Александр Федоров

Кинорежиссер Пьетро Джерми и все его фильмы

Москва, 2026

Федоров А.В. Кинорежиссер Пьетро Джерми и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 44 с.

Работая в разных жанрах, итальянский режиссер Пьетро Джерми (1914-1974) был одним из самых известных кинематографистов Европы («Развод по-итальянски», «Соблазенная и покинутая», «Дамы и господа», «Серафино» и др.).

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

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 Pietro Germi and All His Films. Moscow: SM Information for All, 2026. 44 p.

Working in various genres, Italian director Pietro Germi (1914-1974) was one of Europe's most important filmmakers.

This book by film historian Alexander Fedorov to cover all of Pietro Germi'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 Пьетро Джерми (1914-1974).....5
Фильмография Пьетро Джерми.....34
Литература..... 37

Предисловие

Пьетро Джерми / Pietro Germi
14.09.1914 года — 5.12.1974

Пьетро Джерми родился 14 сентября 1914 года в Генуе, в бедной семье. После окончания школы он учился в Морском техническом институте транспорта и логистики Сан-Джорджо, но бросил его, чтобы уехать в Рим и учиться на курсах режиссера Алессандро Блазетти (1900-1987) в Центре экспериментальной кинематографии.

В 25 лет Пьетро Джерми сыграл свою первую роль в кино (в 1939 году). Во время второй мировой войны он снимался в фильмах «Сын красного корсара» (1941) и «Последние филибустьеры» (1943). С 1939 года Джерми также стал пробовать себя в сценарном ремесле.

В 1945 году Пьетро Джерми дебютировал в режиссуре фильмом «Свидетель», который в 1946 году вышел на экраны Италии. Затем он снимал картины разных жанров, иногда они содержали элементы неореалистического стиля, но чаще испытывали влияние американского кино. В 1950-х работы Джерми удостаивались призов на Венецианском, Берлинском и Каннском международных кинофестивалях.

Во второй половине 1950-х Пьетро Джерми сыграл главные роли в своих фильмах «Машинист», «Бесхарактерный человек» и «Проклятая путаница», которые имели широкий общественный резонанс.

Однако пик творчества Пьетро Джерми наступил в 1960-х, когда он одну за другой поставил целых ряд выдающихся сатирических комедий: «Развод по-итальянски», «Соблазненная и покинутая», «Дамы и господа», «Аморальный» и «Серафино». Они имели большой успех у массовой аудитории и получили массу престижных кинематографических наград, включая «Оскар» и Золотую пальмовую ветвь Каннского кинофестиваля.

Пьетро Джерми симпатизировал итальянским социалистам, но нередко подвергался критике со стороны коммунистической прессы.

Однако отношение коммунистов в СССР к Пьетро Джерми было совсем иным: он рассматривался советской прессой в почетном ряду других «прогрессивных кинематографистов Запада», критикующих буржуазный строй и его пороки.

Именно по этой причине в массовый кинопрокат СССР в разные годы было выпущено целых восемь фильмов Пьеро Джерми, что по отношению к западным режиссерам было большой редкостью…

Пьетро Джерми ушел из жизни в Риме 5 декабря 1974 года в возрасте шестидесяти лет. Из-за тяжелой болезни он так и не сумел поставить столь много обещавшую комедию «Мои друзья»…

Все фильмы Пьетро Джерми (1914-1974)

Свидетель / Il Testimone. Италия, 1946. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Диего Фаббри, Пьетро Джерми, Чезаре Дзаваттини, Энрико Рибулси. Актеры: Рольдано Лупи, Марина Берти, Эрнесто Альмиранте и др. Драма. Премьера: 15.02.1946.

Предполагаемого убийцу могут приговорить к смертной казни на основании показаний свидетеля, абсолютно убежденного в безошибочности своих показаний...

В год премьеры «Свидетеля» в Италии итальянская пресса встретила его в целом позитивно.

Журналист и кинокритик Марио Громо (1901-1960) писал, что это «ещё один из наших хороших фильмов, хороший дебютный фильм, крепкий и лаконичный, с необычайными амбициями. «Свидетель» — это глубочайший голос совести, который в итоге пробуждается в душе персонажа. Это пробуждение выражено в ровных, связных тонах, хотя иногда и не без настойчивой медлительности и, что более важно, в конкретных, очевидных эпизодах» (Gromo, 1946).

Журналист и кинокритик Пьетро Бьянки (1909-1976) отметил, что «Свидетель» кажется очень амбициозным и, в целом, довольно успешным фильмом. ... Короче говоря, это атмосферный фильм, смелая попытка, по крайней мере, здесь, в Италии, сломать стереотипы обычного кино. Нам понравился фильм... Искренняя и пронзительная история полностью ложится на плечи Рольдано Лупи, который временами вынужден, измученный, сгибаться под чрезмерным грузом. Марина Берти играет очень хорошо. Она — проницательная женщина... с потрясающей сексуальной привлекательностью» (Bianchi, 1946).

Позитивную оценку фильму дал и журналист, режиссер Карло Альберто Феличе (1886-1949): «Пьетро Джерми, режиссер фильма «Свидетель», свободен от расчетов и хитрости. Действительно, одним из его самых решительных принципов – отказ от любой лести. Он начал с того, что выбрал грубую главную героиню и мрачного главного героя ... и заставил их страдать в трущобах, в обветшалых офисах, в залах суда, в тюрьме: прямо в царстве приговоренных к смерти. Сельская местность, дающая им утешение, похожа на запутанную, засушливую пустыню... Но именно в той боли, которую ему удается передать, можно узнать интеллект и сентиментальность рассказчика. В какой-то степени можно было бы придраться к тому, что он не так одержим, как ему хотелось бы. Но поскольку неполнота коммуникации во многом зависит от подчиненности автора выдающимся литературным воспоминаниям, от вдохновения, которое он черпает из превосходных кинематографических образцов (слишком очевидных, чтобы их перечислять), критика превращается в похвалу тем, кто демонстрирует стремление найти свой путь, ориентируясь на эти превосходные примеры. Даже естественная неуклюжесть новичка ослабляет или рассеивает многие драматические или патетические эффекты, но техника, должно быть, не очень сложна в освоении, если так много людей уже так хорошо её знают» (Felice, 1946).

Однако пару лет спустя кинокритик Джан Луиджи Ронди (1921-2016) высказался о «Свидетеле» в язвительной манере, упрекая его в неумелом подражании неореализму: «Как всегда, когда новый стиль приживается, и новая формула успешно применяется, находятся те, кто, не обладая теми же моральными потребностями, которые его породили, выдают себя за его подражателей в надежде получить такое же признание» (Rondi, 1948).

Спустя полвека киновед Джузеппе Фидотта, по сути, обоснованно возразил вердикту Ронди: «Свидетель» едва справляется с балансированием между любовной историей, которую Фарассино называет «неореалистически свежей», и криминальной историей, которая, по его мнению, могла бы быть взята непосредственно из жанровых фильмов 1930-х годов. Тема права, одна из навязчивых идей Джерми, действительно рассматривается таким образом, что демонстрирует заметную преемственность с фашистским кинематографом, особенно военного периода: неоспоримый суверенитет правосудия, окончательность наказания, превосходство коллективных интересов (там национальных, здесь этических) над личными интересами. ... Есть и гораздо более серьёзное обвинение: отсутствие, или,

скорее, невидимость, тех проблем, которые неореализм затрагивал в те же годы (реконструкция, умиротворение, историческая память, разрушенное общество и так далее). Если итальянское кино 1945 года было мобилизовано для выполнения социальной миссии, то «Свидетель» — дезертир. По крайней мере, на первый взгляд. Однако, если копнуть глубже, Джерми с самого начала демонстрирует, что он — homo cinematographicus, и что он в полной мере использует мир кинематографической машины, чтобы выразить размышление, которое, казалось бы, не имеет ничего общего с социальной реальностью того периода. И делает он это, снова, заимствуя уже существующие фигуры и модели: немецкий экспрессионизм, французский поэтический реализм и современный американский нуар. Через них, искусно пропущенные через сценарий, перекликающийся с русской литературой о великих внутренних конфликтах, Джерми создаёт концерт тревоги, в котором каждый жест, каждое слово и каждый взгляд наполнены угрожающими тонами, трагическими предзнаменованиями. … Таким образом, главный моральный вопрос сводится к следующему: может ли убийца жить счастливо? Этот вопрос в послевоенный период отнюдь не является мимолетным» (Fidotta, 1999).

В XXI веке отношение итальянских киноведов и кинокритиков к «Свидетелю» хотя и неоднозначно, но в целом доброжелательно.

Киновед Морандо Морандини (1924-2015) считал, что «это фильм, который, будучи «ошибочным и умеренно интересным по содержанию, демонстрирует в новичке П. Джерми мастерство и уверенность, которые не ограничиваются только техникой» (Morandini, 1999).

А Киновед Паоло Мерегетти убежден, что «это своего рода психологический триллер, совершенно необычный для возрождающегося итальянского кино. Запутанный фильм, но не лишённый режиссёрского таланта и неизменной живости» (Mereghetti, 2007).

Соглашусь с тем, что режиссерский дебют Пьетро Джерми был незаурядным, и хотя в «Свидетеле» можно найти элементы неореалистического стиля, в целом эта драма опирается на сложный жанровый и стилистический пласт кинематографа. Отмечу также эмоциональную, но далекую от театральности игру исполнителей главных ролей.

Потерянная молодость / Утраченная молодость / Заблудшая молодежь / Gioventù perduta. Италия, 1947/1948. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Пьетро Джерми, Марио Моничелли, Антонио Пьетранджели, Энцо Провенцале, Леопольдо Триесте, Бруно Валери, Энрико Рибулси. Актеры: Карла Дель Поджо, Массимо Джиротти, Жак Серна, Франка Мареза, Диана Боргезе, Лео Гаравалья, Дино Маронетто, Эмма Барон и др. Драма. Премьера: 2.04.1948. **Прокат в Италии: 0,7 млн. зрителей.**

Рим конца 1940-х. Молодые парни во главе с сыном профессора университета Стефано (Жак Серна) организуют банду, промышляющую грабежами…

Эта криминальная драма столкнулась с цензурными ограничениями и вышла на экраны с определенной задержкой, но была активно поддержана прессой.

Режиссер Карло Лидзани (1922-2013) писал, что в «Потерянной молодости» Пьетро Джерми «решительно заявил о своей тяге к изображению неприкрашенной действительности. В фильме давался довольно глубокий анализ душевных переживаний персонажей, который в ряде эпизодов достигал уровня некоторых американских картин, считающихся теперь классическими. Несмотря на то, что в фильме имелось много чисто условных мест, им не удалось заслонить ярко выраженную социальную и психологическую направленность фильма в целом, которую ему с самого начала стремились придать его создатели. Джерми остро поставил в фильме проблему разложения некоторой части буржуазной молодежи и хотел, чтобы его произведение прозвучало как обвинение, направленное не против отдельных лиц, а против определенной среды и всего общества в целом» (Лидзани, 1956: 163).

Значимость этой картины для истории культуры и социума Италии подчеркивается и киноведами в XXI веке.

Жюстен Кведи отмечает, что «Потерянная молодость» фокусируется на послевоенной преступности, но с точки зрения, которая как по содержанию, так и по форме выделяется на фоне преобладающего неореалистического стиля того периода в итальянском кинематографе. … Джерми создает интересный контраст между холодным и неприятным

персонажем и его окружением. … Режиссура Джерми чередует зарисовки из жизни, раскрывающие Италию, отличную от неореалистической тоски, с более суровой напряженностью нуара. … Талант рассказчика делает все остальное в плотном повествовании, несмотря на небольшую продолжительность и довольно мастерскую структуру. … Фильм является шедевром и итальянским представителем более широкого движения, исследующего проблемы потерянной послевоенной молодежи» (Kwedi, 2025).

Элена Даграда считает, что «Потерянная молодость» «стремится проиллюстрировать развитие подростковой преступности культурного и буржуазного происхождения. Здесь «потерянный» юноша движим не нуждой, а желанием денег; он не бежит от голода, а хочет избежать унижения послевоенного нормирования…. В то время Джерми был ненасытным киноманом, который, прежде всего, обращал внимание на голливудское кино… Но он по-прежнему дышит «свежим воздухом реальности»… Ведь «Потерянная молодость» рассказывает «типичную послевоенную историю», переплетенную, среди прочего, с размышлениями о грехах отцов, если не фашизма» (Dagrada, 2016).

«Потерянная молодость» должна была выйти в итальянский прокат в 1947 году, но, по мнению цензурной комиссии, эта картина должна была быть запрещена, так как «представляет собой — даже против воли авторов — настоящую школу преступности, тем более опасную, что фактически отсылает к психологии и обычаям нынешнего, извращенного послевоенного периода». Впрочем, эта картина рассматривалась ее противниками также как обвинение буржуазной элиты и некоторых деятелей фашистских времен, все еще находящихся у власти.

Однако вскоре было опубликовано письмо, подписанного 36 итальянскими режиссерами, сценаристами и представителями шоу-бизнеса в поддержку «Потерянной молодости», дело вскоре дошло о правительства, и, в конце концов, весной 1948 года фильм вышел на экраны. Правда, в итоге ощутимого кассового успеха у этой криминальной драмы не было – в итальянских кинозалах ее посмотрело 0,7 млн. зрителей.

В отличие от первой режиссерской работы Пьетро Джерми («Свидетель») в «Потерянной молодости» уже не было ни намека на стилистику неореализма. Зато ощущалось сильное влияние американского «нуара» и фильмов Хичкока. Однако это не было простым подражанием, а вполне оригинальным жанровым сплавом, в котором Пьеро Джерми показал себя умелым профессионалом.

Именем закона / Под небом Сицилии / In nome della legge. Италия, 1948. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Джузеппе Манджоне, Пьетро Джерми, Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Марио Моничелли (по роману Джузеппе Ло Скьяво «Маленький суд»). Актеры: Массимо Джиротти, Шарль Ванель, Йоне Салинас, Камилло Мастрочинке, Саро Урци и др. Драма. Детектив. Вестерн. Премьера: 13.03.1949. **Прокат в Италии: 4,9 млн. зрителей.** Прокат в СССР – с 8.10.1951.

В Сицилии вооруженные бандиты убивают человека. Начинается расследование…

Фильм «Именем закона» стал третьей работой режиссерской работой Пьетро Джерми. Итальянская пресса откликнулась на эту картину в целом положительно.

Кинокритик Джан Луиджи Ронди (1921-2016) писал, что «Сицилия продолжает оставаться излюбленной темой итальянского кинематографа. Действие фильма Пьетро Джерми «Именем закона» разворачивается в залитой солнцем тишине пустынных пейзажей, ослепительной белизне скалистых земель, побеленных стен, мрачных, почти мексиканских церквей. Сицилия возвращает нас к той суровой, неприкрытой правде, которую нам оставила величайшая литература и которую современный кинематограф, сначала с Висконти, а затем и с Дзампой, стремится заново открыть» (Rondi, 1949).

А рецензент *Bianco e Nero* подчеркнул, что Пьеро Джерми – «прирожденный рассказчик: посмотрите, с какой уверенностью он смог соединить все элементы своей истории и на полной скорости направить их к конечной, смелой цели. Я верю, что Джерми, если бы захотел и смог, смог бы взяться за, раскрыть и показать всем даже самые острые проблемы, тяготящие Италию» (*Bianco e Nero*. 5. 1949).

Уже в конце XX веке кинокритик Мартино Бреве отметил влияние на этот фильм голливудских вестернов: «Между мафией и кодексом молчания честный человек стоит один

против всех. Пьетро Джерми рассказывает об Италии, но делает это в манере американского кино, настолько, что это напоминает (традиционный) вестерн о Диком Западе, где присутствие архетипов оправдывает некоторую затянутость сцен, но не некоторые невероятные моменты... Как сильный и убедительный рассказчик, его эксперименты по привнесению голливудских стилистических элементов в чисто итальянский контекст (гражданское участие, комедия, сентиментальная мелодрама, грани, о которых Соединенные Штаты могут только мечтать...) остаются одними из самых оригинальных и любопытных в итальянском кино того времени» (Breve, 1995).

Однако мнения киноведов в XXI века об этой картине неоднозначны:

«Пьетро Джерми, который называл себя «человеком другой эпохи», предстает как противоречивый режиссер, разрывающийся между неореалистическими требованиями и американизирующей тенденцией, которую он, начиная с первых двух фильмов, демонстрировал в различных жанрах (нуар, а затем джалло), подтверждая, что итальянское кино может смотреть за границу, а затем привнести этот жанр в Италию для решения современных проблем: поступок, за который его не простили историки и критики-пуристы» (Ferrari, 2019).

«Прекрасная, хотя и несколько устаревшая, социальная драма Пьетро Джерми, которая энергично и смело исследует неизлечимую раковую опухоль честного общества и его высокопоставленных интриг. Массимо Джиротти идеально подходит на роль честного и одинокого судьи, но его превосходят два первоклассных характерных актера: великолепный местный южанин Саро Урци и превосходный Шарль Ванель» (Bertarelli, 2002).

«Помимо добротной режиссуры, фильм мало что предлагает, оставаясь привязанным к ушедшей эпохе, которую интереснее было бы заново открыть в более совершенных работах. Потому что здесь, после прекрасных описаний окружающей среды в первой половине часа, фильм становится слишком самодовольным, и даже концовка не очень убедительна» (Davinotti, 2007).

Итак, Пьетро Джерми снял первый в истории итальянского кинематографа фильм о мафии, где неореалистические тенденции были сплавлены с традициями классического американского вестерна. Что касается сюжета картины, то в ней (тоже впервые) показана возможность объединение усилий представителя закона и мафии в поиске и аресте убийцы.

«Именем закона» стал первым (но далеко не последним) фильмом, вышедшим в советский прокат. Еще в эпоху Сталина, с осени 1951 года эта незаурядная картина с психологически убедительными ролями, сыгранными Массимо Джиротти (1918-2003), Шарлем Ванелем (1892-1989), шла на экранах СССР под названием «Под небом Сицилии». К сожалению, статистические данные о результатах проката этого фильма в советских кинотеатрах (пока?) недоступны, но в Италии эта картина стала одним из хитов сезона, собрав в кинозалах без малого пять миллионов зрителей.

Дорога надежды / Il Cammino della speranza. Италия, 1950. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Федерико Феллини, Пьетро Джерми, Туллио Пинелли. Актеры: Раф Валлоне, Елена Варци, Саро Урци, Франческо Томалилло, Саро Арчидиаконо, Ренато Терра и др. Драма. Мелодрама. Премьера: 22.11.1950. **Прокат в Италии: 1,6 млн. зрителей.** Прокат в СССР – в 13.04.1954.

Сицилия. Забастовка на шахте, которую хозяин собирался закрыть, не помогла – шахтеры стали безработными и теперь вынуждены уехать, что добыть себе кусок хлеба в чужих краях...

В год премьеры «Дорогая надежды» была воспринята итальянской прессой неоднозначно.

К примеру, журналист и кинокритик Марио Громо (1901-1960) писал об этом фильме так: «Смелая и драматичная тема, гуманная и жестокая, она могла бы стать основой для великолепного фильма. К сожалению, сюжет и сценарий упорно этому препятствовали. ... Поскольку фильму не хватало подлинного вдохновения, он был искусственно создан и, опасаясь впасть в хлипкость, был перегружен, спутан. Тем не менее, в нем много запоминающихся моментов, и почти всегда чувствуется влияние человека, который не любит легкого, очевидного, а многие мимолетные штрихи быстры и деликатны. ... Грубая и

неровная работа, мощная и неуверенная, но все же достойная режиссера «Во имя закона», даже если она далека от той компактной и крепкой трезвости... Сомнительный, но очень благородный фильм» (Gromo, 1950).

В конце XX века кинокритик Альберто Дзамбенедетти отозвался о «Дороге надежды» с восхищением: «Стилистически сложный шедевр Джерми — европейское кино дороги, предвосхищающее многие другие великие классические произведения... Джерми делает акцент на путешествии группы людей, исследуя взаимоотношения персонажей, когда они отправляются в путь и останавливаются в шести разных местах вдоль оси, соединяющей Сицилию с югом Франции. ... Джерми переворачивает условности, начиная с основ неореализма, ... выходя за его пределы, стремясь найти смысл ... в рамках жанровой системы» (Zambenedetti, 1999).

Однако киновед Морандо Морандини (1924-2015) высказался об этой картине пренебрежительно, утверждая, что «Дорога надежды» «представляет собой сборник мелодраматических, а не неореалистических тем. Слишком много фольклора и избыточности, но также и энергии, болезненного видения человеческих страданий и искренности в изображении бушующей нищеты» (Morandini, 1999).

В XXI веке «Дорога надежды» была включены в Италии в число ста лучших фильмов, подлежащих сохранению для потомков, а киноведы и кинокритики во многих случаях рассматривают её как киноклассику.

Марко Романья пишет, что «из человеческой мозаики, переплетающейся в «Дороге надежды», возникает парадигма вчерашнего и сегодняшнего дня, лакмусовая бумажка Италии и всей миграции. Вырисовывается надежда, упомянутая в названии, ... вырисовывается стремление честно зарабатывать себе на хлеб; вырисовывается невыносимая жестокость разрушительной реальности, так же как и человеческие отношения, которые рождаются, растут и укрепляются. ... Это фильм, который пробуждает исконные чувства вины, который заставляет нас задуматься о судьбе тех, кто вынужден отказаться от своей жизни, который трогает нас своим хоровым и захватывающим повествованием, который поражает нас своей искренностью и интимностью, который волнует нас своими чувствами и строгой эмоциональностью постановки. Это фильм, который пробуждает память, напоминая нам, без фильтров и каких-либо популистских интересов, кто мы и откуда мы родом» (Romagna, 2017).

При этом Алессандро Анибалли отмечает, что «неореализм Джерми ... отодвинут на второй план и не имеет росселлиновского отпечатка «живой, пульсирующей природы», не является болезненно эстетизированным, как «Земля дрожит» Висконти, и не достигает поэтического, патетического и гуманистического величия Де Сики и Дзаваттини. Это неореализм, который отчасти можно сравнить с неореализмом Джузеппе Де Сантиса, а отчасти сочетает эти стилистические элементы с жанром, особенно с нуаром. ... В фильме «Дорога надежды» всё кажется неумолимым и фатальным, словно судьба, которая жёстко контролирует путь героев... И, наряду с этим, портреты персонажей – каждый совершенен в своей простоте и откровенности, начиная с главного героя Рафа Валлоне, положительного героя из другой эпохи, честного и мужественного, единственного, кто может сплотить группу» (Aniballi, 2017).

А, по мнению Жюстена Кведи, «Пьетро Джерми использует неореалистический подход в выборе сюжета и характеристике персонажей, но избегает мрачности и пессимизма, предпочитая наивную откровенность грандиозной мелодрамы. ... Это не наивный, приторный оптимизм, а скорее искреннее желание лучших дней для своих персонажей» (Kwedi, 2023).

Соглашусь с тем, что неореалистические мотивы в «Дороге надежды» были во многом подавлены мелодраматическими, но картина получилась эмоциональной и весьма актуальной.

В итоге «Дорога надежды» была не только награждена «Серебряным медведем» на Берлинском фестивале, но и весной 1954 года вышла в советский кинопрокат. Понятно, закупочную комиссию Министерства культуры СССР в фильме Пьетро Джерми в первую очередь привлекла тема безработицы и обездоленности простых итальянцев.

Увы, точных данных о результатах проката «Дороги надежды» нет, а что касается проката этой картины в Италии, то он был относительно скромным: 1,6 млн. зрителей...

Город защищается / La Città si difende. Италия, 1951. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Пьетро Джерми, Джузеппе Манджоне. Актеры: Джина Лоллобриджида, Ренато Бальдини, Козетта Греко, Фаусто Тоцци, Энцо Маджо, Тамара Лис, Эмма Барон и др. Криминальная драма. Премьера: 27.05.1951. **Прокат в Италии: 0,8 млн. зрителей. Прокат во Франции: 0,6 млн. зрителей.**

Бандиты-дебютанты грабят кассу стадиона во время футбольного матча и скрываются с места преступления...

В год выхода этой криминальной драмы на итальянские экраны пресса встретила ее негативными рецензиями.

Рецензент *La Rivista del Cinematografo* был просто разгневан: «Почти полное отсутствие вдохновения... Фильм, на котором не следует зацикливаться, и которому даже на моральном уровне нельзя дать положительной оценки» (*La Rivista del Cinematografo,* 1951).

Сценарист и кинокритик Гвидо Аристарко (1918-1996) выразился чуть мягче: «Фильм, даже если убрать несколько кадров, остается явно несовершенным» (Aristarco, 1951).

В конце XX века киновед Морандо Морандини (1924-2015) в своей рецензии был также далек от восторгов: «Один из наименее удачных фильмов раннего периода П. Джерми. Слабый в сценах действия, он рушится и рассеивается из-за переизбытка назидательного морализма» (Morandini, 1999).

В XXI веке оценки фильма «Город защищает» киноведами и кинокритиками существенно различаются.

Тонино Де Паче напоминает читателям, что Пьетро Джерми снял «Город защищается» сразу после «Дороги надежды», и оба фильма объединяет сосредоточенность на неудачниках и маргинализированном человечестве, которое в данном случае не может взять свою жизнь в свои руки. ... «Город защищается» — безусловно, небольшой фильм, краткий в своем развитии и лаконичный в своем мастерстве повествования, даже если он полон определенной предсказуемости. Но эти особенности, в целом, не портят захватывающего итальянского нуара, чья основа, кажется, сформирована на теме побежденных... Джерми погружает свою историю в явный реализм, обогащая длинные ночные кадры изысканной светотенью и искусно выстраивая своих персонажей в идеально симметричных рамках повествования, которое за восемьдесят минут переплетает жизни четырех главных героев» (De Pace, 2018).

Джузеппе Рауза подчеркивает, что «Джерми рассказывает об отчаянии, вызванном нищетой, и пытается связать (чтобы угодить неореалистам) нищету и преступность. Нависающие многоквартирные дома, убогие интерьеры, ощутимая нищета предстают в истории как наиболее интенсивные и трогательные моменты (визуальное качество действительно замечательное), хотя назидательный закадровый голос ... и само «консервативное» название напоминают нам, что грабеж и убийство остаются актами индивидуальной ответственности, от которых общество обязано защищаться, изолируя опасных личностей. Бедность, морализаторство и сочувствие сливаются в плохо сбалансированный коктейль, который в конечном итоге никого не удовлетворяет. ... Видение режиссера остается традиционным: зло можно понять, но нельзя оправдать, и его нужно подавлять» (Rausa, 2015).

Джорджо Вернокки справедливо отмечает, что «мы можем заметить некоторые итальянские особенности самого фильма «Город защищается» по сравнению с американской моделью нуара. Если бы это был американский фильм, наличие денег повысило бы самооценку четверых мужчин, а также их конкретные шансы преуспеть в обществе. Тогда что-то, конечно, пошло бы не так, но, по крайней мере, на этом начальном этапе дела у грабителей, вероятно, начали бы складываться хорошо. ... [В фильме Джерми] подразумевается, что в Италии даже успешное ограбление (оставим в стороне этический аспект) не позволит улучшить благосостояние. ... Другое отличие от американского кино, которое изначально использовалось в качестве эталона: женский образ. В голливудском нуаре ... главная или, по крайней мере, отличительная роль женщин — это роль тёмной леди, той, кто искушает и развращает героя. Это, безусловно, негативный оттенок... Всё это отсутствует в фильме Джерми, который, хотя и показывает соответствующие женские

образы четырёх главных героев, делает это с определённой отстранённостью. … Даже такой интересный режиссер, как Пьетро Джерми … использует душераздирающую сентиментальность и типично итальянскую культуру жертвенности, чтобы разрешить извечные проблемы Италии» (Vernocchi, 2020).

Нельзя не согласиться с тем, что «Город защищается» был снят под влиянием голливудского нуара, да и в целом заокеанских криминальных лент. К примеру, в нем нельзя не ощутить визуальную перекличку с «Асфальтовыми джунглями» Джона Хьюстона (1950). Вместе с тем, в целом, мне кажется, Пьетро Джерми вполне удалось адаптировать американский нуар к итальянским реалиям начала 1950-х.

На двенадцатом Венецианском кинофестивале «Город защищается» был признан лучшим фильмом итальянской программы, однако его прокат в Италии был весьма скромным: 0,8 млн. зрителей в кинозалах.

Разбойник с Такка дель Лупо / Бандит из Волчьего ущелья / Il Brigante di Tacca del Lupo. Италия, 1952. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Пьетро Джерми, Федерико Феллини, Фаусто Тоцци, Туллио Пинелли (по роману Риккардо Баккели). Актеры: Амедео Надзари, Козетта Греко, Саро Урци, Альфредо Бини, Фаусто Тоцци, Альдо Буфи Ланди, Оскар Андриани, Лили Черасоли, Оресте Ромоли и др. Приключения. Вестерн. Премьера: 7.09.1952. **Прокат в Италии: 1,7 млн.**

1863-й год. Власть Бурбонов пала, Италия объединена. Но на юге страны всё еще неспокойно, там частенько хозяйничают разбойники…

В год премьеры приключенческого фильма «Разбойник с Такка дель Лупо» итальянская пресса встретила ее довольно прохладно.

Так кинокритик Марко Синискалько писал, что «Пьетро Джерми в очередной раз обращается к проблеме взаимоотношений между индивидом и законом, между индивидом и государственной организацией… Это масштабное начинание. Для его достижения необходимо было углубиться в различные исторические предположения, чтобы осветить эту ситуацию и обосновать её со всех точек зрения. Но, похоже, Джерми не осознал этой необходимости. Мы видим, как он сосредоточен на построении своего «приключения», на поиске баланса между сюжетом и проблемой, которую он затронул. При этом он не понимает, как реальность вытесняется абстрактным присутствием, которое он выбрал» (Siniscalco, 1952).

Однако в XXI веке многие киноведы и кинокритики стали причислять «Разбойника из Такка-дель-Лупо» к наивысшим достижениям итальянского киноискусства:

«Джерми был первым и, возможно, единственным режиссером, затронувшим тему разбойничества на юге Италии в годы, непосредственно последовавшие за объединением страны. Это была табуированная тема, которую историки и писатели тщательно избегали, поскольку она противоречила героической идее единого Рисорджименто и плодам единодушной национальной воли. … Фильм Джерми — во всех отношениях замечательный — повторяет стереотипы «Во имя закона», но делает это с должным учётом своего недавнего шедевра «Путь надежды» и развитой там способности изображать социальные классы и отдельных людей в целом, не загоняя их в рамки» (Rausa, 2011).

«Абсолютный шедевр итальянского кинематографа, фильм Пьетро Джерми «Разбойник из Такка-дель-Лупо» повсеместно признан итальянской версией вестернов Джона Форда. … Режиссура Джерми также не уступает великим американским классикам по стилю: операторская работа Леониды Барбони, ослепительно черно-белая, великолепна, как и композиционное мастерство режиссера, который всегда находит способ превосходно использовать экранное пространство. … Короче говоря, с чисто кинематографической точки зрения, «Разбойник из Такка-дель-Лупо» — превосходный фильм, настоящий шедевр» (Vernocchi, 2019).

На мой взгляд, эти высокие оценки явно преувеличены: сегодня «Разбойник из Такка-дель-Лупо» смотрится довольно архаично, а актерская игра в нем нередко излишне театральна и пафосна.

Председательша / La Presidentessa / Mademoiselle la Présidente. Италия, 1952. Режиссер Пьетро Джерми. Сценарист Альдо Де Бенедетти (по пьесе Мориса Эннекена и Пьера Вебера “La Présidente”). Актеры: Сильвана Пампанини, Карло Даппорто, Аве Нинки, Луиджи Павезе, Мэрилин Буферд и др. Комедия. Премьера: 4.10.1952. **Прокат в Италии: 0,9 млн.**

Красотка Гобетта (Сильвана Пампанини) успешно танцует и поет в провинциальном кабаре. Но вот беда: местный судья выносит решение закрыть это популярное шоу…

В год премьеры «Председательши» итальянские кинокритики, привыкшие к тому, что Пьетро Джерми до того времени последовательно ставил криминальные драмы, были обескуражены тем, что он неожиданно дебютировал в комедийном жанре.

И вот, невзирая на то, что это была экранизация легкого театрального комедийного фарса французских драматургов Мориса Эннекена (1863-1926) и Пьера Вебера (1869-1942), написанного еще в 1912 году, некоторые итальянские кинокритики стали требовать от нее «критического подхода»: «Сегодня для экранизации комедии подобного рода требуется тонкий вкус, критический взгляд… И Пьетро Джерми, далекий от своих обычных методов, … оторванный от реалистичного мира, … повторяет комедию в самой банальной и пресной манере, даже не пытаясь проявить критическое видение… Вероятно, именно внешние обстоятельства заставили Джерми взяться за подобную тему» (Siniscalco, 1952).

В XXI веке киноведы, конечно, далеки от того, чтобы требовать от «Председательши» реализма и социальной критики.

Однако Джузеппе Рауза считает, что режиссура здесь «безлика: она ничего не добавляет и ничего не отнимает от этой пьесы, которая полностью снята в помещении. Актеры великолепны и идеально подходят для своих ролей, хотя в целом фильм кажется банальным, не соответствующим привычной комедии итальянского кино. Искусственное стремление к бешеному темпу, в котором сюжетные повороты постоянно накладываются друг на друга, в итоге утомляет. Нет времени насладиться абсурдностью ситуации, прежде чем режиссер и сценарий перейдут к следующей, и так далее, что приводит к переизбытку тем и ситуаций, с чем Джерми справляется как может. … Поэтому эти механические и несколько нелепые театральные адаптации — явно антикинематографичные — всегда оказываются несколько разочаровывающими» (Rausa, 2011).

Но я склонен согласиться с мнением Энрико Джаковелли: в «Председательше» «некоторые сцены отличаются аллюзивной злобой, необычной для итальянского кино того времени. Ночная встреча священника и певицы могла бы быть сценой Любича… Затем, как неотъемлемая часть комедии, появляется блистательная актриса, возможно, лучшая роль в ее карьере: Сильвана Пампанини, большую часть фильма в корсете и подтяжках, с глазами притворной наивной Марлен Дитрих, притягательная, почти животная соблазнительная сила» (Giacovelli, 1991).

Красавица Сильвана Пампанини (1925-2016), в самом деле, играет с искрометной легкостью, явно получая удовольствия от каждой фривольной сцены. Да и динамичное развитие действия «Председательши», на мой взгляд, никак нельзя причислить к недостаткам экранизации. Напротив, оно помогает сохранить зрительское внимание на протяжении всей комедии.

Жаль, конечно, что после «Председательши» Пьетро Джерми почти десять лет не обращался к комедии, но, как хорошо известно, в 1969-х он стал признанным Мастером именно этого жанра…

Добавлю также, что комедия Джерми не единственная экранизация пьесы “La Présidente” (1912). Ее адаптировали для кинематографа Фернан Ривер (1879-1960) (*La Présidente*, Франция, 1938) и Лучано Сальче (1922-1989) (*La presidentessa*, Италия, 1977).

В советский прокат ни одна из этих «Председательш» в силу фривольности и повышенной игривости, разумеется, не попала…

Ревность / Gelosia. Италия, 1953. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Серджио Амидеи, Джузеппе Берто, Пьетро Джерми, Джузеппе Манджионе (по роману Луиджи Капуана «Маркиз Роккавердина»). Актеры: Эрно Криза, Мариса Белли, Винченцо Мусолино и др. Мелодрама. Премьера: 29.09.1953. **Прокат в Италии: 1,2 млн.**

Маркиз Роккавердина влюбляется в служанку Агриппину, но затем находит ей мужа, а сам женится на другой. Однако затем в приступе ревности он убивает супруга своей возлюбленной…

Итальянские киноведы и кинокритики в целом относятся к этой мелодраме позитивно.

Джампьеро Раганелли резонно отмечает, что «из романа Капуаны Джерми черпает сильные антиаристократические и антибуржуазные настроения в изображении общества, которое продолжает возвышаться над общепринятыми законами и правилами, живя по своим собственным моральным и нравоучительным кодексам» (Raganelli, 2017).

Альдо Спиньелло подчеркивает, что в «Ревности» Джерми избегает соблазна социальной драмы, идеологической и реалистической интерпретации, которая хорошо подошла бы роману Капуаны. Он следует собственной интуиции, полагая, что галлюцинации и безумие являются ключевыми элементами нуара. Таким образом, он прививает типичные структуры жанрового кино к сюжету и переосмысливает повествование с помощью более неоднозначных и тревожных перспектив» (Spiniello, 2008).

Джузеппе Рауза пишет, что «весь фильм имеет мелодраматический тон, что делает его — благодаря вездесущности яркой музыки — своего рода оперой… Джерми и его сценаристы делают историю зрелищной, умело используя каменный фасад, великолепную барочную резиденцию и узкие улочки сицилийской деревни. Они также углубляются в достоевскую сторону романа (раскаяние, преследующее главного героя и в конечном итоге приводящее к его смерти, является вариантом того, что мучает Раскольникова в «Преступлении и наказании»). Во второй части они переходят к всё более мрачному и болезненному повествованию, в котором Джерми с удивительной эффективностью использует визуальные стилистические элементы немецкого экспрессионизма и голливудского нуара. … «Ревность» обладает замечательной стилистической целостностью, необычайной выразительностью и безупречным выбором персонажей и диалогов» (Rausa, 2011).

А Лоренцо Чиофани убежден, что «Ревность» демонстрирует американский подход к развлекательному кинематографу, с мелодраматическими взрывами, обрамленными пространством, искусно созданным с помощью контрастного освещения и головокружительных перспектив, разворачивающимися с нуарной чувствительностью, хорошо сочетающейся с западным измерением засушливой, враждебной, отвратительной и пылающей среды. … Несмотря на некоторую небрежность, Джерми создает постановку с необходимой ясностью, чтобы подчеркнуть безумие истории, а религиозные символы указывают на ее галлюцинаторный подтекст. … Несмотря на очень качественную постановку, усиленную вкладом постоянных соратников Джерми (исключительная операторская работа Леониды Барбони, художественное оформление Карло Эгиди, музыка Карло Рустикелли), «Ревность» страдает от наигранной игры актеров, которые не справляются со своей задачей» (Ciofani, 2018).

Соглашусь последней фразой Лоренцо Чиофани: актеры в «Ревности», к сожалению, местами играют как в немом кино, когда принято было на экране «рвать страсти в клочья». Из-за этого при всех отдельных визуальных находках эта картина Джерми выглядит сейчас неимоверно архаичной…

Любовь за полвека / Amori di mezzo secolo. Италия, 1953. Режиссеры: Антонио Пьетранджели, Марио Кьяри, Пьетро Джерми, Глауко Пеллегрини, Роберто Росселлини. Сценаристы: Оресте Бьянколи, Сандро Континенца, Карло Инфачелли, Джузеппе Манджионе, Винизио Маринуччи, Антонио Пьетранджели, Роберто Росселлини, Этторе Скола, Родольфо Сонего, Винченцо Таларико. Актеры: Андреа Чекки, Карло Кампанини, Умберто Мелнати (в новелле А. Пьетраджели «1910). Другие актеры: Паола Борбони, Франко Фабрици, Франко Интерленги, Леонора Руффо, Сильвана Пампанини, Альберто Сорди, Антонелла Луальди, Леа Падовани и др. Мелодрама. Премьера: 18.02.1954. **Прокат в Италии: 1,4 млн. зрителей.**

Эту цветную мелодраму, состоящую из новелл о любви, сняли пять режиссеров. В новелле Пьеро Джерми «1915-1918. Война» молодые влюбленные Антонио и Кармела живут счастливо в браке и ждут ребенка, но вскоре Антонио оказывается на фронте…

Несмотря на цветное изображение (в ту пору довольно редкое в итальянском кино) и присутствие многих громких имен в авторском составе «Любви за полвека», картина не стала лидером кинопроката, да и пресса на нее откликнулась в целом негативно:

«Из-за сотрудничества разных режиссёров и актёров не все пять эпизодов достигают одинакового художественного уровня» (*Signalazioni cinematografiche*. 35. 1954).

««Ещё один фильм, состоящий из серии коротких рассказов, связанных очень слабой связью, … поэтому снова возникает необходимость критически рассматривать сами рассказы как отдельные произведения, каждое из которых является плодом индивидуальности разных авторов. К сожалению, баланс пяти эпизодов совершенно отрицательный… Джерми добился большей человечности в персонажах, хотя зачастую схематичных и условных, используя довольно непосредственное, хотя часто и очевидное, описание окружающей среды для определения исторического положения самих персонажей… Эпизод Росселлини, напротив, представляет определённый интерес, поскольку он значительно подчёркивает возвращение автора… к местам и мотивам, которые совпали с его величайшим успехом… Пьетранджели не хватает вкуса и проницательности для такого предприятия: развитие истории в духе Боккаччо – лишь предлог для пошлых «шуток», лишенных вкуса и остроумия» (Ghelli, 1954).

В таком же ключе, уже в XXI веке, оценивает «Любовь за полвека» и кинокритик Марсель Давинотти: «Интерес представляют лишь неопределённое (но слишком короткое и скучное) возвращение Росселлини к неореализму и присутствие Альберто Сорди. … Фильм достоин внимания, пожалуй, только благодаря Джерми, который показал, что способен что-то передать» (Davinotti, 2013).

Машинист / Il Ferroviere. Италия, 1955. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Альфредо Джаннетти, Пьетро Джерми, Эннио Де Кончини, Карло Муссо, Лучиано Винченцони. Актеры: Пьетро Джерми, Луиза Делла Ноче, Эдоардо Невола, Саро Урци, Сильва Кошина, Карло Джуффре, Ренато Специали и др. Драма. Мелодрама. Премьера: 11.08.1956. **Прокат в Италии: 5,5 млн. зрителей (11-е место в сезоне 1956/1957). Прокат в СССР – со 2.09.1958.**

Как принято было писать в советские времена, «Машинист» - драма на рабочую тему. И здесь (впервые!) Пьеро Джерми был не только режиссером, но и сыграл главную мужскую роль…

В 1950-х «Машинист» был воспринят итальянской прессой в целом доброжелательно, хотя и не без замечаний.

К примеру, журналист и кинокритик Филиппо Сакки (1887-1971) писал, что «высокий кинематографический класс и серьезный человеческий интерес — две отличительные черты фильма Джерми «Машинист». Редко, возможно, даже в мировом кинематографе, встречаются фильмы, столь безупречно безупречные в формальном плане… Боюсь, что Джерми, он немного потакал себе: самодовольство, с которым он настаивает на том, чтобы оставаться перед камерой, уже граничит с легким нарциссизмом. Но его актерской маске определенно не хватает интенсивности и фотогеничного динамизма, необходимых для постоянного присутствия на экране» (Sacchi, 1958).

Довольно оперативно – в 1958 году – «Машинист» вышел в советский прокат и стал третьей работой Пьетро Джерми, доступной широким массам в СССР. Причины закупки этой картины ясны из рецензии кинокритика и сценариста Александра Новогрудского (1911-1996), опубликованной в том же 1958 году в «Советском экране»:

«Творчество Пьетро Джерми, до недавнего времени, развивалось в русле того направления итальянской кинематографии, которое получило название «неореализма»… Отличительной особенностью искусства ряда киномастеров, связанных с этим направлением, их пристальное внимание и повседневному быту простого человека, его

трудностям и горестям. Прогрессивное значение лучших неореалистических фильмов заключается в том, что они правдиво рисуют положение рядового труженика в условиях капитализма раскрывают глубокие противоречия общества, построенного на эксплуатации человека человеком. Именно поэтому творчество мастеров итальянского неореализма пользуется любовью зрителей и подвергается яростным нападкам со стороны итальянских реакционеров, пытающихся преградить этим произведениям путь к экрану. Вместе с тем неореалистическому киноискусству свойственна известная ограниченность идейного кругозора: фиксируя отдельные картины жизни, отмечая те или иные факты социальной несправедливости, фильмы итальянских режиссеров обычно не указывают выхода из того царства зла, которое они так темпераментно и страстно осуждают.

Достоинства и недостатки этого искусства присущи и фильмам режиссера Пьетро Джерми, среди которых особой известностью пользуются «Дорога надежды» и «Именем закона» («Под небом Сицилии»). Но, может быть, ни в одной из этих работ сильные и слабые стороны неореализма не проявились с такой отчетливостью, как в «Машинисте». В фильме много метких наблюдений, достоверны жизненных штрихов. Однако основные его герои больше страдают и радуются, нежели действуют. Они — только жертвы несправедливых общественных пороков, а не активные участники борьбы за лучшее будущее. Да, есть и такие люди, как машинист Андреа, Его судьба вызывает интерес и сочувствие. Но жаль, что в фильме нет настоящего героев, каких немало в реальной действительности капиталистического Запада, — борца, активно стремящегося переделать мир, добиться, чтобы человек труда… стал хозяином жизни» (Новогрудский, 1958).

Спустя два десятилетия киновед Георгий Богемский (1920-1995) проанализировал «Машиниста» уже в ретроспективном ключе, отметив, что этот фильм «носит многие черты народного социального романа именно в грамшианском понимании этого жанра»:

«…Герой фильма — железнодорожник Андреа Маркоччи. В отличие от героев фильмов «классического» периода неореализма, у него не только есть работа, но работа, казалось бы, хорошая и надежная — он машинист первого класса, водящий экспрессы дальнего следования. Маркоччи, пожалуй, даже принадлежит к привилегированной верхушке рабочего класса. Он окружен всеобщим уважением, кормит немалую семью, у него приличная по тем временам квартира. Но при всем внешнем социальном благополучии со стареющим машинистом, по существу, повторяется та же история, что и с безработным из «Похитителей велосипедов», — достаточно нелепой случайности, минутной рассеянности, и идет насмарку вся жизнь: его отстраняют от любимой работы и он оказывается, растерянный и одинокий, перед лицом жестоких законов капиталистического мира…

Социальный кинороман «Машинист» представляется нам весьма знаменательным фильмом: при некоторой сентиментальности и загруженности чисто семейными проблемами и бытовыми деталями это, в сущности, первое в итальянском кино произведение, показавшее героя-труженика не только на фоне, но в органической, неразрывной связи с его работой, как мы бы сказали — «в производственной обстановке», в психологически сложных, конфликтных ситуациях и с начальством и с коллективом — товарищами по работе, даже с самыми близкими друзьями, с профсоюзом.

Сочный, подлинно народный образ рабочего человека, обладающий типичными чертами итальянского национального характера, лепит сам Пьетро Джерми… Так же, как и в «Похитителях велосипедов», в «Машинисте» порой звучит тема внутреннего одиночества героя» (Богемский, 1976).

В конце XX века кинокритик Николо Рангони Макиавелли отметил, что «Машинист» - «фильм, полный несчастий, вызывающий неоднозначные чувства и приторный (благодаря музыке Карло Рустикелли): он имел огромный кассовый успех и ознаменовал поворотный момент в творчестве режиссера. … И здесь много взаимопроникновения: реалистичный и трагический тон можно считать апокрифическим отрывком из неореализма, но модель, которую имеет в виду Джерми, больше похожа на кинематограф Фрэнка Капры в итальянской интерпретации. Действительно, путь мужчины к обретению любви и надежды после стольких душевных страданий напоминает фильм «Это прекрасная жизнь» (Machiavelli, 1999).

В XXI веке киноведы и кинокритики подчеркивают существенную роль «Машиниста» в исследовании социума 1950-х.

Лука Буонагвиди убежден, что это «горькое социологическое исследование Италии до экономического бума и её пролетарского и низшего среднего класса, а также трогательный семейный портрет. Это великая классика, постепенно забытая, потому что она предлагает честный и неудобный взгляд на послевоенный переход страны, балансируя между интимным неореализмом с тёплым и обволакивающим повествованием… Пьетро Джерми, всегда дистанцировавшийся от комфортной и подчиненной логики воинственности, обладал… неудобной свободой слова, … что не шло на пользу «Машинисту», «виновному» в том, что он разоблачил двуличие профсоюзов и корпораций, формировавшихся в послевоенный период… А в мире праведности, который сходит с рельсов, как самый безумный поезд, остается лишь любить явное несовершенство человека, семьи и эпохи, от которой нам еще многому предстоит научиться» (Buonaguidi, 2014).

Лапо Греслери подчеркивает, что «в истории машиниста поезда Андреа Маркоччи, разрывающегося между своей бесчеловечной работой и семьей, теряющей единство, автор находит идеальную форму для выражения своего чуткого сострадания к положению социальной маргинализации… Его Маркоччи — простой и приземлённый человек, чья тяжёлая жизнь заставила его делать выбор и жертвовать собой ради семьи. … Но Джерми выходит за рамки банальных слез, превращая свою историю в изображение социального класса, который неореализм во всей своей драматичности перенес на большой экран… «Машинист» — это социологический портрет послевоенного итальянского пролетариата, восстанавливающегося, но все еще далекого от экономического бума» (Gresleri, 2024).

Высоко оценивает «Машиниста» и Тонино Де Паче: «В повествовании и искупительном тоне фильма прослеживается морализаторство и фатализм — наследие массовой культуры, которая вдохновляла и которой восхищался Джерми. … Это напряженный, искренний фильм, чья повествовательная структура, хотя и отсылает к мелодраме, здесь, через призму сильно акцентированного повествования о событиях, разрушает её каноны» (De Pace, 2014).

С этой точкой зрения в принципе согласен и Игнацио Сенаторе: «Джерми не любит отполированные диалоги, идеальные позы или нарочитые движения камеры. Несколькими мазками он создает энергичный и мощный портрет семьи рабочего класса, раздираемой тысячами страданий и бесчисленными проблемами. … Концовка немного приторная и утешительная, но это не умаляет целостности фильма» (Senatore, 2020).

Итак, в середине 1950-х Пьетро Джерми создал на экране трогательную историю из жизни рабочих, затрагивая их взаимоотношения с профсоюзами, социальные и семейные проблемы.

«Машинист» имел большой успех в итальянском прокате: 5,5 млн. зрителей и 11-е место в сезоне 1956/1957 годов. Он собрал аудиторию большую, чем у таких популярных развлекательных фильмов, как «Михаил Строгов» Кармилло Галлоне, «Итальянский сувенир» Антонио Пьетранджели, «Человек, который слишком много знал» Альфреда Хичкока, «Собор Парижской богоматери» Жана Деланнуа и др.

Очевидно, что проблемы и переживания главных героев «Машиниста» оказались близки народным массам Италии, которая еще не переживала экономического бума.

Фестивальная судьба «Машиниста» также сложилась счастливо: призы за лучшую режиссуру и за лучший фильм на Международном кинофестивале в Сан-Себастьяне и «Особое упоминание» на Каннском фестивале. Плюс «Серебряная лента» за лучший итальянский фильм 1956 года.

Бесхарактерный мужчина / Соломенный человек / L'Uomo di paglia. Италия, 1957. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Пьетро Джерми, Альфредо Джаннетти, Леонардо Бенвенути, Пьеро Де Бернарди. Актеры: Пьетро Джерми, Франка Беттойя, Луиза Делла Ноче, Саро Урци, Эдоардо Невола и др. Мелодрама. Премьера: 5.03.1958. **Прокат в Италии: 1,7 млн. зрителей.** Прокат в СССР – с 11.12.1961.

Женатый мужчина из рабочей среды (Пьеро Джерми), влюбляется в свою соседку (Франка Беттойя)...

Хотя в предыдущем фильме Пьетро Джерми «Машинист» были сильны мелодраматические мотивы, он в большей степени воспринимался итальянской прессой как произведения о рабочем классе социального звучания.

Однако следующая работа Пьетро Джерми – «Бесхарактерный мужчина» оказалась уже мелодрамой в чистом виде. Всё бы ничего, но главный персонаж этого фильма снова оказался рабочим. И именно этот фактор вызвал настоящий гнев в журналистов и кинокритиков левых (в первую очередь прокоммунистических) взглядов.

Так кинокритик, публицист и писатель Умберто Барбаро (1902-1959) писал, что «рабочие у Джерми ведут себя без ума и силы воли, без классового сознания и человеческой солидарности — методичные и рутинные, как мелкая буржуазия, — чья светская жизнь исчерпывается воскресными охотничьими прогулками или за столиками в тавернах, — у которых нет ни задора, ни энергии, они всегда угрюмы и лишены аппетита, даже в любовных делах. Они то выступают штрейкбрекерами, то втягивают какую-нибудь хорошую девушку в неприятности, доводя её до самоубийства, — а потом проливают крокодильи слезы вместе со своими жёнами, в церквях и ризницах... Эти киношные рабочие, которые, если бы были из плоти и крови, голосовали бы за социал-демократов и одобряли бы их союзы, вплоть до крайне правых, — не только кажутся мне клеветническими карикатурами, но и ужасно действуют мне на нервы» (Barbaro, 1958).

Таким образом, левая пресса отказывала персонажам из рабочей среды в праве на адюльтер (дескать, это всё свойственно только буржуазии), и настоятельно требовала целеустремленного классового самосознания и революционности.

И вполне логично, что в XXI веке киновед Джузеппе Рауза сожалел, что «что этот фильм не был принят итальянской публикой так хорошо, как заслуживал, возможно, под влиянием дерзких оценок «прогрессивных» критиков» (Rausa, 2021).

Любопытно отметить, что советские коммунисты из закупочной комиссии оказались куда демократичнее коммунистов итальянских: мелодрама «Бесхарактерный мужчина» была приобретена для массового проката в СССР и стала четвертой лентой Пьетро Джерми достигшей советских экранов.

Да и главный герой этой ленты благополучно избежал упреков в отсутствии «классового сознания»... Ну, разве что киновед Семен Фрейлих (1920-2005) немного пожурил Джерми за «развлекательность» и ситуацию «любовного треугольника» (Фрейлих, 1964).

Прав кинокритик Лука Бисконтини: в «Бесхарактерном мужчине» «Джерми пытался добиться такого же успеха, как и с «Машинистом», создавая, в некотором смысле, «двойника». Хотя эта работа сохраняла простоту своего предшественника, её линейность и прозрачность при более внимательном рассмотрении обнаруживала гораздо более глубокую глубину и более тонкую проблематику» (Biscontini, 2023).

И здесь Тонино Де Паче верно подмечает, что Пьетро Джерми снял «рабочую мелодраму, вводя чувства в жизнь рабочего класса и осознавая, что именно в эти годы этот класс совершает скачок вперед, освобождаясь от культуры, в которую он был оттеснен, и сливаясь со средним классом, сохранившим свои прежние ценности и устремленным в будущее. ... История Андреа, который влюбляется в свою соседку во время летнего отсутствия жены, — это естественный материал для восхитительной комедии нравов (Билли Уайлдер) или трогательной буржуазной мелодрамы. Но у Джерми фильм превращается во вдумчивое размышление о характере и значении этого события для семьи. Кинематограф Джерми здесь становится по-настоящему мощным в повествовании о конфликте его персонажа, оказавшегося между традицией, которая привязывает его к семье, и желанием пережить новую историю любви» (De Pace, 2015).

Итак, хотя сентиментальная мелодрама «Бесхарактерный мужчина» и рассматривалась итальянской прессой левого толка как шаг назад по сравнению с «Машинистом», она сумела в Италии тоже получить «Серебряную ленту», на сей раз – за лучшую режиссуру.

Проклятая путаница / Un maledetto imbroglio. Италия, 1959. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Альфредо Джаннетти, Эннио де Кончини, Пьетро Джерми (по мотивам романа Карло Эмилио Гадды «Пренеприятнейшее происшествие на улице Мерулана»). Актеры: Пьетро Джерми, Клаудия Кардинале, Франко Фабрици, Кристина Гаиони, Клаудио Гора, Элеонора Росси Драго, Саро Урци, Нино Кастельнуово, Ильдебрандо Сантафе, Силла Беттини, Джанни Музи и др. Детектив. Драма. Премьера: 24.10.1959. **Прокат в Италии: 2,5 млн. зрителей (78-е место в сезоне 1959/1960). Прокат во Франции: 0,15 млн. зрителей.**

Совершена квартирная кража. Украдены драгоценности. Инспектор полиции (Пьетро Джерми) начинает расследование…

В год премьеры этого детектива писатель, актер и кинокритик Франко Валобра (1924-2010) писал, что «главные герои представлены с несомненным мастерством … и предстают перед нами в противоречивой диалектике своих достоинств и недостатков… Серьезный и слегка меланхоличный образ полицейского доминирует на протяжении всего фильма, с его точной моральной педантичностью, которая не позволяет ему отклоняться от нормы, докопаться до сути вещей… Это очень человечный персонаж, которому Джерми (режиссер и актер) сумел придать правдивость, намного превосходящую правдивость многих более именитых американских предшественников» (Valobra, 1959).

В конце XX веке кинокритик Николо Рангони Макиавелли отметил, что в этом фильме «Джерми умеет мастерски распутывать тайны, организовывать и распутывать свои «запутанные ситуации», добавляя к голливудскому стилю множество нюансов и юмора… Он создал для себя великолепный образ — грубоватого, но (незаметно) искреннего инспектора» (Machiavelli, 1995).

В XXI веке «Проклятая путаница», как правило, получает очень высокую оценку киноведов и кинокритиков.

Фабио Фулфаро резонно полагает, что «Джерми использует детективный сюжет, чтобы поддерживать идеальный баланс между повествовательным сюжетом и едкой социальной сатирой, и отводит себе самую важную роль: циничного и разочарованного полицейского Чиччо Ингравалло. … Джерми наделяет своего инспектора незабываемым образом, находящимся где-то между Хэмфри Богартом и Спенсером Трейси: сигара во рту и солнцезащитные очки, горькая улыбка, искажающая лицо, острая и язвительная реплика и подавленный гнев, который выплескивается в пощёчины, крики и удары кулаками по столу. … Сухой, четкий монтаж (возьмем, например, показательный флэшбэк к убийству женщины) преобразует внутреннюю динамику литературных персонажей во внешнюю динамику, состоящую из последовательности кадров с особым антириторическим эффектом» (Fulfaro, 2014).

Рита Машиалино добавляет, что «это фильм, который посредством своего детективного расследования глубоко подчеркивает лицемерие различных представителей буржуазного и небуржуазного общества» (Mascialino, 2020).

А Антон Кигур убежден, что «Проклятая путаница» «представляет собой фундаментальный поворотный момент в его карьере, а также важную отсылку к итальянскому кинематографу в целом: в нем Джерми, помимо окончательного отказа от неореализма (он делает это, цитируя в финале знаменитую сцену отчаянного бега Анны Маньяни в фильме «Рим, открытый город…»), сжимает все свои кинематографические и культурные отсылки («желтый» сюжет, тонко мрачная атмосфера, внимание к социальным проблемам, блестящие зарисовки, тяготеющие к гиперреализму), сея важные семена, из которых прорастет как итальянская комедия (сатира на обычаи здесь начинает преобладать и становиться острой), одним из величайших представителей которой он впоследствии станет» (Chigurh, 2025).

Итак, «Проклятая путаница» была экранизацией романа Карло Эмилио Гадды (1893–1973) , написанного в 1946 году. Правда, Пьетро Джерми перенес действие из фашистских времен в Италию конца 1950-х и радикально изменил финал.

В целом, на мой взгляд, получилась неординарная смесь детектива с психологической драмой (а местами и с сатирой), с превосходным черно-белым визуальным рядом, местами напоминающим голливудские нуарные фильмы. С замечательными актерскими работами Пьетро Джерми (1914-1974), Клаудии Кардинале (1938-2025) и Нино Кастельнуово (1936-2021). Среди наград, полученных этой картиной, стоит отметить «Серебряные ленты» и «Золотой глобус».

В итальянском прокате фильм прошел неплохо (2,5 млн. зрителей), хотя и не так впечатляюще, как «Машинист» (5,5 млн. зрителей).

Развод по-итальянски / Divorzio all'italiana. Италия, 1961. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Эннио Де Кончини, Пьетро Джерми, Адженоре Инкроччи, Альфредо Джаннетти (по мотивам романа Джованни Арпино «Преступление чести»). Актеры: Марчелло Мастроянни, Даниела Рокка, Стефания Сандрелли, Леопольдо Триесте, Эдуардо Спадаро и др. Комедия. Премьера: 20.12.1961. **Прокат в Италии: 7,4 млн. зрителей (4-е место в сезоне 1961/1962). Прокат во Франции: 1,8 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,8 млн. зрителей. Прокат в СССР – с 6.07.1964: 21,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Сицилийский барон Фердинандо Чефалу, он же Фефе (Марчелло Мастроянни) женат, но его соблазняет Анджела, шестнадцатилетняя кузина его супруги (Стефания Сандрелли)…

В год триумфальной премьеры этой сатирической комедии итальянская пресса отзывалась о ней, как правило, одобрительно.

Кинокритик Джан Луиджи Ронди (1921-2016) писал, что в Италии «убийства чести стали гораздо менее распространены, чем раньше, но, особенно на юге, они по-прежнему остаются одними из тех преступлений, которым газеты уделяют наиболее заметное (и уважительное) внимание. Фильм предлагает юмористическую пародию, представляя, что преступником является сицилийский патриций, который, желая жениться на другой женщине, подталкивает свою жену к измене, чтобы в итоге отомстить за свою оскорбленную честь» (Rondi, 1961).

Писатель и сценарист Эрколе Патти (1903-1976) считал, что «главное достоинство этого фильма заключается именно в сицилийской атмосфере, в которую он погружен. Даже если события разворачиваются на несколько градусов выше реальности, чувствуется, что они исходят из правды, а значит, попадают в цель и даже трогают до глубины души» (Patti, 1962).

В конце XX века кинокритик Мартино Бреве отмечал, что достоинство этой картины – «в едкой критике определенного сицилийского менталитета (и не только), затрагивающей темы убийств чести, неверности и жестких социальных норм в отношении секса. … Пьетро Джерми переключается на блестящую комедию и изобретает новый, часто копируемый кинематографический регистр (для которого и был придуман термин «итальянская комедия»): гротескный, саркастический и изобилующий деталями. Постановка мастерски выстроена с точки зрения повествования, нюансов, проницательных комментариев и полноты притчи» (Breve, 1995).

В статьях киноведов и кинокритиков XXI века «Развод по-итальянски» оценивается как практически бесспорная классика мирового кино.

Стефано Ло Верме полагает, что «Развод по-итальянски», несомненно, можно считать одной из абсолютных вершин итальянского кинематографа 1960-х годов, а также краеугольным камнем в карьере великого режиссёра Пьетро Джерми. Фильм… полностью переворачивает каноны комедии, представленной здесь в гротескной манере и пропущенной через едкий черный юмор» (Lo Verme, 2024).

По мнению Марселя Давинотти, этот фильм «считающийся одним из лучших образцов комедии, заслуживает высокой оценки за тщательное и тонкое изображение жизни маленького сицилийского городка» (Davinotti, 2007).

А Массимилиано Скьявони особо выделяет «склонность фильма к агрессивной гротескности, что находит необычные выходы в монтаже, который, например, собирает визуализации убийственных намерений Фефе (в быстрой последовательности Фефе представляет себе, как Розалию сначала закалывают и превращают в мыло, затем поглощают зыбучие пески, а потом даже запускают в космос ракетой), или использует выразительные повторения… Именно здесь, в предельной интеллектуальности сценария и гармонии между повествованием и современностью языка, заключается самое ценное наследие кинематографа Джерми» (Schiavoni, 2015).

«Развод по-итальянски» стал пятым фильмом Пьеро Джерми, вышедшим на экраны СССР. И советская пресса встретила его очень тепло.

Кинокритик Людмила Погожева (1913-1989) писала в журнале «Искусство кино», что «Развод по-итальянски» — «сатирическая комедия, высмеивающая сицилийские нравы. Здесь все заострено до гротеска. Здесь все смешно и нелепо — и страсть, и любовь, и даже смерть. Нелепы невозможность развестись с нелюбимой женой, уклад семенного быта, ханжество и дикость нравов… В комедии нет положительных героев. Положителен только смех. В совершенно новой роли предстал в фильме Марчелло Мастроянни — он в острой, почти гротесковой манере сыграл стареющего мужа, барона…, из окна уборной заглядывающегося на юную красавицу… Блистательный фильм» (Погожева, 1964: 111-112).

В другой рецензии на этот фильм отмечалось, что «Развод по-итальянски» — сатирическая комедия, где все преувеличено, обнажено, заострено. В этой комедии говорится о вещах вполне серьезных, а мы смеемся. В этой комедии льется кровь, а мы смеемся. Ибо «кровь» этих персонажей — это тот самый «клюквенный сок», которым «истекали» персонажи старинной итальянской comedia dell’arte. Авторам этого фильма удалось, казалось бы, невозможное — соединить густую «кинематографическую» достоверность быта с буффонностыо комедии масок. В результате — нечто вроде «фильма dell’arte». То, что в обычном, «повествовательном» кинорассказе, казалось бы, страшным, становится смешным, жалким и снова страшным, по уже по-другому: не от внешних своих примет, а от сути, от глубинных причин. … [Фильм] очень смешной, очень горький и очень злободневной для сегодняшней Италии комедии. Комедии, актуальность которой единодушно отметила вся прогрессивная итальянская печать. Комедии, которую блистательно поставил режиссер Пьетро Джерми» (Гулиев, 1962: 144-145).

Киновед Георгий Богемский (1920-1995) обращал внимание читателей, что Джерми, «один из зачинателей неореализма, смело изменив стиль и манеру, он по-новому раскрыл свое дарование в жанре комедии. Он словно заново обрел себя как сатирик, найдя призвание в беспощадном обличении косности, предрассудков, отсталости. Трудно переоценить значение его «Развода по-итальянски»… как для упрочения жанра итальянской комедии нравов, так и для дела борьбы прогрессивных сил, Италии за изменение законодательства о браке. Этот фильм — редкий, если не единственный пример прямого — и успешного — вмешательства киноискусства в общественную и политическую жизнь. Дело было не только в том, что итальянцы требовали введения развода, но и в том, что долгая кампания прогрессивных сил увенчалась успехом, что потерпели поражение в принципиальном для них вопросе силы клерикального обскурантизма. Для такой католической страны, как Италия, где законом не был предусмотрен развод, где два миллиона супружеских пар не состоят в законном браке, ибо не добились развода с прежними мужьями и женами, — выход этого смелого фильма был подобен взрыву бомбы. «Развод по-итальянски», его обсуждения в печати и на массовых, митингах явились действенным вкладом в борьбу прогрессивных сил за обновление всей итальянской жизни. Кстати сказать, проблема эта не теряет актуальности, являясь частью политической борьбы: консервативные силы настояли на проведении референдума с целью отменить развод, якобы не соответствующий итальянским семейным нравам, и вторично потерпели поражение. …

Куда девалось открытое, славное лицо Марчелло, столь хорошо знакомое миллионам зрителей во всем мире? С экрана смотрела совершенно другая физиономия; — причем перевоплощение в южноитальянского захолустного барона дона Фердинандо Чефалу (для близких просто Фефе) было достигнуто без всякого грима. Тусклый, остекленелый взгляд, неподвижно застывшая маска, лишь изредка искажавшаяся неприятным причмокиванием, напомаженные волосы под сеткой, разительный контраст между потным, волосатым дезабилье дома и чопорной вылощенностью на людях, и единственная: живописная деталь

— длинный мундштук, который дон Фефе держал с провинциальной манерностью…

Злой портрет был так точен, что вызвал возмущение сотен южноитальянских фефе. Эти барончики вызывали и режиссера и актера на дуэль, грозили им расправой в анонимных письмах, столь похожих на те призывавшие к мести анонимки, что получал в фильме Фердинандо Чефалу. На наш взгляд, «Развод» — поистине классический образец «комедии по-итальянски», в котором, как в фокусе, сошлись все черты и приметы этого жанра. И сквозь горький, едкий юмор комедий Джерми… негромко, ненавязчиво, но с завидным постоянством, упорством пробиваются дидактические, морализаторские нотки: тот поучительный мотив, что звучал в комедии дель арте, которая видела свою цель в том, чтобы «приносить пользу, забавляя» (Богемский, 1976).

В другой статье тот же киновед напоминал, что «это был фильм новый во всех отношениях. Он знаменовал начало для Италии жанра острой социально-этической сатиры, или, вернее, трагикомедии; он был новым для самого Джерми…; он был новым и для исполнителя главной роли Марчелло Мастроянни, создавшего вполне гротесковый образ. Фильм, как известно, имел общественное звучание — он явился вкладом в борьбу итальянской общественности против средневекового законодательства, отсталых нравов, вековых предрассудков. В этом большом фильме большого режиссера, в котором играл большой актер, шестнадцатилетняя Стефания [Сандрелли] получила роль своей одногодки Анджелы. В итальянском кино появился новый персонаж, обладающий довольно необычными чертами — смесью юношеской неуверенности с дерзостью, покорности с надменностью, вялой апатии с неожиданными вспышками бурного темперамента» (Богемский, 1970: 172).

Уже постсоветские времена киновед Любовь Алова подчеркнула, что «для сегодняшнего дня «Развод по-итальянски» — одна из самых знаковых картин своего времени и характерный пример «комедии по-итальянски». … Джерми… сумел создать стилистически целостное сатирическое произведение, в котором самоигральные, казалось бы, эпизоды-скетчи не разрушают, а, напротив, формируют общую структуру картины» (Алова, 2009: 114-115).

Итак, в «Разводе по-итальянски» Пьеро Джерми экранизировал вполне себе серьезный роман «Преступление чести» как едкую сатирическую комедию, с сарказмом критикуя отсутствие в Италии закона о разводе (который был принят после долгих дебатов через восемь лет после премьеры этого фильма), и особенно статью 587 Уголовного кодекса Италии, весьма либерально трактовавшего так называемые убийства в защиту поруганной чести (этот закон был отменен уже после смерти Пьеро Джерми, в 1981 году). В силу этих причин фильм в Италии воспринимался необычайно остро.

Актерская работа Марчелло Мастроянни в этой картине отличалась зрелым мастерством, но, пожалуй, именно тогда, после «Развода по-итальянски», О Стефании Сандрелли заговорили как о восходящей звезде. Она сыграла свою роль с лукавым изяществом молодости. И в финале этого блистательного фильма зрители понимали, что нашла коса на камень: ловелас барон Фефе (М. Мастроянни), отправив на тот свет свою жену и женившись на юной Анджеле, сам становится рогоносцем…

«Развод по-итальянски» был просто усыпан кинематографическими наградами самого высокого уровня: премия «Оскар» за лучший сценарий, «Золотой глобус» за лучший иностранный фильм и лучшую актерскую работу Марчелло Мастроянни, премии «Серебряная лента». И плюс к этому приз за лучшую комедию на Каннском международном кинофестивале.

«Развод по-итальянски» стал самым кассовым (на тот период) из всех фильмов, поставленных Пьетро Джерми. Только в Италии его посмотрели 7,4 млн. зрителей (4-е место в сезоне 1961/1962 годов). Комедию Джерми удалось опередить по посещаемости только голливудским дорогостоящим хитам «Эль Сид», «Пушки острова Наварон» и «Варавва».

Прокат в СССР «Развода по-итальянски» в СССР также был успешен: 21,4 млн. зрителей только за первый год демонстрации в кинозалах.

Кроме того, «Развод по-итальянски» вызвал целую серию комедий, подражающих его стилю и сатирической едкости…

Соблазнённая и покинутая / Sedotta e abbandonata / Séduite et abandonnée. Италия–Франция, 1963. Режиссёр Пьетро Джерми. Сценаристы: Лучиано Винченцони, Адженоре Инкроччи, Фурио Скарпелли, Пьетро Джерми. Актеры: Саро Урци, Стефания Сандрелли, Альдо Пульизи, Леопольдо Триесте и др. Комедия. Премьера: 30.01.1964. **Прокат в Италии: 4,5 млн. зрителей (12-е место в сезоне 1963/1964). Прокат во Франции: 0,2 млн. зрителей. Прокат в СССР – с 13 июня 1966: 20,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Небольшой сицилийский городок. Жарким летним днем Пеппино, жених Матильды, дает волю своим желаниям по отношению к сестре Матильды – Аньезе (Стефания Сандрелли). Скрыть эту связь не удается по причине беременности Аньезе. Главы семьи, дон Винченцо (Саро Урци) пытается сделать все, чтобы сохранить подмоченную репутацию дочери…

После грандиозного успеха «Развода по-итальянски» зрители и пресса с нетерпением ждали новой работы Пьеро Джерми. И когда комедия «Соблазненная и покинутая» вышла на экраны, на неё откликнулись практически все самые известные «киноперья» страны.

Кинокритик Джованни Граццини (1925-2001) писал, что в «Соблазненной и покинутой» преданные зрители «Развода по-итальянски» снова оказываются в Сицилии, где господствует гротескное чувство чести, … в мрачном и душном климате, полном ужасающих вспышек, где вспыхивают ожесточенные семейные конфликты, и во второй раз встречают Стефанию Сандрелли, которую вожделеет вспыльчивый островитянин. Обстановка похожа, режиссер Пьетро Джерми посредством вымышленного сюжета, разоблачает лицемерие местных обычаев и итальянского законодательства. Однако эти два фильма остаются далеки друг от друга: то, что было элегантно ироничным в первом фильме, во втором стало более живым, но грубым сарказмом» (Grazzini, 1964).

Кинокритик Маурицио Порро отметил, что «анализ Джерми Сицилии 1960-х годов беспощаден и суров по сравнению с тем, что было показано в его предыдущем фильме, который источал атмосферу комической легкости… Неслучайно режиссер, человек порядка и суровый в своих суждениях, вновь, хотя и в ограниченной степени, возрождает свою веру в эти два института, как это было и во втором его фильме, «Во имя закона» (1949). И снова Джерми сочувствует беспринципности, интеллекту и смелости молодых женщин, которых играет Стефания Сандрелли, в полной мере выражающая наивную чувственность своих героинь» (Porro, 1964).

Сценарист и кинокритик Туллио Кезич (1928-2009) утверждал, что «Соблазненная и покинутая» критикует общество, «которое в то время, а может быть, и не только тогда, считало брак средством от преступлений. … Режиссер критикует и другой аспект нашего законодательства, а именно статью, которая наделяет брак правом стирать любое предыдущее преступление, совершенное мужчиной против женщины… Как и в своем предыдущем фильме, Джерми использует полемическую отправную точку для обращения к мрачному контексту социума» (Kezich, 1966).

Однако скептично настроенный Джан Луиджи Ронди (1921-2016) посчитал, что Джерми в этой картине был слишком резок: «Персонажи, по сути, их личности и даже внешний вид, ситуации, которые их окружают, и решения, к которым они стремятся, — все это погружено в карикатуру, … пронизанную почти исключительно жестокостью и, порой, такой безжалостной свирепостью, что авторы проявляют к ним, прежде всего, антипатию и презрение, и никогда, вместо этого, хоть какое-то сочувствие или сострадание» (Rondi, 1964).

В конце XX веке кинокритик Николо Рангони Макиавелли, напротив, был убежден, что режиссерская «жестокость» Джерми абсолютно уместна: «Соблазненная и покинутая» - «своеобразное идеальное продолжение «Развода по-итальянски», более беспощадное, но менее неожиданное, где едкая ирония и горечь драмы идут рука об руку, рисуя язвительный портрет Сицилии, страны убийств чести и тщательно продуманных «массовых представлений», где все правила (любви, жизни и смерти) написаны и влияют на человека от рождения до смерти: ничто нельзя испытать, почувствовать или прожить лично. Парадоксальная реальность, но не только сицилийская, если и потому, что она служит

общественному мнению, порождена лицемерием и шовинизмом и провозглашена итальянским законом» (Machiavelli, 1995).

В XXI веке итальянское киноведение воспринимает «Соблазненную и покинутую» как киноклассику.

Джованни Фену резонно обращает внимание читателей, что «картину Пьетро Джерми «Соблазненная и покинутая» можно считать одним из шедевров итальянской кинематографии... В отличие, например, от «Развода по-итальянски», «Соблазненная и покинутая» представляет нам суровую и безжалостную Сицилию, в значительной степени пронизанную гротескным чувством чести. Успех фильма подтверждается также тем фактом, что само название быстро стало крылатой фразой в популярной и журналистской среде. Стоит отметить выдающуюся игру Саро Урци, который в роли главы семьи, дона Винченцо, «затмевает» других главных героев, даже физически, в своей отчаянной попытке найти решения для защиты чести семьи. Наконец, аплодисменты также заслуживает совсем юная Стефания Сандрелли, которая идеально подходит на эту роль» (Fenu, 2019).

С этим полностью солидарна и Джована Грасси: «Фильм иронично, в более чем саркастической манере, высмеивает ту Сицилию, где спасение так называемой «чести» имеет жизненно важное значение, где внешний вид имеет значение, ... а женщины важны как украшения. Сицилия, которая еще существовала во времена Джерми и которая не исчезла полностью и сегодня. ... Джерми никогда не был таким язвительным и едким, с таким стилем, который лишает дара речи. Шедевр итальянской комедии» (Grassi, 2020).

Прав Массимилиано Скьявони: «Соблазненная и покинутая» — это «гротескная комедия о чести, вынужденных свадьбах и мучительном социальном лицемерии, по сути, мрачная экзистенциальная притча... с невероятно сатирическим и едким тоном, новая модель социальной комедии, отличающуюся необычайной жестокостью и утонченной, почти кристально чистой повествовательной структурой. Но, заметьте, это была неповторимая модель, которая, по сути, не нашла должного развития в последующем формировании итальянского стиля, как его определяли американцы, и вместо этого подверглась отклонениям в форме подражания, в которых были заимствованы лишь её поверхностные и более легко сатирические черты... Постановка Джерми отличается тщательной выверенностью и предельной хореографичностью. ... В фильме ярко проявляется мрачное и пессимистическое экзистенциальное видение, которое, кажется, черпает вдохновение из социальных противоречий (законов, обычаев, ментальных привычек и вопиюще женоненавистнического поведения нашей страны), чтобы предложить ужасающий дискурс о человеческой природе» (Schiavoni, 2014).

По причине критики архаичных устоев итальянского общества (хотя, конечно, и не только за это) «Соблазненная и покинутая» стала шестой работой Пьетро Джерми, вышедшей на советские экраны.

И снова (как и «Развод по-итальянски») «Соблазненная и покинутая» была тепло встречена советской прессой.

Высоко оценила этот фильм кинокритик Людмила Погожева (1913-1989):

«Сатира? Да, пожалуй, но в отличие от «Развода по-итальянски» здесь есть персонаж, которому, несмотря на всю нелепость его поступков, сочувствуешь от всей души. Это отец семейства — ... умирающий в финале картины и борьбе за честь своей семьи, честь в том нелепом смысле, как ее понимают обыватели в Сицилии. Сколько сил — душевных и физических, сколько страсти, ярости, любви, негодования, сколько темперамента вложил герой в свою борьбу, чтобы все в их семье было, «как у людей».

Я думаю, что по своему жанру новый фильм Джерми ближе всего к трагикомедии. Вы смеетесь, вы непрерывно смеетесь, когда смотрите фильм, но вместе с тем вам и грустно. Грусть увеличивается от сцены к сцене. Какая нелепая жизнь! Какие нелепые оскорбительные обычаи и нравы, как примитивны и грубы страсти и вместе с тем, какая за всем этим полнота жизни...

Дышит зноем небо Сицилии, жизненные силы переполняют героев, переходящих от сонливости к бурному взрыву негодования, страсти. Здесь в Сицилии много едят, сладко спят, громогласно ссорятся, жарко любят, ненавидят, и церковная проповедь умеренности и благопристойности постоянно приходит в столкновение с темпераментом сицилийцев.

Вот об этом столкновении живого и мертвого и рассказывает картина, она защищает живое и зло бичует мертвое. Никакого ему снисхождения. Мертвое казнится смехом!

Решен… сюжет с той простотой, какая под стать большому искусству: без вычурности, без модничанья, но с непобедимым талантом художника, любящего жизнь Сицилии и сицилийцев и знающего толк в жизни! Далеко не все приемлет художник в окружающей его действительности. Он восстает против мертвых обычаев, против несправедливости, лжи, ханжества, грубости нравов. Он восстает во имя Человека и его истинной чести. И это восстание Джерми прекрасно. Оно будет понято всеми, повсюду, где идет борьба живого и мертвого и где люди стремятся не уходить от жизни, а бороться за нее, бороться за победу и ней прекрасного. …

Удивительный талант у Джерми, может быть, кому-нибудь он и покажется грубоватым, лишенным полутонов, нюансов, но я нахожу его прекрасным именно потому, что ему присуща сочность красок, именно потому, что это талант ясный и громкий, что нет в нем модного шепота. Это талант народный, уходящий своими корнями в итальянское народное искусство» (Погожева, 1964: 111-112).

Режиссер Тамара Лисициан (1923-2009) подчеркивала, что Пьетро Джерми «с неослабевающим пристрастием продолжает атаковать уродливые традиции и средневековые представления, укоренившиеся на Юге Италии не только в быту, но и в государственном законодательстве. … Перед нами типичная мелкобуржуазная сицилийская семья, где вопросы чести решаются с парадоксальной «жестокостью и лицемерием. … Исполнитель роли отца семейства Аскалоне, Саро Урци с необычайной легкостью переходит в этой роли от комедии к трагедии, от трагедии к фарсу, создавая глубоко человечный образ типичного сицилийца. Девятнадцатилетняя Стефания Сандрелли (Аньезе) сыграла свою роль со всей непосредственностью и простотой, которые принесли ей заслуженный успех с первых же шагов в кино» (Лисициан, 1966).

Однако интересно отметить, что при всей своей в целом положительной оценке театровед и киновед Татьяна Бачелис (1918-1999) в какой-то степени соглашалась с мнением Джана Луиджи Ронди (1921-2016).

С одной стороны Татьяна Бачелис хвалила Пьетро Джерми за то, что в «Соблазненной и покинутой» он был «ближе всего к неореализму, к его идеям и формам… Комедия, остроумная и забавная, чуточку горькая. Привкус горечи, а также, пожалуй, место действия — излюбленная и прославленная неореалистами Сицилия, самая нищая и самая дикая земля Италии — заставляет вспомнить прежние, теперь уже воспринимаемые как классика фильмы Джерми» (Бачелис, 1966).

Но с другой стороны у Бачелис (как и у Ронди) все-таки в итоге осталось «чувство какой-то досады. Джерми заставляет нас смеяться над бедой. Он делает это изящно и ловко. Но Стефания Сандрелли, которая играет Аньезе с бурным темпераментом и подлинной болью, нигде не посмеиваясь над своей героиней, словно бы возражает режиссеру и напоминает о тех временах, когда ни над горем, ни над позором Сицилии не смеялись, когда трагедия поруганной любви не становилась поводом для веселых комедий, пусть даже сделанных с мастерством и талантом» (Бачелис, 1966: 16-17).

Итак, в сатирической комедии «Соблазненная и покинутая» было немало горечи, нешуточного драматизма, как бы растворенного в стихии народной комедии, но была и жестокая едкость, доходящая до сарказма.

Как и «Развод по-итальянски», «Соблазненная и покинутая» была усыпана кинематографическими наградами: премии «Давид ди Донателло» и ««Серебряная лента», награда Нью-Йоркских кинокритиков, приз за лучшую мужскую роль (Саро Урци) на Каннском кинофестивале и др.

И снова был впечатляющий (хотя и меньший, чем у «Развода по-итальянски») успех в прокате Италии: 4,5 млн. зрителей и 12-е место по посещаемости в сезоне 1963/1964 годов. Это было больше, чем у таких популярных фильмов, как «Чудовища» Дино Ризи, «Розовая пантера» Блейка Эдвардса, «Мелодия из подвала» Анри Вернея, «Бум» Витторио Де Сика, «Черный тюльпан» Кристиана-Жака, «Птицы» Альфреда Хичкока и др.

Результаты проката «Соблазненной и покинутой» в СССР также был успешными: 20,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.

Дамы и господа / Signore & signori / Mesdames et messieurs. Италия-Франция, 1965. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Пьетро Джерми, Адженоре Инкроччи, Фурио Скарпелли (по рассказу Лучано Винченцони). Актеры: Альберто Лионелло, Ольга Вилли, Вирна Лизи, Гастоне Москин, Нора Риччи, Франко Фабрици, Беба Лончар, Куинто Пармеджани, Вирджилио Гадзоло, Джиджи Баллиста, Альдо Пульизи и др. Комедия. Премьера: 10.02.1966. **Прокат в Италии: 5,0 млн. зрителей (12-е место в сезоне 1965/1966). Прокат во Франции: 0,2 млн. зрителей.** Прокат в СССР – с 23.12.1968.

На центральной площади Тревизо, за столиками кафе сидят мужчины провожают взглядами женщин. Это мелкие буржуа и представители «высшего среднего класса», с виду вполне респектабельные, но постоянно мечтающие о легких интрижках, чтобы развеять провинциальную скуку...

Когда сатирическая комедия «Дамы и господа» вышла на итальянские экраны, реакция прессы была довольно сдержанной на похвалы.

Кинокритик Аделио Ферреро (1935-1977) писал, что в этом фильме есть «материал для резкого и язвительного изображения... Это убогое провинциальное общество ... явно располагало к мрачному и судорожному гротеску, такому, какой нравится Джерми» (Ferrero, 1966).

А Кинокритик Уго Казираги (1921-2006) отметил, что во время сеанса «постоянно создается впечатление, что, слепо бросаясь вперед, как бык, режиссер выламывает открытые двери, причем очень открытые» (Casiraghi, 1966).

В похожем ключе, но уже в 1970-х, оценила эту картину и Даниэла Рагаццони, утверждая, что Джерми «не удалось достичь эффективности своего первого сатирического эксперимента» (Ragazzoni, 1978).

Однако уже в конце XX века отношение киноведов к «Дамам и господам» существенно изменилось.

К примеру, Лино Мичике (1934-2004) собрал целый том под названием «Синьоры и синьоры Пьетро Джерми: насмешливый взгляд на мягкое лицемерие», посвященный исключительно этой комедии (Miccichè, 1997).

А Джан Пьеро Брунетта отметил, что в «Дамах и господах» «очевидность многих наблюдений и сюжетных решений, ... компенсируется разрушительным духом и стилистической агрессивностью, которая в настоящее время не имеет себе равных» (Brunetta, 1993).

Что касается XXI века, то теперь «Дамы и господа», безусловно, причислены киноведами и кинокритиками к классике итальянской комедии.

Антон Кигур убежден, что этот фильм «остается одним из тех шедевров, которые никогда не надоедают пересматривать, потому что он всегда кажется свежим и актуальным, превосходный пример итальянской комедии и мастерства великого итальянского режиссера» (Chigurh, 2019).

Марианна Каппи считает, что это «самая мрачная и поразительная комедия Джерми — фильм, отличающийся непринужденной актуальностью и удивительной современностью. ... Концепция хора персонажей, собирающихся на городской площади и становящихся символом идеологической логики группы, или, лучше сказать, стаи, а затем уступающих место сольным партиям отдельных героев, выходит за рамки декоративного инструмента до такой степени, что кадр становится самим фильмом, его стилем и смыслом» (Cappi, 2016).

Джузеппе Рауза подчеркивает, что «Дамы и господа» изображают провинциальную Италию, приверженную принципам Бога, страны и семьи, пусть даже это и поверхностные идеалы. Сексуальная свобода широко терпима, пока она не подрывает поверхностную респектабельность социальной структуры. Джерми изображает этих лицемерных бабников с насмешливой отстраненностью» (Rausa, 2015).

Марсель Давинотти хвалит эту картину за «безжалостное обличение лицемерия, хорошо поставленный ансамблевый фильм... Разделенный на три эпизода, он выигрывает от прекрасной, разносторонней игры актеров. ... Насмешки и высмеивание чужих несчастий — единственные темы разговора в непрекращающейся болтовне... Живой, невероятно

яростный, безжалостный по отношению ко всем персонажам (женщинам, мужчинам, богатым, бедным — неважно кому), и это усиливается режиссурой» (Davinotti, 2007).

Я согласен с Тонино Де Паче: у Джерми «трехчастное повествование олицетворяет кинематограф, который, за редкими исключениями, всегда балансирует между сатирой и комедией, с сильным уклоном в социальную критику и лицемерно выставляемой напоказ буржуазной респектабельностью. Таким образом, его истории демонстрируют тот особый профиль комедии нравов, столь дорогой итальянскому кино… Кинематограф Пьетро Джерми, безусловно, заслуживает признания за свою целостность, очевидную на протяжении всей его карьеры. Режиссер шаг за шагом создал небольшую энциклопедию итальянских пороков и форм, в которых проявляется лицемерие, скрывающее их последствия. … «Дамы и господа» — это также фильм, полный нюансов, коварных шуток, ядовитых намеков на политику, и без того непопулярную в то время, … неясностей в семейных отношениях» (De Pace, 2016).

Как мы помним, творчество режиссера Пьетро Джерми, ранее воспринималось советской прессой вполне благосклонно. Однако, когда в декабре 1968 года «Дамы и господа» вышли в (на сей раз довольно ограниченный) советский прокат, в статье кинокритика Иосифа Лещинского, опубликованной на страницах «Советского экрана», эта комедия Джерми получила явно неодобрительную оценку.

Вердикт был таков: «Нечеткость сатирического прицела куда более опасна, чем те фривольные кадры, которые пугают не в меру строгих зрителей. … Джерми дает нам три вариации, три новеллы, … вернее, три анекдота А они, как ни взгляни, довольно скользкие, однообразно сомнительные. … [Персонажи] – лицемеры, трусы, распутники. Во всех этих разоблачениях по мелочам то и дело проскальзывает интонация новости, сообщенной на ушко, говорящая, что, дескать, все мы таковы, одним миром мазаны. Люди вообще порядочные свинтусы, а вот именно эти ничуть не лучше остальных. И, как иллюстрация, берутся пороки из тех, что побезобидней. Словом, это интонация сплетни. Само по себе слово «сплетня» еще не ставит под сомнение ни талант, ни остроумие, ни наблюдательность режиссера. Она дурна тем, что трусовата и заведомо миролюбива к пороку» (Лищинский, 1968).

Между тем, иронично-саркастичная комедия «Дамы и господа», где помимо замечательной режиссерской работы было и множество ярко и едко сыгранных персонажей, получила наивысший фестивальный приз в творческой биографии Пьетро Джерми: Золотую пальмовую ветвь в Каннах. Кроме того, картина была удостоена двух главных наград «Давид ди Донателло» (за лучший фильм и лучшую режиссуру) и трех премий «Серебряная лента».

Посещаемость комедии «Дамы и господа» в Италии в итоге оказалась даже выше, чем «Соблазненной и покинутой»: 5,0 млн. зрителей и 12-е место в сезоне 1965/1966 годов. Это было больше, чем у знаменитого вестерна «Джанго» Серджо Корбуччи, «Казановы-70» Марио Моничелли, «Очаровательной Анжелики» Бернара Бордери и других весьма популярных лент.

Аморальный / Слишком много для одного мужчины / L'Immorale / Beaucoup trop pour un seul homme. Италия-Франция, 1967. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Пьетро Джерми, Туллио Пинелли, Альфредо Джаннетти, Карло Бернари. Актеры: Уго Тоньяцци, Стефания Сандрелли, Рене Лонгарини, Мария Грация Кармасси, Джиджи Баллиста, Серджо Финкато, Марко Делла Джованна и др. Комедия. Премьера: 25.03.1967. **Прокат в Италии: 2,7 млн. зрителей (70-е место в сезоне 1966/1967). Прокат в Испании: 0,7 млн. зрителей.**

У скрипача Серджо Мазини (Уго Тоньяцци) кроме законной жены и семьи есть и другие женщины. И он любит и заботится обо всех…

«Аморальный» был встречен итальянской прессой тепло.

Кинокритик Джан Луиджи Ронди (1921-2016) писал, что это «произведение, выполненное с большим мастерством, в некоторых отношениях даже смелое, а в других – откровенно и проникновенно трогательное. В центре фильма – Уго Тоньяцци, который здесь впервые исполняет по-настоящему драматическую роль. … В образе аморального человека,

даже там, где он демонстрирует юмористические нюансы, ... он часто успешно уравновешивает их, накладывая на свою маску, со спокойным, уверенным талантом, признаки напряжения, смирения и муки; самоуверенный, сбалансированный в соответствии с хорошо подобранным диапазоном драматических нюансов» (Rondi, 1967).

С ним был согласен и кинокритик Гульельмо Бираги (1927-2001): «Аморальный» — фильм замечательного качества. Прежде всего, формальные качества. ... Моральные качества, следовательно. Именно из того факта, что Джерми избегает судить своего персонажа и просто оценивает его с помощью молчаливого, но пылкого сострадания, ... расцветает глубокий урок терпимости и одновременно чувство почти ошеломленного отчаяния перед страданиями человеческого существования... Актерская игра достойна правила: Уго Тоньяцци наделяет главного героя необходимой ему болезненной симпатией» (Biraghi, 1967).

Аналогичное мнение высказал журналист и кинокритик Филиппо Сакки (1887-1971): «Фильм, хотя временами психологически предсказуем, всегда кинематографически великолепен и полон жизни. Это также заслуга выбора Тоньяцци, идеального актера для этой роли, обычного человека, который не уверен, граничит ли он с насмешкой или жалостью» (Sacchi, 1967).

Правда, Луиджи Бини (1897-1980) был более скуп в своей оценке: «Этот персонаж, на наш взгляд, не обретает собственной структурной истины. Он остается на уровне «шута» по духу и характеру, или не более того. Джерми вдохнул в него глоток сердечности. Он наблюдал за ним с уважительной любовью. ... Он изгоняет всякую склонность к грубости или карикатуре. Уго Тоньяцци, таким образом, придерживается своей роли сдержанности и скромности... Очарование, которое Мазини оказывает на зрителя, во многом обусловлено человеческой вибрацией актера. И все же мы не чувствуем, что Серджо реален. Это его ненормальное эмоциональное состояние составляет основу всего фильма» (Bini, 1967).

В конце XX веке кинокритик Адриано Апра отметил, что «Аморальный», скорее пародия, относится к жанру комедии положений с некоторыми замечаниями о манерах: ... он выделяется своей изящностью и едким, саркастическим языком» (Aprà, 1997).

В XXI веке киноведы и кинокритики, как правило, продолжают считать «Аморального» выдающимся произведением.

Так Лапо Греслери пишет, что «Аморальный» является одним из самых значимых фильмов позднего периода творчества Джерми, переходной работой от барочной трилогии буржуазной комедии к более поздним фильмам, сосредоточенным на отказе от ложных ценностей современности в пользу архаичной подлинности, настолько искренней, что кажется почти наивной. ... При ближайшем рассмотрении главный герой напоминает персонажа из «Бесхарактерного мужчины», но Джерми больше не наделяет его меланхоличным и горьким оттенком... Мазини в конечном итоге — человек экономического бума, выражение тревоги, которую население было закручено вокруг экономического чуда, золотой лихорадки, которая оставила неизгладимый след в этом десятилетии, к лучшему или к худшему. Дело не в авторе, смирившемся с положением вещей; дело в его персонажах, уже не мелочных, а хрупких и покорных фигурах, неспособных к радикальным решениям, которые принимают последствия каждого своего поступка как неизбежную судьбу, своего рода капитуляцию, цену за вынужденную жизнерадостность, продиктованную чисто материальным благополучием. ... Это повествовательная притча о главном герое, который постоянно пытается приспособиться к потребностям и желаниям каждого из своих спутников, чтобы сделать их счастливыми, так же как и они счастливы с ним, принимая его распорядок дня, графики и расписания, осознавая, что делят одного мужчину с двумя другими женщинами. ... Как всегда в кино Джерми, основной конфликт, запускающий события, всегда заключается в противостоянии воли эго главного героя и социально-культурных ограничений, которые тем или иным образом толкают его в противоположном направлении» (Cresleri, 2024).

Однако Джузеппе Рауза дает «Аморальному» неоднозначную оценку: «Фильм Джерми, своего рода гимн полигамии, предвосхищающий сексуальную свободу, которая взорвется в Италии, особенно после 1968 года, на самом деле является размышлением об Эросе и Цивилизации (название известного текста Маркузе) или об идеальном стремлении, которое заставляет некоторых людей желать связать свою жизнь с как можно большим количеством людей, щедро размножаться и окружать себя любящей и гармоничной семьей. Фильм,

совершенно искусственным (и поэтому похожим на сон) образом, лишен каких-либо реальных драматических моментов, ссоры сведены к минимуму, и даже женские персонажи кажутся чрезмерно уступчивыми, как будто они не реальные люди, а эманации бессознательного главного героя. … Таким образом, «Аморальный» предлагает персонажа, являющегося полной противоположностью беззаботным и циничным героям предыдущей трилогии («Развод по-итальянски», «Соблазненная и покинутая» и «Дамы и господа»), единственной целью которых, казалось, было умножение простых и часто тайных сексуальных приключений. Возможно, пресытившись собственными «вителлони», Джерми, похоже, нуждался в том, чтобы изобразить персонажа, созданного из другой человечности, щедрого и артистичного, способного всегда отдавать, не требуя слишком многого взамен» (Rausa, 2015).

В силу своей слишком «скользкой» фабулы «Аморальный» в советский кинопрокат не попал, но генеральный директор «Мосфильма» Владимир Сурин (1906-1992), посмотрев эту картину на Каннском кинофестивале, оценил её вполне позитивно: «Попади этот сюжет в руки другого режиссера, получилась бы пошлая банальная картина. Ее спасает талант, необыкновенно доброе отношение к человеку, изобретательность Джерми, каскад неожиданных и смешных ситуаций. Спасает ее и прекрасный актер Уго Тоньяцци, умеющий даже в самые смешные моменты сохранить невозмутимую серьезность, заставляющий не только смеяться, но и задумываться о жизни. Его игра во многом способствовала тому, что курьезная история стала острой, точной и смешной сатиром нравов современного общества» (Сурин, 1967: 15).

А киновед Георгий Богемский (1920-1995) поставил «Аморального» в контекст иных сатирических произведений: «В фильме «Развод по-итальянски» Пьетро Джерми рассказал об итальянце, которому столь остро необходим развод, что он, не дожидаясь, пока в итальянском законодательстве появится статья, разрешающая расторжение брака, убивает свою жену. В … «Аморальном» Джерми исследует противоположный случай: показывает итальянца, который выступает против введения в Италии развода, поскольку развод ему просто не нужен: он троеженец, у него три семьи, он равно любит всех своих жен и по-своему счастлив. Точно на такой же парадоксальной ситуации строит свой фильм «Простите, вы за или против?» (имеется в виду развод) Сорди; только у его героя — тоже респектабельного римского буржуа — уже не три жены, а шесть — на каждый день недели, кроме воскресенья, когда он отдыхает от «семейной» жизни в обществе своего слуги» (Богемский, 1972).

«Аморальный» стал последним черно-белым фильмом Пьетро Джерми. Здесь я выскажу, быть может, крамольную мысль: на мой взгляд, никакой острой необходимости в черно-белом изображении не было ни у «Аморального», ни у других знаменитых комедий Пьетро Джерми 1960-х. Уверен, что цвет (а он у такого Мастера, как Джерми, никак не мог быть банально-иллюстративным) только прибавил им популярности.

Что касается актерской игры Уго Тоньяцци (1922-1990), то здесь я полностью согласен с итальянскими киноведами: это одна из самых лучших и психологически тонких его работ. Недаром, она была награждена «Золотым глобусом» и премией «Давид ди Донателло».

Впрочем, и Стефания Сандрелли хороша в роли одной из «жен» Серджо Мазини, ведь именно ее столь убедительно сыгранная героиня стала в итоге причиной краха тщательно выстроенной персонажем Тоньяцци гармоничной системы полигамии…

Любопытно, что, несмотря на все очевидные художественные достоинства «Аморального», его прокат в Италии оказался гораздо скромнее предыдущих комедий Пьеро Джерми («Развод по-итальянски», «Соблазненная и покинутая» и «Дамы и господа»): 2,7 млн. зрителей и 70-е место в сезоне 1966/1967 годов.

Серафино / Серафино, или Любовь в полях / Serafino / Serafino ou L'amour aux champs. Италия-Франция, 1969. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Пьетро Джерми, Леонардо Бенвенути, Пьеро Де Бернарди, Туллио Пинелли. Актеры: Адриано Челентано, Оттавия Пикколо, Саро Урци, Франческа Романа Колуцци, Нацциарено Натале, Оресте Палелла и др. Комедия. Премьера: 19.12.1968. **Прокат в Италии: 10,5 млн. зрителей (1-е место в сезоне 1968/1969).** Прокат в СССР - с 13.12.1971.

Простой деревенский парень (Адриано Челентано) неожиданно получает большое наследство…

Мнения итальянских киноведов и кинокритиков о комедии «Серафино» существенно расходятся.

С одной стороны, в одной из благожелательных рецензий отмечалось, что в «Серафино» «Джерми усиливает темп, ускоряет исполнение и придает истории ту сюитную атмосферу, которая напоминает… некоторые эпизоды из фильма «Соблазненная и покинутая… Выбор Челентано точен, он обеспечивает непринужденную легкость фильма, фокусируясь на каждом жесте, каждом положении, в миметической игре неожиданной зрелости. Урци здесь подтверждает свой талант характерного актера» (*Film Mese*. 1968. 23-24).

А с другой стороны, утверждалось, что в «Серафино» «тенденция к чрезмерному гротеску, … в итоге скатывается к приятному, приторному и несколько самодовольному скетчу. Основные принципы кинематографа Джерми остаются неизменными: история маргинализированной и отчужденной Италии, изображение страны (даже упорно) далекой от модернистского энтузиазма экономического бума, рентгеновский снимок противоречий, присущих национальной гонке за процветанием. Но повествование становится простым, а гротескная язвительность, даже в опосредованных и замаскированных формах, граничит с непрочным антимодернистским памфлетом. Строение повествования, оставаясь строго кинематографичным, демонстрирует явную поверхностность и в лучшем случае забавно, не достигая при этом полемических и проблематичных высот некоторых предыдущих работ Джерми. … При этом следует отметить, что гротескно-саркастическая жилка Джерми здесь заметно приглушена. Опираясь на кинематографическую грамматику, прочно утвердившуюся в творчестве режиссера, «Серафино» представляет собой фильм с неистовым и фрагментарным темпом, характеризующийся быстрым монтажом и широким использованием скачкообразных переходов. … Фильму не хватает широты, остроты взгляда и проницательной безжалостности, к которым мы привыкли, особенно в работах Джерми 1960-х годов. … В «Серафино» полемические ноты полностью исчезают, уступая место сельской сказке (что само по себе, конечно, не следует презирать), довольно утомительной и затянутой, особенно в центральной части сюжета» (Schiavoni, 2021).

«Серафино» стал восьмым и последним фильмом Пьетро Джерми, попавшим в советский кинопрокат (он также получил Золотой приз Московского международного кинофестиваля).

В сезон выхода «Серафино» на экраны СССР кинокритик Людмила Погожева (1913-1989) писала, что «сочный талант Джерми, может быть, кому-либо кажется грубоватым, его искусство — лишенным полутонов. Но это искусство идет от жизни, оно всеми своими корнями уходит в народное творчество. Это искусство отчетливо выписанных характеров, остроумных коллизий и ясной авторской концепции. Таков и фильм «Серафино»… Думается, что выбор в качестве главного героя деревенского парня Серафино, парня добрейшего, славного, — это отнюдь не случайность. Тут полемика. Тут протест. Если на Западе многие авторы в своих фильмах говорят, что современное человечество злобно и мерзко, то я говорю — нет, в народе живут прекрасные, добрые начала, душевная щедрость, отзывчивость, доброта. Пастух Серафино — воплощение бескорыстия» (Погожева, 1972).

Киновед Георгий Богемский (1920-1995) отметил, что Адриано Челентано в этой комедии «создал своеобразный комедийный образ деревенского парня, прячущего под напускной грубостью, неотесанностью природный острый ум, благородство, неприятие лжи, жадности и стяжательства. Помнится, когда фильм вышел у нас в прокат, не все зрители поняли его мысль, некоторых шокировали внешность и манеры героя, его соленые шуточки. На страницах «Советского экрана» мы тогда старались объяснить, что Серафино не так

прост, как кажется: этот образ был вызовом жадному и мещанскому обществу потребления, буржуазным условностям и лицемерию» (Богемский, 1979).

Позволю себе привести основные фрагменты этой статьи Георгия Богемского в защиту «Серафино» от резкой критики консервативной части читателей «Советского экрана»:

«На протяжении многих лег я занимаюсь изучением итальянского кино, и мне кажется, что «Серафино», поставленный видным прогрессивным режиссером Пьетро Джерми, заслуживает серьезного разговора. Прежде всего, хочу сказать, что не считаю эту картину значительным достижением Джерми. Она действительно грубовата, резка, проникнута иногда слишком солеными крестьянскими шуточками.

Но мне кажется, что кинопрокат, который мы так часто и вполне обоснованно критикуем за выпуск на экран второсортных зарубежных фильмов, приобретая «Серафино», поступил верно. Фильм не так прост, как может показаться с первого взгляда. …

Постараемся, отбросив первое впечатление, без запальчивости разобраться в этом произведении, не забывая, что «Серафино» поставлен не у нас, и герой его вовсе не претендует на то, чтобы служить образцом для подражания и усвоения хороших манер. Ведь всякий фильм следует рассматривать, учитывая конкретные условия, в которых он был создан. Постараемся, словом, понять, что хотел сказать режиссер своим фильмом. Ибо Джерми никогда не ставил своей целью лишь позабавить зрителей, да к тому же столь грубовато.

В отличие от … картин Джерми «Развод по-итальянски» и «Соблазненная и покинутая» — по существу, трагикомедий, злых и едких, смешных и печальных, и в основе своей очень серьезных… — «Серафино» — комедия веселая, жизнерадостная, полная народного юмора, хотя в ней иногда и участвуют присущие таланту этого режиссера горечь и насмешка.

Героя комедии зовут Серафино — по-русски Серафим, то есть ангел. … Его единственное достояние — добрый, незлобивый нрав да физическая сила. Он ни во что не ставит деньги, погоню за наживой. Его непосредственности, искренности, доброты достаточно, чтобы все считали его неисправимым чудаком, если не ненормальным. А нормален-то, естествен, человечен, по мысли режиссера, именно Серафино, не приемлющий буржуазный мир корысти, лицемерия, лжи, а не окружающие его жадные, жестокие люди.

… Антибуржуазности «Серафино», зло посмеявшегося над стяжателями и мещанами, не простила вся буржуазная печать Италии, называвшая картину «мужицкой», «вульгарной» (надо, справедливости ради, сказать, что по-итальянски фильм еще «забористей», при дубляже на русский язык многие шутки и остроты были смягчены); в левой печати были разные рецензии, указывалось, в частности, что режиссер, сгущая краски, показал в чересчур огрубленном, гротесковом виде не только персонажей — объекты своей сатиры, но и вообще всех крестьян.

Однако широкий зритель в Италии картину принял. Выражая свое удовлетворение присуждением премии на VI Московском кинофестивале, режиссер писал: «Это очень важный и весьма актуальный фильм — достаточно сослаться на его бурный успех у зрителей — за шесть месяцев сумма кассовых сборов составила 2,5 миллиарда лир. Это значит, что фильм затронул какие-то струны в сердце широкого, массового зрителя.

Однако этого не поняли критики — я имею в виду тех из них, кто стал жертвой интеллектуального снобизма, тех, кто очерствел душой, топчется на месте, кто физически не способен прислушаться к самым простым чувствам, которые может пробудить простая поэзия жизни.

На фоне заполнивших западный экран мрачных лент, проникнутых щемящей тоской и отчаянием или же бесчеловечной жестокостью, убийствами и ограблениями, веселый, ершистый, жизнелюбивый «Серафино» — явление отнюдь не отрицательное: он спорен, может нравиться или не нравиться, но свое дело осмеяния буржуазной морали и нравов он выполняет. …

Так ли страшно, что эту комедию увидят наши дети и внуки, как беспокоится об этом одна из читательниц? Если им исполнилось 16 лет, если семья и школа научили их смотреть на жизнь, отметая все наносное и грязное, воспитали в них чувства справедливости и морали, познакомили с классикой мировой литературы, то, я думаю, ничего страшного не произойдет» (Богемский, 1972).

В XXI веке восприятие «Серафино» российским киноведением, конечно же, уже далеко от полемики.

Более того, киновед Евгений Нефёдов считает, что «Серафино» видится более традиционной «комедией по-итальянски», невзирая на элементы антимилитаристской сатиры и ехидные выпады в адрес зажиточных крестьян, готовых на всё, лишь бы заполучить состояние почившей в бозе родственницы. И всё-таки режиссёр имеет право гордиться тем, что позволил раскрыться актёрскому таланту Адриано Челентано, исполнившему одну из лучших (по мнению многих – вершинную) ролей за насыщенную кинематографическую карьеру. … Джерми оказался прав, сделав ставку на народный юмор… Смешной и добрый фильм» (Нефёдов, 2022).

Что ж, соглашусь с тем, что актерское дарование Адриано Челентано ярко раскрылось в фильме мэтра комедии по-итальянски Пьетро Джерми «Серафино», где он с блеском сыграл своего рода итальянского Иванушку-дурачка, простого деревенского парня, оказавшегося в итоге лучше и добрее многих «умников»…

«Серафино» стал вторым (после новеллы в альманахе «Любовь за полвека», 1953) цветным фильмом Пьетро Джерми, в котором выдающийся оператор Айаче Паролин (1920-2016) дал волю разгуляться жизнеутверждающей красочной гамме.

В итоге комедия «Серафино» стала самой кассовой работой Пьеро Джерми: только в Италии ее посмотрели 10,5 млн. зрителей, и это было первое место по посещаемости в сезоне 1968/1969 годов. Позади остались такие популярные фильмы, как «Однажды на Западе» Серджо Леоне, «Майерлинг» Теренса Янга, «Золото Маккены» Дж. Ли Томпсона, «Ромео и Джульетта» Франко Дзеффирелли, «2001: космическая одиссея» Стенли Кубрика и многие др.

Увы, прокатные данные «Серафино» в СССР (пока?) недоступны…

Каштаны вкусные / Le castagne sono buone. Италия, 1970. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Леонардо Бенвенути, Пьеро Де Бернарди, Туллио Пинелли, Пьетро Джерми. Актеры: Стефания Казини, Джанни Моранди, Франко Фабрици, Патрисия Эллисон, Джузеппе Ринальди и др. Комедия. Мелодрама. Премьера: 20.10.1970. **Прокат в Италии: 3,0 млн. зрителей (34-е место в сезоне 1970/1971).**

Симпатичный Луиджи (Джанни Моранди) – популярный телережиссер и ведущий – привык к легким победам над женщинами. И вот между ним и 19-летней студенткой Карлой (Стефания Казини) вспыхивает роман, который резко меняет его жизнь…

Итак, в «Каштанах…» сентиментальная девушка побеждает цинизм телеведущего до такой степени, что всё идет к женитьбе…

Левая итальянская пресса отреагировала на эту картину негативно, упрекая ее в слащавом мелодраматизме и неправдоподобном оптимизме.

Однако Пьетро Джерми ответил на эти упреки так:

«Я горжусь тем, что снял этот фильм. Я бы сделал это снова точно так же. Я поддерживаю его основную идею и уверен, что он найдет отклик у зрителей, по крайней мере, среди порядочных людей, которых можно найти повсюду, от металлургов до интеллектуалов. Это, безусловно, странный, даже скандальный фильм. Он защищает один из последних оставшихся табу: мораль. Признаю, требуется мужество, чтобы хорошо о нем говорить… Фильм обращен ко всем, у кого есть душа, а душа есть у каждого. … А те, кто волнуется, хвастается, протестует и поднимает шум — давайте будем откровенны — составляют меньшинство. Я же, напротив, обращаюсь к большинству, посвящаю им фильм, призываю продолжать верить в их идеи, не поддаваться ложному морализму» (In: Madeo. L. Germi polemic tuona e difende le castagne. *La Stampa*. 11.11.1970).

Любопытно отметить, что критические претензии, высказанные по отношению к фильму «Каштаны вкусны» в 1960-х, сохранились и у киноведов в XXI веке.

Так Тонино Де Паче убежден, что здесь Пьетро Джерми «сделал значительный шаг назад и снял картину, в которой схематичный характер повествования выдавал чувства режиссёра, его консервативное отвращение к быстро меняющемуся миру, который он, казалось, не мог понять. … В результате получился очень несовершенный фильм» (De Pace, 2014).

А Родольфо Ротини считает, то этот «фильм не блистает ни в изображении любовной истории главных героев, которая слишком пресна (Моранди даже не поет ни одной из своих песен), ни в качестве социальной апологетики, которая слишком упрощена и поверхностна» (Rotini, 2022).

В самом деле, картина «Каштаны вкусны» получилась сентиментальной и консервативной. С другой стороны, она была явным протестом Пьетро Джерми не только против «майских» и иных молодежных революций, но и против набиравшей силу в Европе революции сексуальной. Снять в 1970 году фильм в защиту традиционных семейных ценностей – это был весьма смелый поступок…

И здесь Пьетро Джерми оказался прав – значительная часть массовой аудитории оценила этот гимн консерватизму: только в Италии фильм «Каштаны вкусны» посмотрели три миллиона зрителей, а сама картина стала по посещаемости 34-й в сезоне 1970/1971 годов, опередив такие голливудские хиты, как «Аэропорт» Джорджа Ситона, «Уловка-22» Майкла Николса и др. Правда, скорее, всего часть успеха у итальянской публики фильму Джерми принесла тогдашняя популярность эстрадного певца Джанни Моранди.

Альфредо, Альфредо / Alfredo, Alfredo. Италия-Франция, 1972. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Пьеро Де Бернарди, Леонардо Бенвенути, Туллио Пинелли, Пьетро Джерми. Актеры: Дастин Хоффман, Стефания Сандрелли, Карла Гравина, Клара Колозимо, Даника Ла Лоджиа, Саро Урци и др. Комедия. Премьера: 4.08.1972. **Прокат в Италии: 5,1 млн. зрителей (10-е место в сезоне 1972/1973). Прокат во Франции: 0,2 млн. зрителей. Прокат в Испании: 1,2 млн. зрителей.**

Робкий Альфредо (Дастин Хоффман) работает в банке. И вот однажды у него начался бурный роман с эксцентричной Марией Розой (Стефания Сандрелли)…

По отношению к, увы, последней работе Пьеро Джерми «Альфредо, Альфредо» сложилось своего рода единство мнений кинокритиков и киноведов, вне зависимости от их национальности и страны проживания.

Журналист и киновед Нора Сэйр (1932-2001) считала, что «главная проблема этой картины в том, что Пьетро Джерми уже дважды блестяще её снимал. Его фильмы «Развод по-итальянски» и «Соблазнённая и покинутая» великолепно высмеивали жестокость итальянских законов о браке, до того как развод стал законным в этой стране. «Альфредо, Альфредо» — это несколько смягченная версия своих предшественников… Тем не менее, в фильме есть множество очаровательных деталей. Слабые, осторожные улыбки Хоффмана, дрожание его рта и ноздрей при запахе духов его ненавистной жены… — все это создает моменты прекрасного фарса. … «Альфредо» не обладает ни остроумием, ни горечью лучших фильмов Джерми, ибо для этого режиссера жестокость кажется неотъемлемой частью комедии. Если он смягчился, это наша потеря. Но это неплохой фильм — это просто разочарование из-за огромного таланта, задействованного в его создании» (Sayre, 1973).

Киновед Георгий Богемский (1920-1995) писал, что в «Альфредо», поставленном, когда уже было узаконено право на расторжение брака, Джерми с горечью констатирует: введение развода, за который так долго боролись, оказалось в Италии, в общем-то, ни к чему: что толку менять законы, когда неизменными остаются общественная мораль, сами устои буржуазной жизни, определяющие нравы, взгляды, людские предрассудки. Брак в буржуазном обществе все равно остается тюрьмой, он несовместим с личной свободой человека. Комедия сделана рукой мастера, мы сразу узнаем привычные нам стиль и манеру Джерми — и иронический закадровый текст, и насмешливую музычку, и вполне достоверные интерьеры затхлых мещанских квартир, а главное — столь же достоверные, жизненные образы и характеры из самой гущи повседневного мелкобуржуазного рутинного быта: истерическую взбалмошную девицу, жаждущую выскочить замуж, и ее старорежимных родителей… Но в фильме, в отличие от «Развода», «Аморального», даже «Дам и господ», социальные мотивы приглушены, обличительная едкость сатиры выветрилась. Остались уверенность режиссуры и отличные актеры — Стефания Сандрелли, вновь блеснувшая, как и в «Конформисте», новым в ней сатирическим дарованием, и американец Дастин Хоффман, впрочем, чувствующий себя в этом чисто итальянском фильме чуточку «в гостях». А еще остается впечатление вторичности, усталости, утраты

непосредственности — этого главного залога успеха всякого комедийного фильма» (Богемский, 1976).

А уже в XXI веке Рави Свами отметил, что «комедия «Альфредо, Альфредо» строится на невероятном несоответствии между застенчивым персонажем в исполнении Хоффмана и очаровательной Марией Розой в исполнении Стефании Сандрелли… Картина во многом сводит людей к «типам», поэтому можно утверждать, что это просто часть традиции, понятной зрителям. Но если «Соблазнённая и покинутая» обладает мифическим, вневременным качеством, то «Альфредо, Альфредо» — это комедия положений, которая, возможно, понятна многим, но менее увлекательна» (Swami, 2021).

В Италии «Альфредо, Альфредо» был удостоен награды «Давид ди Донателло» как лучший фильм года и был с большим энтузиазмом принят публикой: 5,1 млн. зрителей и 10-е место по посещаемости в сезоне 1972/1973 годов. Это позволило ему опередить в прокате такие знаменитые картины как «Кентерберийские рассказы» Пьера Паоло Пазолини, «Людвиг» Лукино Висконти и многие др.

В целом можно согласиться с тем, что Джерми повторил в «Альфредо, Альфредо» какие-то свои прежние комедийные приемы. Однако комедия снята с ироничной легкостью, дуэт Дастин Хоффман – Стефания Сандрелли забавен, да и в целом комедия ничуть не уступает многим иным работам этого выдающегося режиссера…

К сожалению, эта картина стала последней работой Мастера. Пьеро Джерми начал подготовку к своей следующей комедии «Мои друзья», но серьезно заболел и 5 декабря 1974 года скончался… В итоге фильм «Мои друзья» был снят другим Мастером комедийного жанра – Марио Моничелли (1915-2010).

Фильмография Пьетро Джерми

Свидетель / Il Testimone. Италия, 1946. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Диего Фаббри, Пьетро Джерми, Чезаре Дзаваттини, Энрико Рибулси. Актеры: Рольдано Лупи, Марина Берти, Эрнесто Альмиранте и др. Драма. Премьера: 15.02.1946.

Потерянная молодость / Утраченная молодость / Заблудшая молодежь / Gioventù perduta. Италия, 1947/1948. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Пьетро Джерми, Марио Моничелли, Антонио Пьетранджели, Энцо Провенцале, Леопольдо Триесте, Бруно Валери, Энрико Рибулси. Актеры: Карла Дель Поджо, Массимо Джиротти, Жак Серна, Франка Мареза, Диана Боргезе, Лео Гаравалья, Дино Маронетто, Эмма Барон и др. Драма. Премьера: 2.04.1948. **Прокат в Италии: 0,7 млн. зрителей.**

Именем закона / Под небом Сицилии / In nome della legge. Италия, 1948. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Джузеппе Манджоне, Пьетро Джерми, Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Марио Моничелли (по роману Джузеппе Ло Скьяво «Маленький суд»). Актеры: Массимо Джиротти, Шарль Ванель, Йоне Салинас, Камилло Мастрочинке, Саро Урци и др. Драма. Детектив. Вестерн. Премьера: 13.03.1949. **Прокат в Италии: 4,9 млн. зрителей.** Прокат в СССР – с 8.10.1951.

Дорога надежды / Il Cammino della speranza. Италия, 1950. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Федерико Феллини, Пьетро Джерми, Туллио Пинелли. Актеры: Раф Валлоне, Елена Варци, Саро Урци, Франческо Томалилло, Саро Арчидиаконо, Ренато Терра и др. Драма. Мелодрама. Премьера: 22.11.1950. **Прокат в Италии: 1,6 млн. зрителей.** Прокат в СССР – в 13.04.1954.

Город защищается / La Città si difende. Италия, 1951. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Пьетро Джерми, Джузеппе Манджоне. Актеры: Джина Лоллобриджида, Ренато Бальдини, Козетта Греко, Фаусто Тоцци, Энцо Маджо, Тамара Лис, Эмма Барон и др. Криминальная драма. Премьера: 27.05.1951. **Прокат в Италии: 0,8 млн. зрителей. Прокат во Франции: 0,6 млн. зрителей.**

Разбойник с Такка дель Лупо / Бандит из Волчьего ущелья / Il Brigante di Tacca del Lupo. Италия, 1952. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Пьетро Джерми, Федерико Феллини, Фаусто Тоцци, Туллио Пинелли (по роману Риккардо Баккели). Актеры: Амедео Надзари, Козетта Греко, Саро Урци, Альфредо Бини, Фаусто Тоцци, Альдо Буфи Ланди, Оскар Андриани, Лили Черасоли, Оресте Ромоли и др. Приключения. Вестерн. Премьера: 7.09.1952. **Прокат в Италии: 1,7 млн.**

Председательша / La Presidentessa / Mademoiselle la Présidente. Италия, 1952. Режиссер Пьетро Джерми. Сценарист Альдо Де Бенедетти (по пьесе Мориса Эннекена и Пьера Вебера “La Présidente”). Актеры: Сильвана Пампанини, Карло Даппорто, Аве Нинки, Луиджи Павезе, Мэрилин Буферд и др. Комедия. Премьера: 4.10.1952. **Прокат в Италии: 0,9 млн.**

Ревность / Gelosia. Италия, 1953. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Серджио Амидеи, Джузеппе Берто, Пьетро Джерми, Джузеппе Манджионе (по роману Луиджи Капуана «Маркиз Роккавердина»). Актеры: Эрно Криза, Мариса Белли, Винченцо Мусолино и др. Мелодрама. Премьера: 29.09.1953. **Прокат в Италии: 1,2 млн.**

Любовь за полвека / Amori di mezzo secolo. Италия, 1953. Режиссеры: Антонио Пьетранджели, Марио Кьяри, Пьетро Джерми, Глауко Пеллегрини, Роберто Росселлини. Сценаристы: Оресте Бьянколи, Сандро Континенца, Карло Инфачелли, Джузеппе Манджионе, Винизио Маринуччи, Антонио Пьетранджели, Роберто Росселлини, Этторе Скола, Родольфо Сонего, Винченцо Таларико. Актеры: Андреа Чекки, Карло Кампанини, Умберто Мелнати (в новелле А. Пьетраджели «1910). Другие актеры: Паола Борбони,

Франко Фабрици, Франко Интерленги, Леонора Руффо, Сильвана Пампанини, Альберто Сорди, Антонелла Луальди, Леа Падовани и др. Мелодрама. Премьера: 18.02.1954. **Прокат в Италии: 1,4 млн. зрителей.**

Машинист / Il Ferroviere. Италия, 1955. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Альфредо Джаннетти, Пьетро Джерми, Эннио Де Кончини, Карло Муссо, Лучиано Винченцони. Актеры: Пьетро Джерми, Луиза Делла Ноче, Эдоардо Невола, Саро Урци, Сильва Кошина, Карло Джуффре, Ренато Специали и др. Драма. Мелодрама. Премьера: 11.08.1956. **Прокат в Италии: 5,5 млн. зрителей (11-е место в сезоне 1956/1957). Прокат в СССР – со 2.09.1958.**

Бесхарактерный мужчина / Соломенный человек / L'Uomo di paglia. Италия, 1957. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Пьетро Джерми, Альфредо Джаннетти, Леонардо Бенвенути, Пьеро Де Бернарди. Актеры: Пьетро Джерми, Франка Беттойя, Луиза Делла Ноче, Саро Урци, Эдоардо Невола и др. Мелодрама. Премьера: 5.03.1958. **Прокат в Италии: 1,7 млн. зрителей.** Прокат в СССР – с 11.12.1961.

Проклятая путаница / Un maledetto imbroglio. Италия, 1959. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Альфредо Джаннетти, Эннио де Кончини, Пьетро Джерми (по мотивам романа Карло Эмилио Гадды «Пренеприятнейшее происшествие на улице Мерулана»). Актеры: Пьетро Джерми, Клаудия Кардинале, Франко Фабрици, Кристина Гаиони, Клаудио Гора, Элеонора Росси Драго, Саро Урци, Нино Кастельнуово, Ильдебрандо Сантафе, Силла Беттини, Джанни Музи и др. Детектив. Драма. Премьера: 24.10.1959. **Прокат в Италии: 2,5 млн. зрителей (78-е место в сезоне 1959/1960). Прокат во Франции: 0,15 млн. зрителей.**

Развод по-итальянски / Divorzio all'italiana. Италия, 1961. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Эннио Де Кончини, Пьетро Джерми, Адженоре Инкроччи, Альфредо Джаннетти (по мотивам романа Джованни Арпино «Преступление чести»). Актеры: Марчелло Мастроянни, Даниела Рокка, Стефания Сандрелли, Леопольдо Триесте, Эдуардо Спадаро и др. Комедия. Премьера: 20.12.1961. **Прокат в Италии: 7,4 млн. зрителей (4-е место в сезоне 1961/1962). Прокат во Франции: 1,8 млн. зрителей. Прокат в Испании: 0,8 млн. зрителей. Прокат в СССР – с 6.07.1964: 21,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Соблазнённая и покинутая / Sedotta e abbandonata / Séduite et abandonnée. Италия–Франция, 1963. Режиссёр Пьетро Джерми. Сценаристы: Лучиано Винченцони, Адженоре Инкроччи, Фурио Скарпелли, Пьетро Джерми. Актеры: Саро Урци, Стефания Сандрелли, Альдо Пульизи, Леопольдо Триесте и др. Комедия. Премьера: 30.01.1964. **Прокат в Италии: 4,5 млн. зрителей (12-е место в сезоне 1963/1964). Прокат во Франции: 0,2 млн. зрителей. Прокат в СССР – с 13 июня 1966: 20,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Дамы и господа / Signore & signori / Mesdames et messieurs. Италия-Франция, 1965. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Пьетро Джерми, Адженоре Инкроччи, Фурио Скарпелли, Лучиано Винченцони. Актеры: Альберто Лионелло, Ольга Вилли, Вирна Лизи, Гастоне Москин, Нора Риччи, Франко Фабрици, Беба Лончар, Куинто Пармеджани, Вирджилио Гадзоло, Джиджи Баллиста, Альдо Пульизи и др. Комедия. Премьера: 10.02.1966. **Прокат в Италии: 5,0 млн. зрителей (12-е место в сезоне 1965/1966). Прокат во Франции: 0,2 млн. зрителей.** Прокат в СССР – с 23.12.1968.

Аморальный / Слишком много для одного мужчины / L'Immorale / Beaucoup trop pour un seul homme. Италия-Франция, 1967. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Пьетро Джерми, Туллио Пинелли, Альфредо Джаннетти, Карло Бернари. Актеры: Уго Тоньяцци, Стефания Сандрелли, Рене Лонгарини, Мария Грация Кармасси, Джиджи Баллиста, Серджо Финкато, Марко Делла Джованна и др. Комедия. Премьера: 25.03.1967. **Прокат в Италии: 2,7 млн. зрителей (70-е место в сезоне 1966/1967). Прокат в Испании: 0,7 млн. зрителей.**

Серафино / Серафино, или Любовь в полях / Serafino / Serafino ou L'amour aux champs. Италия-Франция, 1969. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Пьетро Джерми, Леонардо Бенвенути, Пьеро Де Бернарди, Туллио Пинелли. Актеры: Адриано Челентано, Оттавия Пикколо, Саро Урци, Франческа Романа Колуцци, Нацциарено Натале, Оресте Палелла и др. Комедия. Премьера: 19.12.1968. **Прокат в Италии: 10,5 млн. зрителей (1-е место в сезоне 1968/1969).** Прокат в СССР - с 13.12.1971.

Каштаны вкусные / Le castagne sono buone. Италия, 1970. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Леонардо Бенвенути, Пьеро Де Бернарди, Туллио Пинелли, Пьетро Джерми. Актеры: Стефания Казини, Джанни Моранди, Франко Фабрици, Патрисия Эллисон, Джузеппе Ринальди и др. Комедия. Мелодрама. Премьера: 20.10.1970. **Прокат в Италии: 3,0 млн. зрителей (34-е место в сезоне 1970/1971).**

Альфредо, Альфредо / Alfredo, Alfredo. Италия-Франция, 1972. Режиссер Пьетро Джерми. Сценаристы: Пьеро Де Бернарди, Леонардо Бенвенути, Туллио Пинелли, Пьетро Джерми. Актеры: Дастин Хоффман, Стефания Сандрелли, Карла Гравина, Клара Колозимо, Даника Ла Лоджиа, Саро Урци и др. Комедия. Премьера: 4.08.1972. **Прокат в Италии: 5,1 млн. зрителей (10-е место в сезоне 1972/1973). Прокат во Франции: 0,2 млн. зрителей. Прокат в Испании: 1,2 млн. зрителей.**

Литература

Алова Л. «Развод по-итальянски» // *Энциклопедия Кино Европы. Фильмы.* М.: НИИК, 2009. С. 114-115.

Бачелис Т. Кино по-итальянски // *Советский экран*. 1966. 8: 16-17, 20.

Богемский Г. Адриано Челентано // *Советский экран*. 1979. 7: 18.

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. Комедия по-итальянски // *Искусство кино*. 1976. 10.

Богемский Г. Комедия по-итальянски // *Искусство кино*. 1976. 11.

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

Богемский Г. Стефания Сандрелли // *Актеры зарубежного кино*. Вып. 5. М.: Искусство, 1970: 168-185.

Богемский Г. Так ли прост «Серафино»? // *Советский экран*. 1972. 11: 14-15.

Гулиев А. Развод по-итальянски // *Искусство кино*. 1962: 144-145.

Левицкая А.А., Федоров А.В., Мурюкина Е.В., Горбаткова О.И., Сальный Р.В., Челышев К.А. Медиакритика в россии: творческие портреты. Москва-Берлин, 2020.

Лидзани К. Итальянское кино. М.: Искусство, 1956.

Лисициан Т. Соблазненная и покинутая // *Новые фильмы*. 1966. 6: 22-23.

Лищинский И. Пьетро Джерми // *Советский экран*. 1968. 18.

Нефёдов, Е. Серафино. *All of Cinema*. 22.08.2022. https://allofcinema.com/serafino-serafino-1968/ .

Новогрудский А. Машинист // *Советский экран*. 1958. 15: 4.

Погожева Л. Канн, 1964 // *Искусство кино*. 1964. 8: 111-112.

Погожева Л. Серафино // *Новые фильмы*. 1972. № 3.

Сурин В. Киномарафон в Канне // *Советский экран*. 1967. 14: 15.

Федоров А., Левицкая А., Новиков А. Женская тема в зеркале советского игрового кинематографа звукового периода (1931-1991) и медиаобразование // *Европейский исследователь. Серия А*. 2020. № 11 (1). С. 31-50.

Федоров А.В. Зарубежное кино: 1000 фильмов. Москва, 2025.

Федоров А.В. "Индиана Джонс и храм хрустального черепа" Стивена Спилберга как пародийная трансформация медийных стереотипов "холодной войны" в рамках массовой/популярной культуры XXI века // *Медиаобразование*. 2010. № 3. С. 86-96.

Федоров А.В. 1000 и 1 зарубежный лидер советского кинопроката: 1945-1990. Москва, 2026.

Федоров А.В. Анализ западных экранных стереотипов образа Г.Распутина на занятиях в студенческой аудитории // *Медиаобразование*. 2013. № 3. С. 59-66.

Федоров А.В. Анализ элитарных медиатекстов на занятиях в студенческой аудитории (на примере кинематографического наследия Алена Роб-грийе) // *Научно-педагогический журнал Восточной Сибири Magister Dixit*. 2013. № 3 (9). С. 197-216.

Федоров А.В. Аутсайдеры советского кинопроката: избранная коллекция. Москва, 2025.

Федоров А.В. Герменевтический анализ французских игровых фильмов о школе и вузе // *Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык*. 2018. № 2. С. 141-160.

Федоров А.В. До и после "Ночного портье": эксплуатация темы нацизма в кинематографе // *Медиаобразование*. 2013. № 3. С. 67-78.

Федоров А.В. Другая война, или Запад есть Запад... Военная тема в западном кинематографе эпохи "холодной войны" // *Медиаобразование*. 2015. № 4. С. 82-85.

Федоров А.В. Идеологический, структурный анализ трактовки образа России на западном экране в постсоветскую эпоху (1991-2010) (на примере фильма "Душка" Й. Стеллинга) // *Вопросы культурологии*. 2010. № 5. С. 107-112.

Федоров А.В. Киноборьба казалась бесконечной... // *Медиаобразование*. 2011. № 1. С. 90-93.

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 Валерио Дзурлини и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026.
Федоров А.В. Кинорежиссер Дамиано Дамиани и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 52 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Дино Ризи и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2025. 100 с.
Федоров А.В. Кинорежиссер Лилиана Кавани и все её фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 41 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 Марко Феррери и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026.
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 Пьетро Джерми и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 41 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 Серджо Леоне и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 27 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. Кинорежиссер Этторе Скола и все его фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 68 с.
Федоров А.В. Кинорежиссеры Кастеллано и Пиполо и все их фильмы. М.: ОД «Информация для всех», 2026. 28 с.
Федоров А.В. Лидеры и аутсайдеры кинопроката франции среди французских фильмов: 1945-2023. Москва, 2024.
Федоров А.В. Образ России на западном экране в эпоху идеологической конфронтации. фильм Т. Хэкфорда "Белые ночи" (1985) // *Общество. Среда. Развитие.* 2011. № 1 (18). С. 153-158.

Федоров А.В. Подготовка и создание электронной научной энциклопедии "Медиаобразование и медиакультура". НИР: грант № 11-06-12001. Российский гуманитарный научный фонд. 2011.

Федоров А.В. Подготовка и создание электронной научной энциклопедии "Медиаобразование и медиакультура". Отчет о НИР № 11-06-12001. Российский гуманитарный научный фонд. 2012.

Федоров А.В. Польский альбом. Заметки о кино. Москва-Берлин, 2020.

Фёдоров А.В. Советская кинофантастика о войне и космосе: герменевтический анализ // *Вопросы культурологии*. 2012. № 2. С. 64-68.

Федоров А.В. Статистические данные посещаемости польских фильмов в советском кинопрокате (1960-е – 1980-е годы). Москва, 2023.

Федоров А.В. Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010). Москва, 2010.

Федоров А.В. Французский альбом. Заметки о кино. Москва, 2024.

Федоров А.В. Французский альбом: заметки о кино (второе, дополненное издание). Москва, 2026.

Федоров А.В. Школа и вуз в зеркале советских, российских и западных аудиовизуальных медиатекстов. НИР: грант № 17-18-01001. Российский научный фонд. 2017.

Федоров А.В. Школа и вуз в зеркале советских, российских и западных аудиовизуальных медиатекстов. Отчет о НИР № 17-18-01001. Российский научный фонд. 2017.

Федоров А.В. Школа и вуз в зеркале советских, российских и западных аудиовизуальных медиатекстов. Отчет о НИР № 17-18-01001. Российский научный фонд. 2018.

Федоров А.В. Эволюция теоретических киноведческих концепций в журнале "Искусство кино" (1931-2021). НИР: грант № 22-28-00317. Российский научный фонд. 2022.

Федоров А.В. Эволюция теоретических киноведческих концепций в журнале "Искусство кино" (1931-2021). Отчет о НИР № 22-28-00317. Российский научный фонд. 2022.

Федоров А.В., Левицкая А.А. Механизмы медийных манипуляций в зеркале кинематографа // *Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа*. 2021. С. 32-35.

Федоров А.В., Левицкая А.А. Тексты журнала "Советский экран" по тематике западного кинематографа с 1925 по 1991 год: контент-анализ // *Вестник ВГИК*. 2024. Т. 16. № 2 (60). С. 42-58.

Федоров А.В., Левицкая А.А. Тексты журнала "Советский экран" по тематике западного кинематографа с 1925 по 1991 год: контент-анализ // *Вестник ВГИК*. 2024. Т. 16. № 3 (61). С. 44-57.

Федоров А.В., Левицкая А.А., Горбаткова О.И., Челышева И.В., Михалева Г.В. Школа и вуз в зеркале кинематографа западных стран. Москва-Берлин, 2020.

Федоров А.В., Левицкая А.А., Горбаткова О.И., Челышева И.В., Мурюкина Е.В., Михалева Г.В., Сальный Р.В., Шаханская А.Ю., Селиверстова Л.Н. Школа и вуз в зеркале советских, российских и западных аудиовизуальных медиатекстов. Москва, 2019.

Фрейлих, С. Фильмы и годы: развитие реализма в киноискусстве. М.: Искусство, 1964.

Abate, M. Le castagne sono buone. 9.12.2019. https://www.amalfinews.it/it/storia-e-storie-19/nel-film-le-castagne-sono-buone-cetara-e-sinonim-2572/article

Aniballi, A. Il Cammino della speranza. 21.09.2017. https://quinlan.it/2017/09/21/cammino-della-speranza/

Aprà, A. Per una revision di Germi. *Signore & Signori di Pietro Germi. Uno sguardo ridente sull'ipocrisia morbid*. Torino, 1997.

Aristarco, G. La Città si difende. Cinema. 1951. 75.

Bertarelli, M. In nome della legge. *Il Giornale*. 16.12.2002.

Bianchi, P. Il Testimone. La Critica Cinematografica. 1946. 2.

Bini, L. L'Immorale. *Letture*. 1967. 5: 401.

Biraghi, G. L'Immorale. *Il Messaggero di Roma*. 26.03.1967.

Biscontini, L. L'Uomo di paglia. 3.03.2023. https://www.insidetheshow.it/474284_disponibile-su-raiplay-luomo-di-paglia-di-e-con-pietro-germi/

Breve, M. Divorzio all'italiana. 3.09.1995. https://spietati.it/divorzio-allitaliana/

Breve, M. In nome della legge. 8.09.1995. https://spietati.it/in-nome-della-legge/

Brunetta, G.P. Storia del cinema italiano. Vol. 4. Roma: Editori Riuniti, 1993: 372.

Buonaguidi, L. Il Ferroviere. 21.05.2014. https://cinefatti.com/2014/05/21/il-ferroviere/

Cappi, M. La commedia più nera e graffiante di Germi è un film di inalterata attualità e di sorprendente modernità. *My movies.* 28.04.2016. https://www.mymovies.it/film/1965/signoreesignori/

Carotti, C. Le donne, la famiglia, il lavoro nel cinema di Pietro Germi. Lampi di stampa, 2011.

Carotti, C. Alla ricerca del Paradiso. L'operaio nel cinema italiano, 1945-1990. Graphos, 1992.

Carotti, C. Le donne, la famiglia il lavoro nel cinema di Pietro Germi. Milano: Lampi Di Stampa, 2011.

Casiraghi, U. Signore & signori. l'Unità. 11.02.1966

Chigurh, A. Signore & signori. 13.09.2019. https://icinenauti.it/13/09/2019/commedia/signore-signori/

Chigurh, A. Un maledetto imbroglio. 28.05.2025. https://icinenauti.it/28/05/2025/cinema-drammatico/un-maledetto-imbroglio/

Cimmino, A. Germi, Pietro. Dizionario biografico degli italiani. Vol. 53. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000.

Ciofani, L. Gelosia. 31.10.2018. https://lorenzociofani.wordpress.com/2018/10/31/italia-50s-21-gelosia-pietro-germi-1953/

Cresleri, L. L'Immorale. 29.06.2024. https://www.cinefiliaritrovata.it/limmorale-o-lamore-ai-tempi-del-boom/

Dagrada, E. Un inizio contro. Censura e scrittura in “Gioventù perduta”. *Il cinema di Pietro Germi*. Roma: Edizioni di Bianco e Nero/ Edizioni Sabinæ, 2016.

Davinotti, M. Amori di mezzo secolo. 2013. https://www.davinotti.com/film/amori-di-mezzo-secolo/189

Davinotti, M. Divorzio all'italiana. 2007. https://www.davinotti.com/film/divorzio-all-italiana/407

Davinotti, M. In nome della legge. 2007. https://www.davinotti.com/film/in-nome-della-legge/5045

Davinotti, M. Signore & signori. 2007. https://www.davinotti.com/film/signore-signori/665

De Pace, T. Il Ferroviere. 4.03.2014. https://www.sentieriselvaggi.it/film-in-tv-il-ferroviere-di-pietro-germi/

De Pace, T. La Città si difende. 11.11.2018. https://www.sentieriselvaggi.it/la-citta-si-difende-di-pietro-germi/

De Pace, T. L'Uomo di paglia. 6.06.2015. https://www.sentieriselvaggi.it/film-in-tv-luomo-di-paglia-di-pietro-germi/

De Pace, T. Pietro Germi, tutto il cinema del mondo. 4.12.2014. https://www.sentieriselvaggi.it/pietro-germi-tutto-il-cinema-del-mondo/

De Pace, T. Signore & signori. 27.07.2016. https://www.sentieriselvaggi.it/film-in-tv-signore-e-signori-di-pietro-germi/

Fedorov A. America, America: a letter from Russia. *Cineaste*. 1997. Т. 22. № 4. С. 62.

Fedorov A. Foreign leaders of Soviet film distribution: selected collection. Moscow, 2023.

Fedorov A. French films in the USSR and France film distribution (1945-1991). *Media Education*. 2024. № 3. С. 330-397.

Fedorov A. Grigory Rasputin in the mirror of Western screen. *European Journal of Social and Human Science*s. 2015. № 1 (5). С. 24-27.

Fedorov A. Image of France and French people in the Soviet and Russian screens. *European Researcher. Series A.* 2018. № 9-2 (2). С. 78-106.

Fedorov A. Polish cinema in the mirror of the soviet and Russian film critics. *Медиаобразование.* 2017. № 2. С. 220-239.

Fedorov A. Rus sinemasi: çok kisa bir tarihçe. *Etkileşim.* 2024. Т. 7. № 13. С. 364-390.

Fedorov A. Soviet cartoons media texts in cold war times: hermeneutic analysis. *Russian Journal of Sociology*. 2016. № 1 (3). С. 4-9.

Fedorov A. Soviet feature cinema in the mirror of the Soviet film critics (on the example of annuals "Screen" (1964-1990). *European Researcher. Series A*. 2016. № 7 (108). С. 352-446.

Fedorov A. The analysis of detective genre in media studies in the student audience. *Acta Didactica Napocensia*. 2011. Т. 4. № 2-3. С. 79-87.

Fedorov A. The hermeneutical analysis of the Soviet fantasy genre of the 1950s – 1960s and its American screen transformation in media studies in a student audience. *PedActa*. 2012. Т. 2. № 2. С. 59-72.

Fedorov A. The ideological, structural analysis of the Russian image representation in the cold war times' film 'White nights'. *European Researcher*. 2013. № 4-3 (47). С. 1044-1050.

Fedorov A. The image of russia on the Western screen in the ideological confrontation epoch (1946-1991): from the late stalinism to the "thaw", from "detente" and "stagnation" to the "perestroika". *European Researcher*. 2013. № 6-2 (53). С. 1772-1786.

Fedorov A. The image of Russia on the western screen: the present stage (1992–2013). *European Researcher*. 2013. № 4-3 (47). С. 1051-1064.

Fedorov A. The image of the white movement in the Russian feature cinema at the present stage (1992-2016). *European Researcher. Series A*. 2016. № 4 (105). С. 216-230.

Fedorov A. The image of the White movement in the Soviet films of 1950s - 1980s. *European Journal of Social and Human Sciences*. 2016. № 1 (9). С. 23-42.

Fedorov A. Western audiovisual stereotypes of Russian image: the ideological confrontation epoch (1946-1991) // *European Researcher*. 2013. № 5-4 (51). С. 1565-1580.

Fedorov A. Zbyněk Brynych: zigzags of film directing. *Media Education*. 2025. № 2. С. 187-194.

Fedorov A., Kornienko E. The ideological topic in the magazine soviet screen: 1957-1968 (Western cinema aspect). *European Researcher*. Series A. 2023. № 14 (1). С. 25-30.

Fedorov A., Levitskaya A., Gorbatkova O. Students' audience competency levels on the topic "School and university in the mirror of audiovisual media texts". *European Researcher. Series A*. 2019. № 10 (4). С. 209-222.

Fedorov A.V. 'Sparta' as a digest of school life problems, represented in the movie world. *Media Education*. 2019. № 1. С. 23-29.

Fedorov A.V. Film 'Love, Simon' (2018) as a gay manifesto in cinema on school theme. *Media Education*. 2018. № 3. С. 32-38.

Fedorov A.V. Film studies in the university students' audience: from entertainment genres to art house. Москва, 2013.

Fedorov A.V. The image of the West on the Soviet screen in the era of the "cold war": case studies. *European Researcher*. 2013. № 2-3 (42). С. 497-507.

Fedorov, A. Political engagement: hermeneutical analysis of soviet films about Yaroslav Galan. *Russian Journal of Political Studies*. 2016. Т. 3. № 1. С. 4-8.

Felice, C.A. Il Testimone. Film. 1946. 25.

Fenu, G. Sedotta e abbandonata. *Cinema Italia. Altervista*. 28.09.2019. http://cinemaitalia.altervista.org/recensione-del-film-sedotta-abbandonata-1964/

Ferrari, B. Pietro Germi e "In nome della legge": il quasi neorealista che guardava ad Hollywood. 5.04.2019. https://cabiriams.com/2019/04/05/pietro-germi-e-in-nome-della-legge-il-quasi-neorealista-che-guardava-ad-hollywood/

Ferrero, A. Signore & signori. *Cinema Nuovo*. 1966. 180.

Fidotta, G. Il Testimone. 12.01.1999. https://spietati.it/il-testimone/

Fulfaro, F. Un maledetto imbroglio. 4.12.2014. https://www.sentieriselvaggi.it/film-in-tv-un-maledetto-imbroglio-di-pietro-germi/

Ghelli, N. Amori di mezzo secolo. *Rivista del Cinematografo*. 4.04.1954.

Giacovelli, E. Pietro Germi. Collana Il Castoro Cinema. n. 147. La Nuova Italia, 1991.

Giacovelli, E. Pietro Germi. Firenze: La Nuova Italia, 1991.

Grassi, G. Sedotta e abbandonata. My movies. 22.07.2020.

Grazzini, G. Sedotta e abbandonata. *Corriere della Sera*. 11.05.1964.

Gresleri, L. Il Ferroviere. *Cinefilia ritrovata*. 26.06.2024. https://www.cinefiliaritrovata.it/realismo-allitaliana-con-il-ferroviere-di-pietro-germi/

Gromo, M. Il Cammino della speranza. *La Stampa*. 1950.

Gromo, M. Il Testimone. *La Stampa*. 1946.

Kezich, T. Il cinema degli anni sessanta, 1962-1966. Milano: Il Formichiere, 1966.

Kwedi, J. Jeunesse perdue. 3.04.2025. https://www.dvdclassik.com/critique/jeunesse-perdue-germi

Kwedi, J. Le chemin de l'esperance. 16.10.2023. https://www.dvdclassik.com/critique/le-chemin-de-l-esperance-germi

Levitskaya A., Fedorov A., Kornienko E. Western cinematography on the pages of 'Soviet screen' magazine: 1925-1991. Moscow, 2024.

Lo Verme, S. Divorzio all'italiana. *My movies.* 1.10.2024. https://www.mymovies.it/film/1962/divorzio-allitaliana/

Machiavelli, N.R. Il Ferroviere. 12.01.1999. https://spietati.it/il-ferroviere/

Machiavelli, N.R. Sedotta e abbandonata. 19.12.1995. https://spietati.it/sedotta-e-abbandonata/

Machiavelli, N.R. Un maledetto imbroglio. 8.09.1995. https://spietati.it/un-maledetto-imbroglio/

Madeo. L. Germi polemic tuona e difende le castagne. *La Stampa.* 11.11.1970).

Malavasi, L., Morreale, E. (eds.). Il cinema di Pietro Germi. Edizioni di Bianco e Nero, Edizioni Sabinae, 2016.

Mascialino, R. Un maledetto imbroglio. 12.11.2020. https://www.ritamascialino.com/cms/2020/11/un-maledetto-imbroglio-di-pietro-germi-di-rita-mascialino/

Mereghetti, P. Il Mereghetti - Dizionario dei Film 2008. Milano: Baldini Castoldi Dalai editore, 2007.

Miccichè, L. (ed.). *Signore & signori di Pietro Germi: uno sguardo ridente sull'ipocrisia morbid*. Torino, 1997.

Moncada, R. Pietro Germi. Gli anni felici in Sicilia. Agrigento, VGS Libri, 2025.

Morandini, M. Il Morandini - Dizionario dei Film 2000. Bologna: Zanichelli editore, 1999.

Patti, E. Divorzio all'italiana. *Il Tempo.* 6.01.1962.

Porro, M. Sedotta e abbandonata. *Magazine Corriere della Sera.* 1964.

Raganelli, G. Gelosia. 18.09.2017. https://quinlan.it/2017/09/18/gelosia/

Ragazzoni, D. Pietro Germi. In: *Cinema di tutto il mondo. I registi e le loro opera.* Milano: Oscar Studio Mondadori, 1978: 168.

Rausa, G. Il Brigante di Tacca del Lupo. 2011. https://www.giusepperausa.it/il_brigante_di_tacca.html

Rausa, G. La Città si difende. 2015. https://www.giusepperausa.it/la_citta_si_difende_e_processo.html

Rausa, G. L'Immorale. 2015. https://www.giusepperausa.it/signore_e_signori.html

Rausa, G. L'Uomo di paglia. 2021. https://www.giusepperausa.it/uomo_di_paglia.html

Rausa, G. Signore & signori. 2015. https://www.giusepperausa.it/signore_e_signori.html

Romagna, M. Il Cammino della speranza. 28.09.2017. https://www.cinelapsus.com/il-cammino-della-speranza-1950-di-pietro-germi/

Rondi, G.L. Divorzio all'italiana. *Il Tempo.* 21.12.1961.

Rondi, G.L. Il Testimone. *Il Tempo.* 7.03.1948.

Rondi, G.L. In nome della legge. Il Tempo. 2.04.1949.

Rondi, G.L. L'Immorale. Il Tempo. 26.3.1967.

Rondi, G.L. Sedotta e abbandonata. *Il Tempo.* 31.01.1964.

Rotini, R. Le castagne sono buone. 1.09.2022. https://www.rivistaorizzonte.com/2022/09/01/le-castagne-sono-buone/

Sacchi, F. Al cinema col lapis. Milano: Mondadori, 1958.

Sacchi, F. L'Immorale. *Epoca.* 23.04.1967.

Sayre, N. Alfredo, Alfredo. *New York Times.* 18.12.1973.

Schiavoni, M. Divorzio all'italiana. 18.04.2015. https://quinlan.it/2015/04/18/divorzio-allitaliana/

Schiavoni, M. Sedotta e abbandonata. 30.11.2014. https://quinlan.it/2014/11/30/sedotta-abbandonata/

Schiavoni, M. Serafino. 27.03.2021. https://quinlan.it/2021/03/27/serafino/

Senatore, I. Il Ferroviere. 8.03.2020. https://www.cinemaepsicoanalisi.com/it/il-ferroviere-di-pietro-germi-italia-1955-durata-120-b-n/

Sesti, M. (ed.). Signore e signori. Pietro Germi. Prato, Gli Ori, 2004.

Sesti, M. Tutto il cinema di Pietro Germi. Dalai Editore, 1997.

Siniscalco, M. Il Brigante di Tacca del Lupo. Rassegna del Film. 1952. 9.

Siniscalco, M. La Presidentessa. Rassegna del Film. 1952. 11.

Spiniello, A. Gelosia. 16.02.2008. https://www.sentieriselvaggi.it/dvd-gelosia-di-pietro-germi/

Swami, R. Alfredo, Alfredo. 13.03.2021. https://www.lockeddowncinema.com/post/alfredo-alfredo-dir-pietro-germi-1972

Tedeschi Turvo, A. La poesia dell'individuo. Il cinema di Pietro Germi. Verona: CR Editore, 2005.

Valobra, F. Un maledetto imbroglio. *Cinema Nuovo*. 1959.

Vernocchi, G. Il Brigante di Tacca del Lupo. 15.10.2019. http://quandolacittadorme.blogspot.com/2019/10/il-brigante-di-tacca-del-lupo.html

Vernocchi, G. La Città si difende. 1.08.2020. http://quandolacittadorme.blogspot.com/2020/08/la-citta-difende.html

Zambenedetti, A. Il Cammino della speranza. 12.01.1999. https://spietati.it/il-cammino-della-speranza/

Федоров А.В. Кинорежиссер Пьетро Джерми 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