02.2022. https://www.mymovies.it/film/1970/drammadellagelosia/

Chiani, M. Il Commissario Pepe. *My movies*. 7.03.2014. https://www.mymovies.it/film/1969/ilcommissariopepe/

Chiani, M. La Terrazza. *My movies*. 9.01.2021. https://www.mymovies.it/film/1980/laterrazza/

Chiani, M. Una Giornata particolare. *My movies*. 2024. https://www.mymovies.it/film/1977/unagiornataparticolare/

Chiello, A. C'eravamo tanto amati. I capolavori e i protagonisti del cinema italiano. 2014.

Chieppa, V. I Nuovi mostri. *Cinelapsus*. 7.04.2020. https://www.cinelapsus.com/i-nuovi-mostri-1977-di-dino-risi-mario-monicelli-ettore-scola/

Chiesi, R. La più bella serata della mia vita. *Il Cinema ritrovato*. 2014. https://ilcinemaritrovato.it/en/film/la-piu-bella-serata-della-mia-vita/

Ciccaglione, B. Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa? *Re-movie*. 6.06.2020. https://re-movies.com/2020/06/06/riusciranno-i-nostri-eroi-a-ritrovare-lamico-misteriosamente-scomparso-in-africa-di-ettore-scola-italia-1968/

Ciofani, L. Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa? 2.07.2016. https://lorenzociofani.wordpress.com/2016/07/02/riusciranno-i-nostri-eroi-ettore-scola-1968/

Ciofani, L. I Nuovi mostri. 7.02.2016. https://lorciofani.com/2016/07/02/i-nuovi-mostri-mario-monicelli-dino-risi-ettore-scola-1977/

Ciofani, L. Il Viaggio di Capitan Fracassa. 2.07.2016. https://lorenzociofani.wordpress.com/2016/07/02/il-viaggio-di-capitan-fracassa-ettore-scola-1990/

Ciofani, L. La più bella serata della mia vita. 2.07.2016. https://lorenzociofani.wordpress.com/2016/07/02/la-piu-bella-serata-della-mia-vita-ettore-scola-1972/

Ciofani, L. Maccheroni. 3.07.2016. https://lorenzociofani.wordpress.com/2016/07/03/maccheroni-ettore-scola-1985/

Ciofani, L. Passione d'Amore. 2.07.2016. https://lorenzociofani.wordpress.com/2016/07/02/passione-damore-ettore-scola-1981/

Ciofani, L. Signore e signori, buonanotte. 2013. https://lorciofani.com/2013/10/27/italian-retro-signore-e-signori-buonanotte-1976/

Ciofani, L. Splendor. 3.07.2016. https://lorenzociofani.wordpress.com/2016/07/03/splendor-ettore-scola-1989/

Ciofani, L. Una Giornata particolare. 2.07.2016. https://lorenzociofani.wordpress.com/2016/07/02/una-giornata-particolare-ettore-scola-1977/

Cosulich, C. Permette? Rocco Papaleo. *ABC*. 10.12.1971.

Crespi, A. Che strano chiamarsi Federico. *L'Unità*. 12.09.2013.

Crespo, G. La Nuit de Varennes. 2.10.2024. https://www.avoir-alire.com/la-nuit-de-varennes-ettore-scola-critique

D'Agostini, P. Annuario del cinema italiano 1999/2000.

Danese, S. Concorrenza sleale. *Il Giorno*. 24.02.2001.

Davinotti, M. Brutti sporchi e cattivi. 2008. https://www.davinotti.com/film/brutti-sporchi-e-cattivi/1444

Davinotti, M. Che ora è? 2008. https://www.davinotti.com/film/che-ora-e/2801

Davinotti, M. Concorrenza sleale. 2008. https://www.davinotti.com/film/concorrenza-sleale/4053

Davinotti, M. Dramma della gelosia – tutti i particolari in cronaca. 2008. https://www.davinotti.com/film/dramma-della-gelosia-tutti-i-particolari-in-cronaca/4860

Davinotti, M. Il Commissario Pepe. 2007. https://www.davinotti.com/film/il-commissario-pepe/7456

Davinotti, M. Il Viaggio di Capitan Fracassa. 2009. https://www.davinotti.com/film/il-viaggio-di-capitan-fracassa/2900

Davinotti, M. La Terrasse. 2008. https://www.davinotti.com/film/la-terrazza/10021

Davinotti, M. Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa? 2007. https://www.davinotti.com/film/riusciranno-i-nostri-eroi-a-ritrovare-l-amico-misteriosamente-scomparso-in-africa/780

Davinotti, M. Romanzo di un giovane povero. 2008. https://www.davinotti.com/film/romanzo-di-un-giovane-povero/3357

Davinotti, M. Se permettete parliamo di donne. 2010. https://www.davinotti.com/film/se-permettete-parliamo-di-donne/11539

Davinotti, M. Signore e signori, buonanotte. 2007. https://www.davinotti.com/film/signore-e-signori-buonanotte/1456

Davinotti, M. Splendor. 2007. https://www.davinotti.com/film/splendor/2791

Davinotti, M. Thrilling. 2009. https://www.davinotti.com/film/thrilling/590

De Luca, A. Che strano chiamarsi Federico. *Avvenire.* 13.09.2013.

De Pace, T. C'eravamo tanto amati. 21.03.2013. https://www.sentieriselvaggi.it/film-in-tv-c-eravamo-tanto-amati-di-ettore-scola/

De Santi, P.M., Vittori, R. I film di Ettore Scola. Roma: Gremese editore, 1987.

d'Ettorre, F. Che strano chiamarsi Federico. 14.09.2013. https://www.ondacinema.it/film/recensione/che_strano_chiamarsi_federico.html

Dornetti, V. Brutti sporchi e cattivi. 25.09.2017. https://angolodornetti.wordpress.com/2017/09/25/brutti-sporchi-e-cattivi/

Elisa Hermanides, E. La Cena. *Cinemagazine.* 2015. https://cinemagazine.nl/la-cena-1998-recensie/

Ellero, R. Ettore Scola. Firenze, 1988.

Ellero, R. Ettore Scola. Il Castoro Cinema, 1995.

Emiliani, S. Concorrenza sleale. 24.07.2001. https://www.sentieriselvaggi.it/concorrenza-sleale/

Falcone, A. Romanzo di un giovane povero. 20.08.2016. https://suonalancorasam.com/2016/08/20/romanzo-di-un-giovane-povero-1995/

Fava, C.G. Il Commissario Pepe. *Corriere Mercantile.* 13.10.1969.

Fenu, G. Signore e signori, buonanotte. *Cinema Italia*. 7.10.2019. http://cinemaitalia.altervista.org/recensione-del-film-signore-signori-buonanotte-1976/

Ferzetti, F. Concorrenza sleale. *Il Messaggero.* 22.02.2001.

Ferzetti, F. Gente di Roma. *Il Messaggero.* 31.10.2003.

Fiducia, S. Brutti sporchi e cattivi. *Culturamente.* 6.08.2022. https://www.culturamente.it/cinema/brutti-sporchi-e-cattivi-recensione/

Fofi, G. Mario, Maria e Mario. *Panorama*. 1993.

Fulfaro, F. Dramma della gelosia – tutti i particolari in cronaca. 31.10.2021. https://www.sentieriselvaggi.it/dramma-della-gelosia-tutti-i-particolari-in-cronaca-di-ettore-scola/

Galbiati, A. Che strano chiamarsi Federico. 16.09.2013. https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=29338

Giannotti, L. Il bellissimo corto di Ettore Scola "1943-1997" tra storia e attualità. 17.10.2021. https://www.peacelink.it/cultura/a/48822.html

Grazzini, G. C'eravamo tanto amati. *Cinema '74.*

Grazzini, G. Il Viaggio di Capitan Fracassa. *Il Messaggero.* 3.11.1990.

Grazzini, G. La più bella serata della mia vita. *Corriere della Sera*. 22.12.1972.
Grazzini, G. Passione d'amore. *Cinema '81*.
Gros, J.-L. I Nuovi mostri. *La Saison Cinématographique*. 1978.
Guatti, A. C'eravamo tanto amati. 28.07.2021. https://www.cinefiliaritrovata.it/di-storia-e-di-cinema-ceravamo-tanto-amati-eterno-racconto/
Houcke, A.-V. La Terrasse. *Critikat*. 2010. https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/la-terrasse/
Iannetta, M. Splendor. *L'occhio del cineaste*. 2026. MARIKA IANNETTA https://www.locchiodelcineasta.com/splendor-1989/
Kezich, T. Concorrenza sleale. *Corriere della Sera*. 24.02.2001.
Kezich, T. Gente di Roma. *Corriere della Sera*. 1.11.2003.
Kezich, T. Il Viaggio di Capitan Fracassa. *Il Corriere della Sera*. 3.11.1990.
Kezich, T. Signore e signori, buonanotte. *Il Millefilm*. *Dieci anni al cinema 1967-1977*. Formichiere, 1980.
Kwedi, J. Le Bal. 2015. https://www.iletaitunefoislecinema.com/le-bal-ballando-ballando-1983/
La Rovere, A. Il Commissario Pepe. 16.04.2021. https://www.andrealarovere.it/2021/04/16/il-commissario-pepe-la-recensione/
Lamonica, R., Nanni, C. Dramma della gelosia – tutti i particolari in cronaca. *Re-movies*. 6.06.2021. https://re-movies.com/2021/06/06/dramma-della-gelosia-tutti-i-particolari-in-cronaca-di-ettore-scola-1970/
Laura, E.G. Maccheroni. *La Discussione*. 4.11.1985.
Levantesi Kezich, A. Che strano chiamarsi Federico. La Stampa. 12.09.2013.
Lo Verme, S. La Famiglia. *My movies*. 27.06.2020. https://www.mymovies.it/film/1987/lafamiglia/
Lo Verme, S. Dramma della gelosia – tutti i particolari in cronaca. *My movies*. 3.02.2022. https://www.mymovies.it/film/1970/drammadellagelosia/
Lo Verme, S. Una Giornata particolare. *My movies*. 1.10.2024. https://www.mymovies.it/film/1977/unagiornataparticolare/
Locatelli, L. Che strano chiamarsi Federico. 6.09.2013. https://nuovocinemalocatelli.com/2013/09/06/venezia-festival-2013-recensione-che-strano-chiamarsi-federico-scola-racconta-fellini/
Locatelli, L. I nuovi mostri. 10.08.2024. https://nuovocinemalocatelli.com/2024/08/10/film-i-nuovi-mostri-di-dino-risi-mario-monicelli-ettore-scola-1977/
Loi, L. Signore e signori, buonanotte. *L'occhio del cineaste*. 2021. https://www.locchiodelcineasta.com/signore-e-signori-buonanotte/
Luciano, A. Gente di Roma. 9.01.2020. https://www.taxidrivers.it/117703/film-da-vedere/gente-di-roma-lultimo-film-di-ettore-scola.html
Lupi, G. Brutti sporchi e cattivi. 2020. https://www.inkroci.it/racconti-brevi/recensioni-film-recensioni-libri-recensioni-musica-recensioni-fumetti-graphic-novel/recensioni-film/brutti-sporchi-e-cattivi-recensione-film.html
Lupi, G. La Cena. *Libero Libro*. 3.09.2026. https://www.liberolibro.it/la-cena-di-ettore-scola/
Lupi, G. La Terrazza. Futuro Europa. 14.08.2019. https://www.futuro-europa.it/31570/cultura/la-terrazza-film-1980.html
Machiavelli, N.R. Brutti sporchi e cattivi. 12.01.1999. https://spietati.it/brutti-sporchi-e-cattivi/
Machiavelli, N.R. Signore e signori, buonanotte. 12.04.1995. https://www.spietati.it/signore-e-signori-buonanotte/
Magi, F. La più bella serata della mia vita. 9.08.2009. https://www.lankenauta.it/?p=4438
Maltin, L. Guida ai film. Zelig Editore, 2007.
Maraldi, A. (ed.). I film e le sceneggiature di Ettore Scola. Cesena, 1982;
Martín, J.J. La Cena. 14.03.2001. https://www.aceprensa.com/resenas-cine-series/la-cena/
Martín, J.J. Qu hora es. 1.11.1995. https://www.aceprensa.com/resenas-cine-series/qu-hora-es/
Martino, U. Gente di Roma. 27.10.2003. https://www.sentieriselvaggi.it/gente-di-roma-di-ettore-scola/
Masi, S. Ettore Scola. Gremese Editore, 2006.
Maslin, J. La Nuit de Varennes. *The New York Times*. 16.02.1983. https://www.nytimes.com/1983/02/16/movies/nuit-de-varennes-spot-of-french-history.html
Meale, R. C'eravamo tanto amati. 6.03.2013. https://quinlan.it/2013/03/06/ceravamo-tanto-amati/
Meale, R. Brutti sporchi e cattivi. 11.08.2020. https://quinlan.it/2020/08/11/brutti-sporchi-e-cattivi/

Meale, R. Concorrenza sleale. 31.05.2020. https://quinlan.it/2020/05/31/concorrenza-sleale/
Meale, R. La Cena. 3.07.2020. https://quinlan.it/2020/07/03/la-cena/
Meale, R. La Terrazza. 19.04.2019. https://quinlan.it/2019/04/19/la-terrazza/
Meale, R. Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa? 4.03.2015. https://quinlan.it/2015/03/04/riusciranno-i-nostri-eroi/
Meale, R. Trevico-Torino... Viaggio nel Fiat-Nam. 25.11.2018. https://quinlan.it/2018/11/25/trevico-torino-viaggio-nel-fiat-nam/
Meccoli, D. Il Commissario Pepe. *Epoca*. 995. 19.10.1969.
Mereghetti, P. Dizionario dei film. Milano: Baldini & Castoldi, 1997.
Mereghetti, P. Dizionario dei Film. Milano: Baldini & Castoldi, 2007.
Morandini, M. Il Morandini Dizionario dei film. Bologna: Zanichelli Editore, 1997.
Morandini, M. Dizionario dei film. Bologna: Zanichelli Editore, 2007.
Morandini, M. Il Viaggio di Capitan Fracassa. *Il Giorno*. 1990.
Moravia, A. Brutti sporchi e cattivi. *L'Espresso*. 10.11.1975.
Moravia, A. Trevico-Torino. *L'Espresso*. 20.05.1973.
Natta, E. Gente di Roma. *Famiglia Cristiana*. 16.11.2003.
Nepoti, R. Concorrenza sleale. *La Repubblica*. 11.03.2001.
Nepoti, R. Gente di Roma. *La Repubblica*. 1.11.2003.
Orsatti, L. Brutti sporchi e cattivi. 8.09.2021. https://www.cinemaintorno.it/brutti-sporchi-e-cattivi-recensione-blu-ray-cg-entertainment/
Oufatah, M. Dramma della gelosia – tutti i particolari in cronaca. 13.01.2022. https://artesettima.it/2022/01/13/dramma-della-gelosia-tutti-i-particolari-in-cronaca-tra-amore-e-politica/
Paolo Mereghetti, *Dizionario dei film*, Baldini&Castoldi, 2002.
Patti, E. La Congiuntura. Il Tempo. 03. 1965.
Pestelli, L. Dramma della gelosia – tutti i particolari in cronaca. *La Stampa*. 1.05.1970.
Pezzotta, A. Signore e signori, buonanotte. *Il Corriere della Sera*. 31.05.2009.
Piredda, L. Corto d'autore: '43-'97 di Ettore Scola. 12.01.2021. https://www.odeonblog.it/2021/01/12/corto-dautore-43-97-di-ettore-scola/
Pontorieri, C. Il Viaggio di Capitan Fracassa. 13.08.2023. https://www.foglieviaggi.com/_/pagine/mother/main/articoli/fev_art_233_fracassa_13_08_2023.html
Pozzi, L. Splendor. *Re-movies*. 28.05.2020. https://re-movies.com/2020/05/28/splendor-di-ettore-scola-1989/
Procopio, M. La Famiglia. *Re-movies*. 29.08.2020. https://re-movies.com/2020/08/29/la-famiglia-di-ettore-scola-1986/
Prosperi, L. Signore e signori, buonanotte. 20.04.2023. https://lucioprosperi.it/le-mie-recensioni/signore-e-signori-buonanotte-1976/
Rausa, G. La più bella serata della mia vita. 2012. https://www.giusepperausa.it/sbatti_il_mostro.html
Rausa, G. Trevico-Torino... Viaggio nel Fiat-Nam. 2012. https://www.giusepperausa.it/sbatti_il_mostro.html
Romanello, F. Le Bal. *Italie a Paris*. 14.07.2011. https://www.italieaparis.net/actualite/news/bal-ettore-scola-11449/
Rondi, G. Le Bal. *Il Tempo*. 18.02.1984.
Rondi, G.L. / La Famiglia. *Il Tempo*. 30.01.1987.
Rondi, G.L. Romanzo di un giovane povero. *Il Tempo*. 2.10.1995.
Rondi, G.L. Splendor. *Il Tempo*. 9.03.1989.
Sacchi, E. I Nuovi mostri. *My Movies*. 10.07.2017. https://www.mymovies.it/film/1977/i-nuovi-mostri/
Saturno, F. Che ora è? Arte Settima. 19.05.2023. https://artesettima.it/2023/05/19/che-ora-e-generazioni-a-confronto/
Scalfari, E. Da Trevico a Torino. *La Repubblica*. 5.01.1978.
Senatore, I. Gente di Roma. *Cinema e psicoanalisi*. 31.12.2016. https://www.cinemaepsicoanalisi.com/it/gente-di-roma-di-ettore-scola-2003/
Senatore, I. Passione d'Amore. *Cinema e psicoanalisi*. 31.12.2016. https://www.cinemaepsicoanalisi.com/it/passione-damore-di-ettore-scola-1981/
Simonelli, G. Maccheroni. *Attualità Cinematografiche*. 1985.
Solmi, A. Una Giornata particolare. *Oggi*. 10. 1997.
Stisi, P. Maccheroni. 10.04.2016. https://www.salteditions.it/contro-la-morte-maccheroni/

Tagliaferri, V. Il mondo nuovo. 4.12.2024. https://www.valeriotagliaferri.it/il-mondo-nuovo-di-ettore-scola/

Tagliaferri, V. La Famiglia. 21.05.2025. https://www.valeriotagliaferri.it/la-famiglia-di-ettore-scola/

Tarditi, S. Signore e signori, buonanotte. *Vero Cinema*. 19.08.2020 http://verocinema.com/2020/08/19/signore-e-signori-buonanotte/

Tornabuoni, L. Concorrenza sleale. *La Stampa*. 23.02.2001.

Trangoni, L.M. Che ora è? 20.02.2024. https://www.lascimmiapensa.com/2024/02/20/troisi-mastroianni-che-ora-e/

Usai, G. C'eravamo tanto amati. 15.04.2013. https://www.ondacinema.it/film/recensione/eravamo_tanto_amati.html

Valmarana, P. Trevico-Torino. *Il Populo*. 1973.

Vernocchi, G. La Congiuntura. *Quando la città dorme*. 19.02.2021. http://quandolacittadorme.blogspot.com/2021/02/la-congiuntura.html

Viganò, A. Commedia all'italiana in cento film. Genova, 1995.

Vitelli, C. Parlons Femmes. 28.05.2004. https://www.dvdclassik.com/critique/parlons-femmes-scola

Zappoli, G. Ballando, ballando. *My movie*. 5.03.2014. https://www.mymovies.it/film/1983/ballandoballando/

Zappoli, G. La Cena. *My movies*. 29.05.2020. https://www.mymovies.it/film/1998/la-cena/

Zenardi, V. La Famiglia. *Lo speciale giornale*. 6.09.2015. https://www.lospecialegiornale.it/2015/09/06/la-famiglia-il-capolavoro-di-ettore-scola/

Zoppoli, L. Trevico-Torino... Viaggio nel Fiat-Nam. 9.02.2019. https://www.ddllmm.eu/trevico-torino-viaggio-nel-fiat-nam-scola-1973-quando-emigravano-gli-italiani/

**Федоров А.В. Кинорежиссер Этторе Скола и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026.**

**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**