

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-140-173

EDN NNEIRG

УДК 791.43-22(44+450) "1950"

Н. П. Баландина

Государственный институт искусствознания,

Москва, Россия

ORCID: 0009-0000-8478-0216

Франко-итальянский смех. Развитие французской и итальянской кинокомедии в 1950-е годы

АННОТАЦИЯ

В статье исследуются взаимоотношения французского и итальянского кино на примере жанра комедии конца 1940–1950-х годов. Во Франции этот путь шел через диалог с традицией немой комической и пантомимой, открытия в области звукошумовой партитуры, сближение с жанром плаща и шпаги и костюмного фильма. Вместе с тем комедия рождалась сквозь преодоление травмы и уныния, связанных с долгой оккупацией, и конкуренцию с «черным фильмом». В Италии трамплином для взлета этого жанра становится неореализм и соревнование с американским кино за зрителя, прививка мелодрамы и возвращение к традиции «див», идущей из 1910-х годов. Итальянская кинокомедия 1950-х и 1960-х — это комедия диалектальная, уходящая корнями в народную культуру, в противоположность комедиям муссолиниевской эпохи, освобождавшимся от региональных особенностей, иронии и ориентированных на унификацию. Особенность, объединяющая итальянскую и французскую комедию 1950-х, — приход в кинематограф выдающихся комиков, прошедших школу варьете и мюзик-холла. Также подробно рассматривается модель франко-итальянской копродукции, которая показывала устройство и динамику европейского кинопроцесса в целом и в двойной перспективе, обращаясь и к массовому, и к авторскому кино. Кинопроизводство само по себе оказывается своего рода мостом между Францией и Италией, намечая самые разнообразные и неожиданные параллели и переклички.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Кино Италии, кино Франции, комедия, гэг, «розовый неореализм», комедия дель арте, кинокопродукция, фильм плаща и шпаги, сатира, нуар.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-140-173

EDN NNEIRG

УДК 791.43-22(44+450) "1950"

Natalia P. Balandina
State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0000-8478-0216

Franco-Italian Laughter. The Development of French and Italian Film Comedy in the 1950s

ABSTRACT

The article explores the relationship between French and Italian cinema on the example of the comedy genre of the late 1940s-1950s. In France, this interaction was made through the dialogue with the tradition of the silent comic cinema and pantomime, discoveries in the field of sound score, convergence with the genre of cloak and sword drama and costume movies. At the same time, comedy was a reaction to the trauma and despondency associated with the long occupation and competing with "the black film". In Italy, the rise of this genre was connected with neo-realism and competition with the American cinema for the audience, the dose of melodrama and a return to the tradition of "divas" coming from the 1910s. Italian film comedy of the 1950s and 1960s is a dialectal comedy rooted in popular culture, in contrast to the comedies of the Mussolini era, which were liberated from regional peculiarities, irony and were unified. The feature that unites Italian and French comedy of the 1950s is the outstanding comedians brought up on the school of variety theatre and music hall. The article also examines in detail the Franco-Italian coproduction model, which showed the structure and dynamics of the European film process as a whole and in a dual perspective, addressing both mass and independent cinema. Film production itself turns out to be a kind of bridge between France and Italy, pointing out the most diverse and unexpected parallels and overlaps.

KEYWORDS

Italian Cinema, French Cinema, comedy, gag, pink neo-realism, border, commedia dell'arte, coproduction, cloak and sword film, satire, noir.

«Гэги заставляют забыть о сценарии» — заголовок статьи Жака Тати на первой странице обозрения «Киноклуб» заявлял тему мартовского номера 1950 года, целиком посвященного французскому комическому кино в мировом кинематографическом контексте. В ежемесячном издании французской Федерации киноклубов были собраны тексты ведущих критиков и режиссеров, размышляющих о природе кинокомедии: «Гэг» Жана Кокто, «Мак Сеннет и рождение американского бурлеска» Жана Митри, «Гэги в довоенном французском кино» Жоржа Садуля. . . Авторы стремились описать понятие «французская комическая школа», то обращаясь к фильмам Макса Линдера и Ригадена, то представляя свою собственную актерскую и сценарную концепцию современной комедии, то возвращаясь к анализу «Политого поливальщика» братьев Люмьер. «И если школа есть, то так ли сильно она отличается от тех, что появились в других странах в сходных обстоятельствах?» [1, р. 4] — задает риторический вопрос Жан Тевено, автор статьи «Новая французская школа комического фильма. Огромный труд — рассмешить».

Очевидно, повод для подобной дискуссии дал дебютный фильм Жака Тати «Праздничный день», вышедший на экран в 1949 году и наметивший новую линию французской комической в звуковом кино (фото 1). Однако если стиль истории о почтальоне Франсуа, соединивший приметы образа жизни послевоенной Франции и условность комической маски, прямо отсылал к разговору



Фото 1. Кадр из фильма «Праздничный день», реж. Ж. Тати, 1949. 55 мин., 46 сек. Скриншот автора / «The Big Day» [Film, 00:55:46]. Directed by J. Tati, 1949

о раннем кино и великих комиках 1910–1920-х годов, то к диалогу с другой темой он подводил менее заметно. В некоторых гэггах «Праздничного дня», например в эпизоде погони героя за мухой, угадывались лацци комедии дель арте. Интересно, что мотивы и приемы итальянской народной комедии оказались необходимы деятелям французского кино в тот момент, когда понадобилось прямо обратиться к публике, поделиться с ней энергией творчества и вдохновения. Можно сказать, что с обращения к площадной театральной традиции и к комедии дель арте начинается возрождение французского кинематографа после войны: «Дети райка» (1945) М. Карне, «Праздничный день» (1949) Ж. Тати и «Золотая карета» (1951) Ж. Ренуара — три фильма, в которых стихия театральной игры оказывается своего рода лекарством, средством от депрессии и подавленного состояния общества, только что пережившего долгую оккупацию. Уже это обстоятельство дает основание для сопоставления французского и итальянского кино конца 1940–1950-х годов, в котором интерес к национальной театральной традиции чуть позже приведет к открытиям в области киноязыка и художественной формы. «Расщепление неореалистического человека, о чем совершенно спокойно писала Т. И. Бачелис уже в 1972 году в своей монографии о Феллини, не казалось более дегуманизацией, равно как и использование мифа или культурного кода комедии дель арте для анализа итальянской действительности 50-х» [2, с. 246], — отмечал Андрей Шемякин. Можно добавить, что это касается как авторского, так и массового кино и в значительной степени относится к развитию жанра кинокомедии в данный период.

Итальянскую и французскую комедийные традиции принято соотносить — сближать или противопоставлять — начиная с XVI века, когда труппы комедии дель арте впервые представили свое искусство во Франции, где в это же время полулюбительские фарсовые коллективы превращаются в профессиональные театральные союзы. Это взаимное влияние, часто связанное с конкуренцией (особенно на сцене Бургундского отеля), творческой борьбой и обменом опытом, дает мощный импульс для развития французского театра и драматургии на протяжении нескольких веков: от эпохи Мольера до периода неоромантизма и драм Ростана. С одной стороны, французские «фарсеры часто адаптировали популярные маски итальянского театра к своему зрителю» [3, с. 63], по выражению Елены Дунаевой; с другой стороны, общая судьба французских и итальянских артистов, которые долгое время выступали на одной сцене (в частности, в Бургундском отеле), наблюдая друг за другом, изучая технику и манеру игры, общаясь в быту, позволяет говорить о родственных связях двух национальных культур.

Любопытно, что в ранней истории кино вектор влияния меняет направление: итальянские кинематографисты сначала учатся снимать комедии «по французским рецептам», а потом постепенно делают собственные открытия в области этого жанра. Некоторые итальянские кинокомпании в 1900-е годы в основном специализировались на прокате французских комических фильмов, а миграция технических специалистов и артистов «Пате» и «Гомон» приняла такие размеры, что вызвала беспокойство руководителей самых крупных мировых

киномонополий. Наконец, переезд в 1908 году в Италию первой звезды французского кино Андре Дида, установившего моду на комические серии и заслужившего титул любимца публики, подвел предварительные итоги этой эпохе галломании. Подчеркнем, что первая маска в итальянском кино — это Буаро, Кретинетти, или Глупышкин, созданная французским комиком Дидом. В начале 1910-х годов туринская и римская кинофирмы приглашают на съемки фильмов со сквозным героем французских клоунов, которые пытаются конкурировать с Кретинетти. Таким образом, в первые десятилетия истории кино Италия — центр притяжения французских кинематографистов, которым здесь всегда был гарантирован теплый прием и обещание получить выгодный и почетный ангажемент. С начала 1920-х годов положение Италии как государства, открытого и притягательного для иностранных специалистов, резко меняется. Изоляция продлится до 1932 года — открытие первого Венецианского кинофестиваля и его работа в форме соревновательного смотра (начиная с 1934 года) заявят о готовности к творческому диалогу и приему международных делегаций. Однако в конце 1930-х — начале 1940-х годов вновь происходит резкое «похолодание» общественного климата.

После Второй мировой войны и распада фашистского режима наступает новый период во взаимоотношениях французского и итальянского кино. В мировом киноискусстве ведущим стилем становится неореализм, родившийся в Италии, и теперь сюда стремятся приехать работать многие деятели культуры и крупные кинорежиссеры со всего мира. Об укреплении дипломатических отношений между Францией и Италией ярко свидетельствовала речь генерала де Голля, который в июле 1943 года, через два дня после падения режима Муссолини, объявил, что география, история, экономика, культура, религия двух стран подтверждают, что «территории, обмены, идеи и верования Италии и наши настолько близки и переплетены, что нет ни одного общего положения, касающегося Апеннинского полуострова, которое не затрагивало бы глубоко Францию и, следовательно, не могло бы стать основой для будущего...» [4, р. 45]. Он говорил, что, «несмотря на все обиды настоящего», близость и взаимосвязь «двух великих латинских народов» — это то, от чего «не отказываются разум и надежда Европы» [4, р. 45]. Это выступление определило вектор развития послевоенной французской политики, повлиявший в том числе на кинопроцесс и систему кинопроизводства обеих стран в ближайшие два десятилетия.

Общий фон жизни итальянского и французского кино рубежа 1940–1950-х — это расцвет кинокритической литературы и подъем движения кино клубов, связанный с развитием идей культурного просветительства в послевоенные годы. И если теоретики и практики увлеченно обсуждали понятие «гэг» и особенно стиля мастеров немого кино на страницах издания «Киноклуб», то так же охотно участники этого движения во Франции и в Италии объясняли жанровую природу комедий Чаплина и братьев Маркс людям, зашедшим скоротать вечер и послушать о кино в «Объектив 49» или Римский кино клуб. Лекторам, совмещавшим функции историков, критиков, просветителей, а иногда и сценаристов



Фото 2. Вступительные титры фильма «Тото ищет квартиру», реж. Стено и М. Моничелли, 1949. 0 ч, 00 мин., 05 сек. Скриншот автора / "Toto Looks for a House" [Film, 00:00:05]. Directed by M. Monicelli, Steno, 1949

(как Чезаре Дзаваттини), было важно не только не упускать из виду новые режиссерские работы неореалистов, но и исследовать современные формы традиционных жанров кино. И если выход «Праздничного дня» Тати заявил о рождении автора комического кинематографа (режиссера — актера — создателя кинематографического персонажа), то судьба итальянской комедии 1950-х и 1960-х годов начинается с более скромных лент, впрочем, также приглашающих к разговору о гэгге и комедии дель арте: «Тото ищет квартиру» (1949) Стено и Марио Моничелли и «Неаполь, город миллионеров» (1950) Эдуардо де Филиппо.

ЗАВЯЗКА ПО-НЕАПОЛИТАНСКИ

С одной стороны, гротескная кинокомедия с элементами черного юмора, утрированными образами и грубоватой актерской игрой, казалось, не предвещает бурного развития комического жанра и новых открытий на итальянской почве. С другой стороны, фильм, в названии которого появляется имя артиста (намек на его отождествление с персонажем), дебютная работа режиссерского союза Стено и Моничелли, впоследствии создавших с Тото, вместе и поочередно, несколько циклов лент, не так прост, как кажется (фото 2). И даже если

в некоторых эпизодах Тото переигрывает, слишком паясничает, почти дразнит зрителя, даже если недоразумения и комические ситуации нанизываются на одну и ту же сюжетную нить в таком количестве, что она вот-вот порвется, в сатирической интонации фильма уже слышна тональность будущей «комедии по-итальянски» из 1960-х. Вместе с тем трюки Тото, отсылающие и к «Золотой лихорадке» Чаплина (сцена, где он изображает курицу, которая снесла яйцо), и к его дебютному «Застигнутому дождем», и к импровизационным театральным лацци, и к фильмам Макса Линдера (например, эпизод в доме кладбищенского сторожа навевает атмосферу замка в ленте «На помощь» А. Ганса), и к комедиям с автомобилями Мака Сеннета, — слишком явный оммаж эпохе немой комической. Но также «Тото ищет квартиру» — это то, от чего впоследствии откажется Моничелли, чтобы разработать переходную модель комедии конца 1950-х с неторопливым повествовательным ритмом и достоверными фактурами, предвещающую новый тип итальянской кинокомедии нравов периода экономического бума. Впрочем, опорная сюжетная ситуация этой трюковой ленты вполне неореалистическая: семья не может найти жилье и временно занимает помещение класса школы, которую вдруг наконец открывают после войны. Глава семьи, которого играет Тото, в нижнем белье спускается за водой в школьный коридор в тот момент, когда комиссия собирается поздравить учеников и проверить их знания. Случайно зашедшего в класс невысокого сеньора в коротких штанах принимают за школьника и не выпускают из класса. С помощью мимики Тото пытается изобразить ребенка и извлечь выгоду из ситуации. Финал картины о злоключениях семьи Ломаччио, успевшей пожить в студии художника, на кладбище и в Колизее, — горький упрек обществу, ведь для того, чтобы найти крышу над головой, нужно попасть в сумасшедший дом. Самым обнадеживающим выглядит девиз, который несколько раз провозглашает Тото, — «Бездомные всех стран, объединяйтесь!».

«Неаполь, город миллионеров» Эдуардо де Филиппо далек от сумасбродства и гротеска Стено и Моничелли и, напротив, сразу готовит зрителя к серьезному разговору о недавнем прошлом Италии. История трамвайщика Дженнаро и его соседей наполнена конкретными приметами и бытовыми деталями разных исторических периодов жизни страны: мирное время и первые годы войны, немецкая оккупация, приход союзников, освобождение. Юмор спрятан в некоторых эпизодах жизни персонажей, которым совсем не до смеха. Это «комедия» скорее в том смысле, который придает этому слову традиция итальянского театра, напоминая, что любая пьеса — комедия. Самую известную комедийную сцену пьесы «Неаполь, город миллионеров» вел главный герой — Дженнаро (и его исполнитель на сцене Эдуардо де Филиппо), в экранизации в ней солирует другой персонаж, придуманный специально для фильма, — Паскуале в исполнении Тото. Это лацци с фальшивым покойником, перенесенное в реальность современной Италии, «по происхождению — фарсовый прием XV–XVI вв., по содержанию — жизненный факт 1942 г.» [5, с. 179], по выражению Майи Молодцовой. Жена и сын Дженнаро просят его приятеля изобразить мертвеца, чтобы разжалобить бригадира карабинеров и предотвратить обыск

их дома, где спрятаны товары для черного рынка. Паскуале, в отличие от честного Дженнаро, исполняющего в пьесе эту роль против воли, привык к подобным поручениям: он — пройдоха и ловкач, комедиант по природе, который все же в финале фильма вернется к своей работе — стрелочника и уборщика трамвайных путей. Актерский дуэт Эдуардо де Филиппо и Тото, который звучит в двух регистрах — философско-лирическом и комедийном, выстраивает экспозицию, кульминацию и эпилог картины.

Сюжет обрамляют сцены задушевного разговора Дженнаро и Паскуале, идущих с рабочими инструментами вдоль трамвайных путей на фоне панорамы Неаполя. В начале фильма герой Тото, услышав, что его друг не вполне доволен тем, как идут дела, напоминает, что у него есть жена, дети, работа и нет смысла роптать на жизнь. А в финале герой Эдуардо де Филиппо, узнав, что Паскуале доволен жизнью, ведь война закончена, у него снова есть работа и он мечтает устроиться на железную дорогу, говорит, что нельзя быть довольным, намекая на необходимость борьбы за права простого рабочего человека. Впрочем, оба разыгрывают эти сценки с таким артистизмом и одновременно простодушием, что очень интересно наблюдать за их поведением на экране.

Комический дуэт де Филиппо и Тото выстроен без единой реплики. Вот Дженнаро, вернувшись домой, в изумлении видит, как в его комнате бригадир карабинеров разговаривает с лежащим на кровати «фальшивым» покойником, которого изображает Паскуале. Хозяин так ошарашен, что не произносит ни слова и почти сам верит в спектакль, который разыгрывает его семейство, — он с ужасом и сочувствием смотрит на фигуру в белом балахоне и белых перчатках (по мысли автора пьесы, отсылающих к костюму Пульчинеллы). Эффект усиливает длительность этой сцены, которая продолжается во время авиационного налета, когда многие из «статистов» бегут в бомбоубежище, но главные действующие лица не бросают своих обязанностей. Дженнаро, осторожно приближаясь к кровати, с таким же нетерпением, как бригадир, ждет развязки, чтобы удостовериться, что Паскуале жив. Герой Тото, в ответ на обещание представителя закона не брать его под арест, «оживает», и все присутствующие вздыхают с облегчением.

Фильм «Неаполь, город миллионеров» по замыслу и тону повествования ближе к некоторым эпизодам «Пайзы» (1949) Роберто Росселлини, чем к будущим итальянским кинокомедиям, например, Витторио де Сики, снятым по мотивам драматургии Эдуардо де Филиппо. Это скорее эпическая фреска Италии, увиденная сквозь призму одного неаполитанского квартала (или даже переулка) и составленная из грустных и трагикомических новелл о судьбах самых разных персонажей. Впрочем, драматург продолжит работать в кино: снимет в следующих трех фильмах свою сестру Титину де Филиппо («Филумена Мартуруано», 1951; «Муж и жена», 1952; «Девушки на выданье», 1952), в 1954 году перенесет на экран свою пьесу «Ох уж эти призраки!» и в ближайшие полтора десятилетия сыграет по меньшей мере в дюжине картин других режиссеров.

Однако не нужно забывать, что начало 1950-х — это время поздних шедевров неореализма, в частности фильмов «Рим, 11 часов» (1952) Джузеппе де Сантиса и «Умберто Д.» (1952) Витторио де Сики, самой мрачной работы режиссера, вызвавшей в итальянской печати дискуссию о пессимизме. Именно в этот момент происходит поворот к «розовому неореализму»: настроения в правительстве («бедность — не тот сюжет, который нравится зрителю»), в киноиндустрии (ориентация на голливудские модели), ощущение некоторой истощенности прежней эстетической системы и необходимость подведения итогов разворачивают русло итальянского кино в сторону комедии. Почему бы не продолжить рассказывать о социальных проблемах, но без драматического пафоса, в легком, непринужденном тоне, с чувством юмора, не забывая о любовной линии? Так самым популярным у итальянских зрителей киножанром в первой половине 1950-х становится романтическая комедия.

ОТ НЕОРЕАЛИЗМА К РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОМУ ЖАНРУ

Примечательно, что в разработке сценария «Двух грошей надежды» (1952) Ренато Каstellани, с которого начинается история «розового неореализма», принимала участие Титина де Филиппо — она писала неаполитанские диалоги персонажей. Отметим, что основа сценария — подлинная история, рассказанная режиссеру рыбаком, исполнившим роль самого себя в картине. Как отличается от этого принципа расстановка актерских сил в следующем фильме этого направления «Хлеб, любовь и фантазия» (1953) Луиджи Коменчини, где главные роли сыграли Витторио де Сика, блистательный актер, ставший любимцем итальянской публики уже в 1930-е, прежде чем обнаружить в себе дарование кинорежиссера, и Джина Лоллобриджида! Итальянское кино отдаляется от императива документальности и типажей, идеи анонимности персонажа и «нейтрального» тона и вступает в царство жанра и новых звезд. Модель этого фильма так понравится зрителям и продюсерам, что на экран выйдут еще три части похождения влюбчивого, легкомысленного, но благородного командира карабинеров в исполнении де Сики, партнершей которого вскоре окажется юная Софи Лорен. Впрочем, все эти любовно-комические перипетии разворачиваются на фоне подлинных пейзажей — сельских итальянских видов или ослепительной набережной Сорренто, наконец, живописных ландшафтов южной Испании («Хлеб, любовь и Андалусия», 1958). «Розовый неореализм» сыграл роль катализатора, ускорившего перезагрузку самых разных подвидов комедийного жанра в итальянском кино, приблизив эпоху расцвета жанра комедии во второй половине XX века (конец 1950-х — 1970-е годы).

Если поиски итальянских комедиографов долгое время оставались прежде всего в границах массового кино, то во Франции уже на рубеже 1940–1950-х годов наметились две линии развития этого жанра: авторская, «интеллектуальная» комедия Жака Тати, впрочем, имеющая огромный успех у широкого зрителя, и более простая, традиционная модель, опирающаяся на систему звезд.



Фото 3. Кадр из фильма «Фанфан-тюльпан», реж. Кристиан-Жак, 1952. 1 ч, 28 мин., 27 сек. Скриншот автора / “Fanfan la Tulipe” [Film, 01:28:27]. Directed by Christian-Jaque, 1949

И еще одна оппозиция: «вневербальная» комедия, построенная на пантомиме и пластике кадра, но вместе с тем открывающая новые отношения между звуком и изображением, и комедия с искусными и остроумными диалогами. Первую линию в 1960-е годы продолжит Пьер Этекс, ученик Тати, а вторая ведет свое начало от Жака Превера и тянется к Мишелю Одиару, сочинившему самые популярные французские кинокомедии 1950-х — начала 1980-х годов. Свою собственную, ни на кого не похожую главу в истории комедии пишет Рене Клер, в этот момент вступающий в свой «классицистский» период. Однако с начала 1950-х состав съемочных групп многих французских картин резко меняется: *кинопроизводство* само по себе оказывается своего рода волшебным мостом между Францией и Италией, так намечаются разнообразные параллели и переключки.

Прежде чем стать звездой «розового неореализма», Джина Лоллобриджида исполнила главную роль в ленте «Фанфан-тюльпан» — самой любимой французскими зрителями картине 1952 года, соединившей в себе черты сразу нескольких жанров: фильма плаща и шпаги, комедии, авантюрного жанра (фото 3). Приключения героя Жерара Филипа, покоровшего сердца публики, вышли в том же году в итальянский прокат (согласно правилам закона о совместном кинопроизводстве). 19 октября 1949 года представители Франции и Италии подписали в Париже первое официальное соглашение

о копродукции — документ, который изменил историю кино. Этот союз послужит примером для других стран, и вскоре многие европейские государства подпишут соглашения, очень похожие на то, которое соединяло Францию и Италию. Историю франко-итальянской кинокопродукции, прежде всего период 1950–1970-х, подробно исследуют Паола Пальма и Валери Познер, в частности в монографии «Свадьба по-европейски. Кинематографические копродукции с 1945 года» (2019). «Если мы обратимся к свидетельствам и воспоминаниям актеров, режиссеров, технических специалистов и продюсеров, то большинство из них сходятся во мнении, что это действительно золотой век как для французского, так и для итальянского кино по многим причинам» [6, р. 56]. Объединяясь, государства удваивают свой кинорынок и свою аудиторию. Кроме того, этот альянс укреплял силы европейских кинематографистов в конкуренции с американскими фильмами, хлынувшими в кинопрокат Старого Света после Второй мировой войны.

Отныне пути французского и итальянского кино, судьбы актеров и режиссеров и даже образы, формирующие опыт публики — «истории» зрительного зала в разных странах, — тесно соприкасаются, следуя намеченному расписанию совместных программ кинопроизводства. Это рельсы, по которым движется кинематографический поезд, набирая скорость, расширяя и усложняя траекторию своего движения. Благодаря этому маршруту на карте истории кино появляются самые причудливые пейзажи, рождаются увлекательные и разветвленные сюжеты. Дуэт Жерара Филипа и Джини Лоллобриджи в фильме «Фанфан-тюльпан», к которому поначалу настороженно отнеслись некоторые французские критики и кинематографисты, не только заслужил зрительскую любовь, но и позволил угадать в итальянской актрисе идеальную Эсмеральду в будущей экранизации «Собора Парижской Богоматери» (1956) и в целом героиню французских романтических драм. Это свойство раскрылось благодаря столкновению лиричного, легкого и одновременно бурного темперамента исполнителя роли Сиды и естественности актерской природы Лоллобриджи с обаянием «взбалмошной итальянской девчонки». Искры, летящие от этого тандема, заметил и Рене Клер, пригласив обоих актеров в свой фильм «Ночные красавицы» (1952). Интересно, что комедия плаща и шпаги дала старт кинокарьере Джини Лоллобриджи и во французском, и в итальянском кино.

КУЛЬТУРНЫЕ ОБМЕНЫ

«Формула, с помощью которой французское кино сплошь и рядом усваивает художественные традиции, это снижение для последующего возвышения» [7, с. 265], — утверждал Виктор Божович. «Так было и с Жераром Филипом», который явился на экран в виде Фанфана-тюльпана, «снизив героическую традицию до авантюрного уровня и вдохнув в нее новую жизнь» [7, с. 265]. Обмен между «ученой» и народной культурной традицией, между высокими и низкими жанрами, характерный для французского искусства, происходил в кино 1950-х

особенно интенсивно. Столько экранизаций Дюма, сколько появилось в течение этого десятилетия, не рождали никакие другие периоды в истории кино. Значительная часть фильмов плаща и шпаги — «это экранизации Александра Дюма, автора “народного” в высшем смысле слова: сочинителя 646 произведений; Александра Дюма переносили на экран в период 1898–2002 гг. не менее 312 раз (среди них — 65 экранизаций «Графа Монте-Кристо» и 34 «Трех мушкетеров»), но большая часть адаптаций появилась в 1950-е» [8, р. 146]. И не случайно впоследствии, в «Фантомасе» 1964 года, созданном Андре Юнебелем, кстати, тоже в копродукции с Италией, рядом с остропародийным комиссаром Жювом в исполнении Луи де Фюнеса возникнет лирико-ироничный, галантный Фандор Жана Маре, наделивший образ современного журналиста всеми качествами благородных героев плаща и шпаги. Такое прочтение романов Сувестра и Аллена было подготовлено экранизациями исторических романов и комедиями предыдущего десятилетия, в особенности самого Андре Юнебея, выпустившего «Трех мушкетеров» (1953), «Горбуна» (1959), «Капитана» (1960) и «Парижские тайны» (1962). Главные роли в трех последних фильмах сыграл Жан Маре, а его партнером был Бурвиль, исполнивший комедийную роль слуги. Вспомним также, что в том же 1959 году Жан Кокто снял «Завещание Орфея» с участием Маре, который с легкостью переходил из одного стилистового регистра в другой, как впоследствии, например, Жан-Поль Бельмондо или Жерар Депардье.

Примечательно, что и авторское, и массовое кино в 1950-е и в 1960-е годы на равных правах включалось в программы совместного кинопроизводства. В статьях первого соглашения была заявлена идея «фильмов-близнецов»: фильм, снятый в копродукции в Италии, должен привести к появлению фильма, снятого в копродукции во Франции. Создавались также «кинокомпании-близнецы» во Франции и в Италии, например: *Gamma Française*, *Italgamma*, *Lux Film-Paris*, *Lux Film-Rome*. . . В 1953 году компания *Lux Film-Paris*, анонсируя программу копродукций, которые будут поставлены в Париже и в Риме, назвала в том числе три итало-французских фильма: «Тереза Ракен» (1953) Марселя Карне, «Теодора, императрица Византийская» (1954) Риккардо Фреда, поставщика полицейских и приключенческих лент, и «Наши времена» (1954) Алессандро Блазетти, патриарха итальянского кино. Интересно, что популярная комедия с продолжением, такая как «Маленький мир Дона Камилло» Жюльена Дювивье по мотивам Д. Гуарески из совместной программы предыдущего года, — это такой же феномен, как «Золотая карета» (1952) Жана Ренуара. Экранизация Гуарески — пожалуй, первый самый успешный итало-французский фильм в европейском прокате в послевоенный период, а работа Ренуара, будущего патрона «новой волны», манифестировавшая рождение «ультра-театрального стиля» в его искусстве, — фильм, вызвавший споры и холодный прием у иностранного зрителя.

Комедия Дювивье — идеальная модель баланса между двумя странами, поскольку автор литературного первоисточника, место действия и съемок и одна из двух звезд представляют Италию, тогда как режиссер, сценаристы и другая



Фото 4. Кадр из фильма «Золотая карета», реж. Ж. Ренуар, 1952. 13 мин., 15 сек. Скриншот автора / *“The Golden Coach”* [Film, 00:13:15]. Directed by J. Renoir, 1952

звезда — французы. На роль Дона Камилло Дювивье приглашал Жака Тати, но тот отказался, объяснив, что ему не близка конструкция с большим количеством диалогов. Этого персонажа сыграл Фернандель, а Пеппоне — Джино Черви. Но такое равенство — редкий случай, к которому продюсеры скорее стремились. «Золотая карета» — это, наоборот, случай экономического и актерского неравенства в кинопроизводстве фильма (фото 4). Картина снята в Риме выдающимся французским режиссером по его замыслу и французским оператором Клодом Ренуаром, но почти без актерского и финансового участия французской стороны. Итальянский продюсер Франческо Аллиата возьмет на себя основные расходы, за исключением гонорара режиссеру. Кроме того, фильм первоначально должен был выйти в том числе на французском языке, но в итоге была снята только итальянская и английская языковая версия — для американского проката. Ни в Италии, ни в Америке прокат «Золотой кареты», впоследствии признанной шедевром мирового кино, не был успешным, хотя во Франции он встретил более теплый прием. Однако интереснее, что эта картина обозначает важную тему, связанную с разновидностью копродукции: сотрудничество выдающегося режиссера и большого иностранного актера (актрисы). Замысел родился из идеи Ренуара пригласить в его новую картину Анну Маньяни. То, как резонируют два художественных темперамента — режиссерский и актерский талант, — это главное содержание и подлинный

сюжет фильма. Ради этого стоило организовать интернациональный съемочный проект, отказаться от натуральных съемок в Сицилии и Калабрии, которые были запланированы, произносить реплики на чужом языке. . .

Дуэты итальянских и французских артистов, которые регулярно начинают появляться на экране, приучали зрителей к мысли, что кино — это единое пространство, мир, в котором нет границ, где могут гармонично и естественно сосуществовать представители разных национальностей. С другой стороны, игра партнеров на съемочной площадке показывала, что элементы разных актерских школ, темпераментов и менталитетов не мешают друг другу, а дополняют, обогащают режиссерский замысел, придают дополнительный объем сюжету. И к началу 1960-х годов приглашать французских артистов сыграть в фильме из итальянской жизни (и чуть реже — наоборот) превратилось почти в обычай, что подтверждают, например, работы Висконти, Антониони и Феллини. Комические дуэты и тандемы в приключенческих фильмах предыдущего периода стали своего рода экспериментальным полем для проверки способов взаимодействия национальных стилей.

«ПАПА, МАМА, СЛУЖАНКА И Я», ИЛИ ТРОЕ СО ШКАФОМ

Однако 1950-е — это еще и время внутренних жанровых поисков во французском и в итальянском кино, накопления опыта для следующего скачка. Именно в этот момент во Франции складывается новое поколение комедийных актеров — то здесь, то там, в эпизодах и в ролях второго плана мелькают персонажи Луи де Фюнеса, уверенно солирует на французском экране Бурвиль, сыгравший в серии с постоянным героем еще во второй половине 1940-х. Образы обоих артистов неотделимы от атмосферы камерных комедий середины 1950-х, авторы которых делают пространство не просто фоном, а участником действия. 1953/1954 год — важная веха в судьбе жанра: Жак Тати выпускает едва не самую новаторскую комедию французского кино второй половины XX века — «Каникулы мсье Юло», Жан-Поль Ле Шануа снимает неприятную историю «Папа, мама, служанка и я», определившую тип лирико-комического развлекательного фильма, характерного для всего десятилетия, и ставшую шлягером проката. Журнал «Кайе дю синема» посвятит новой работе Тати целый корпус текстов, в том числе большое интервью с режиссером, которого расспрашивали Франсуа Трюффо и Андре Базен.

Что касается фильма Ле Шануа, то его подход к работе над комедией чем-то похож на неореалистический метод: рассказ-репортаж об обычной французской семье с опорой на интервью и свидетельства. Комическая интрига рождается из повседневности, особенностей быта обитателей Монмартра, живущих в многоэтажном доме. Вместе с тем источник фабулы — прозвучавшие в радиоэфире в 1950 году, а затем выпущенные на пластинке юмористическая история и песня эстрадного певца Робера Ламуре, впоследствии исполнившего главную роль в картине. «Фильм, снятый с 25 мая по 15 июля

1954 года на парижской студии “Биланкур”, быстро становится точным документом послевоенной жизни Парижа, и зрители идентифицируют себя с представителями симпатичной семьи Ланглуа, вынужденной ютиться в маленькой квартирке» [9, р. 22]. Нужно отметить, что Ле Шануа рисует портрет мелкобуржуазной семьи, у которой достаточно средств, чтобы нанимать прислугу, — правда, она здесь долго не задерживается. И материальная сторона жизни все же остается предметом пристального внимания и заботы персонажей, что особенно ярко демонстрирует эпизод, в котором отец семейства, учитель естествознания в женском лицее, сидя за столом, подсчитывает расходы, разложив по баночкам денежные квитанции. Запоминается и сцена обеда, когда его супруга подает блюда с флажками-ценниками, чтобы наглядно было видно, сколько франков уходит на еду. Однако все события, разговоры и даже редкие ссоры в этом уютном доме пронизаны нежностью и мягкой иронией. И вообще отношения в семье Ланглуа чем-то напоминают поведение героев Туве Янссон: хозяйка, как Муми-мама, умеет справиться с любыми неприятностями и всех утешить. Мама и сын обеспечивают спокойствие папы, который должен заботиться о своем педагогическом авторитете, но у каждого из них есть собственные увлечения и даже маленькие тайны. Мадам Ланглуа в свободное время от занятий английскими переводами репетирует роль в любительском спектакле, а ее сын скрывает от родителей, что потерял работу в юридической конторе и влюбился в хорошенькую блондинку, которая одна воспитывает маленькую племянницу. Но секреты не мешают дружескому и шутливому общению, ритуалам семейных обедов, чтением утренних газет и политическим спорам.

Закадровый комментарий главного героя сразу задает элегический тон повествованию, но вместе с тем режиссер уже в первом эпизоде отсылает зрителя к гэгам немого кино, «так сцена пробуждения Робера точно скопирована с классического гэга в картине “Идиллия в полях” Чаплина» [10, с. 668–669], по словам Пьера Лепроона. Сын, которому не хочется вставать с постели, надевает на руки башмаки и стучит по полу, чтобы убедить отца, что он делает утреннюю гимнастику. Однако в самом смешном эпизоде фильма, совсем не похожем на трюковую комедию, дрейфующем в направлении лирики, солирует сосед семьи Ланглуа, которого играет Луи де Фюнес. Он сразу вносит другую интонацию — открытой эксцентрики, гротеска, искрящейся смеховой стихии, при этом точно и тактично взаимодействуя с партнером, сохраняя достоверность характера, поведения. Кажется, что именно его герой режиссирует действие в кадре, выстраивает мизансцену, разрабатывая «метод» выноса шкафа из квартиры. Образ соседа с нижнего этажа появляется в первых кадрах фильма — раздражительного типа, который поколачивает свою жену.

И вот Робер и его отец должны перенести шкаф из одной комнаты в другую. Но ценный предмет мебели, доставшийся в наследство мадам Ланглуа, никак не удастся сдвинуть с места. В дверь заглядывает сосед, который сразу предлагает свою помощь, объяснив, что у него огромный опыт в подобных делах.

Выполнив на глаз необходимые измерения, он уверяет, что шкаф отлично проходит в дверной проем, и принимает на себя руководство всей «операцией». Следуя его указаниям, отец и сын занимают свои позиции в коридоре: один в уборной, другой в гардеробе, чтобы в нужный момент с двух сторон подтолкнуть в правильном направлении шкаф, который тем временем «едет» к ним благодаря усилиям худенького низкорослого соседа. Вскоре они будут забаррикадированы, оказавшись в ловушке. Их помощник говорит, что должен сообщить, как поступить, и, подумав, возвращается с пилой, с помощью которой освобождает «пленников», выходящих через дыру в днище шкафа под триумфальные возгласы героя де Фюнеса. В этот момент входит мадам Ланглуа и, увидев свою фамильную реликвию, философски замечает: «Значит, будут дрова на зиму». Второй этап мебельной «авантюры» — это транспортировка на лестничную площадку кровати, которую несут мсье Ланглуа и герой Луи де Фюнеса, спиной поднимающийся по ступенькам не лестницы на верхний этаж, а стремянки и... скатывающийся кубарем вниз.

Этот эпизод построен как цирковой номер, клоунская реприза, даже несколько реприз. Виртуозно исполненные Луи де Фюнесом, они оказались его пропуском в большое кино. Именно после фильма «Папа, мама, служанка и я», вышедшего на следующий день после Рождества 1954 года, артиста все чаще начинают приглашать самые разные мастера, и постепенно к концу 1950-х он окончательно покидает амплу «актер эпизода». Но пока, в середине и во второй половине 1950-х, де Фюнес участвует в актерском ансамбле как один из исполнителей второго плана, играя язвительных, нередко вредных, острохарактерных персонажей — егеря в «Апрельской рыбке» (1954), дядю Робера в «Невыносимом мсье Пепле» (1955), владельца магазина в «Через Париж» (1956)... Его первая главная роль в картине, завоевавшей широкий зрительский успех, — «Не пойман — не вор» (1958) Ива Робера¹. И все же уже в 1954 году происходит перелом в его карьере, подготовивший взлет в 1960-е.

Примечательно, что «Папа, мама, служанка и я» с портретом жильцов одного дома на Монмартре, в прологе, отсылающем к фильму «Под крышами Парижа» (1929) Рене Клера, — это своего рода попытка помочь французским зрителям вернуть покой и радость довоенной эпохи. Ее идиллию когда-то запечатлела первая звуковая комедия режиссера, который сам спустя много лет пытался обрести эту связь в своем первом послевоенном фильме «Молчание — золото» (1946). Тогда это было невозможно. Чувство тоски и подавленности после оккупации и войны, а также увлечение американским кино в конце 1940-х годов привело к расцвету жанра «нуар» и гангстерского кино во Франции, моду на которые породила «Набережная ювелиров» (1947) А.-Ж. Клузо. И волна камерных комедий середины 1950-х, и в целом возрождение интереса к такому жанру в некотором смысле противостоят этим настроениям, их атмосфера отражает признаки «оттепели» французского общества, оттаивающего после недавних потрясений. Но только ближе к концу

¹ Стоит отметить, что именно Ив Робер, дебютировав в 1950-е фильмами с Луи де Фюнесом, в 1972 году снимет «Высокого блондина в черном ботинке» и открывает звезду комедии новой эпохи — Пьера Ришара.

1960-х возникнет настоящая дистанция по отношению к эпохе оккупации, позволяющая рассказывать о ней без пафоса и героизации, с иронией и желанием описать ее парадоксальность и противоречивость.

БУРВИЛЬ И ГАБЕН

Первая экранная попытка — «Через Париж» (1956) Клода Отан-Лара, чья комедийная фабула неожиданно выводит к драматической развязке, которая, впрочем, смягчается оптимистическим эпилогом. Смесь сатиры, горечи, насмешки и сочувствия определяет авторское отношение к персонажам, несущим через весь Париж ночью в комендантский час чемоданы с товаром с черного рынка для клиента. Как и герой Тото в фильме «Неаполь, город миллионеров», они не брезгуют любой работой в трудные времена, хотя вскоре выяснится, что один из партнеров — просто любитель приключений, богемный художник, которого гонит на улицу, где дежурит патруль, не нужда, а азарт, дух авантюризма и отчасти протест против ситуации неволи. Жан Габен, исполняющий эту роль, придает ей дополнительный смысл, отсылая к дезертиру Жану из «Набережной туманов» (1938), бунтующему против войны. У Клода Отан-Лара герой Габена — это тот, чей костюм надевает его персонаж из картины Марселя Карне, чтобы сменить личность и спастись от патруля. В фильме «Через Париж» он, наоборот, лезет на рожон, специально идет на риск, рядом с ним робкий и обидчивый персонаж Бурвиля — обыкновенный человек, лишенный ловкости и отваги и зачем-то ввязавшийся в опасную авантюру. Противоположность характеров создает комедийный дуэт, приглушенный сдержанностью повествовательной интонации и достоверностью изобразительной фактуры.

«Через Париж» — картина, заинтересовавшая даже требовательного Франсуа Трюффо, сражавшегося против «папиного кино» (к которому он условно причислял Клода Отан-Лара), но мечтавшего снять фильм о подростке в Париже первой половины 1940-х. «Я восхищаюсь, без всяких сомнений, фильмом “Через Париж”. Я думаю, что это полный успех, потому что Отан-Лара наконец нашел сюжет, который ждал, интригу, созданную по его мерке, историю, которую его необузданность, склонность к преувеличению, резкости, неотесанности, вспыльчивости, отнюдь не служащих ему во вред, возводят в ранг эпоса» [11, р. 231]. Если вспомнить, что в рецензии «Об одной тенденции в современном французском кино» 1954 года Трюффо не оставлял камня на камне от кинематографа Отан-Лара, сбрасывая со счетов работу сценаристов Пьера Боста и Жана Оранша, то его отклик на их новый совместный проект по меньшей мере вызывает изумление. Особенно строки о том, что режиссер «стал автором фильма в том смысле, который я люблю придавать этому слову» [11, р. 231]. Даже возникает ощущение, что Отан-Лара словно прислушался к молодому критику, упрекавшему его в излишней осторожности и неизобретательности, и решил показать не самые лучшие стороны французов, объемно

изобразив эпоху оккупации. Причем речь идет не о разоблачении обеспеченного класса или тех, кто сотрудничал с немецкой полицией, а о поведении обычных людей. Отметим, что фильм «Через Париж» сделан в копродукции с Италией (*Continentrale Produzione — Roma*), где во второй половине 1950-х комедийное и драматическое начало в кино тоже все чаще смешиваются, а в авторском отношении к героям звучит не только мягкая ирония, но и нота сарказма.

ЛИНИЯ МОНИЧЕЛЛИ

На рубеже 1950–1960-х на итальянском экране появляется новый тип фильма, который критики назовут «комедия по-итальянски». Ее основоположником можно назвать Марио Моничелли, хотя черты ранней модели видны в самых разных итальянских лентах конца 1950-х: «Тото, Пепинно и распутница» (1956) Камилло Маччочинкве, «Гуэндалина» (1957) Альберто Латтуады, «Красивые, но бедные» (1957) Дино Ризи. Законченная форма «комедии по-итальянски», в стилистике которой смешивались «социальная сатира, критический взгляд, цинизм и легкая буффонада» [12], появится в 1960-е годы и станет одним из главных направлений в развитии итальянского кино до конца 1970-х. Однако его первым «манифестом» оказалась лента Марио Моничелли, снятая в 1958 году. Но прежде, чем обратиться к ее анализу, стоит прочертить всю линию движения, которая приведет к «комедии по-итальянски», чтобы исследовать причины ее появления, рассмотреть разные ипостаси жанра. Тем более что творчество Моничелли представляет собой целостный художественный феномен с постоянными сквозными мотивами, его работы наиболее полно описывают этот маршрут, отражая смену общественных настроений.

Если «Тото ищет квартиру» (1949) — это экспозиция послевоенной итальянской комедии в кино, то «Полицейские и воры» (1951) Стено и Марио Моничелли — это ее завязка, представляющая основных персонажей и ключевые сюжетные ситуации (фото 5). Мелкий мошенник, воришка — один из протагонистов разнообразных комических сюжетов этой эпохи, полицейский, карабинер, сержант — другой центральный персонаж как итальянских (вспомним, например, героя Витторио де Сики в фильмах «розового неореализма»), так и французских комедий (в том числе серии «Жандармы...» с Луи де Фюнесом) 1950–1960-х годов. Любопытно, что идею сценария фильма «Полицейские и воры», получившего, кстати, приз Каннского кинофестиваля, подсказал Федерико Феллини, только что дебютировавший в режиссуре, выбрав в качестве материала для «Огней варьете» историю из жизни бродячих комедиантов. Но мотив мошенничества прозвучит уже в его следующем и первом самостоятельном фильме «Белый шейх» (1952) и станет заглавной темой в «Мошенниках» (1955), наконец, героиня «Ночей Кабирии» (1957) постоянно оказывается жертвой мошенников. Феллини, снимая свой дебют совместно с Альберто Латтуадой, откажется от неореалистического принципа работы с непрофессиональными актерами и, словно ориентируясь на серию ранних



Фото 5. Кадр из фильма «Полицейские и воры», реж. Стено и М. Моничелли, 1951. 1 ч, 30 мин., 20 сек. Скриншот автора / “Cops and Robbers” [Film, 01:30:20]. Directed by M. Monicelli, Steno, 1951

эксцентрических фильмов с Тото и свой юношеский опыт гастролей с передвижным театром, пригласит на главную роль Пеппино де Филиппо, мастера лацци комедии дель арте, ставшего, кстати, партнером Тото в следующей картине Моничелли. Режиссеры будто обмениваются артистами.

Однако в «Полицейских и ворах» образ Эспозито, продающего американским туристам поддельные античные монеты, но неспособного прокормить свою семью, вора-неудачника, который, возвращаясь с пустыми руками домой, растерянно оглядывается по сторонам и добывает ужин, как лис в сказке, поднимая на леске палку колбасы из лавки с первого этажа, изображен в неореалистическом духе — с сочувствием, а в некоторых сценах и с нежностью, так же как образ сержанта, выслеживающего своего «подопечного». Фильм не могли выпустить на экран сразу: разве можно уравнивать в глазах зрителей преступника и служителя закона? Но новизна и успех картины были связаны с тем, что эти вечные антагонисты из комедии масок — Пульчинелла и Капитан — становятся друзьями, лишенные возможности сбросить свои социальные роли, и поэтому в финале ловкий и хитроумный Эспозито, смирившись с судьбой, сам ведет своего сентиментального простака-приятеля на вокзал, чтобы тот отправил его в тюрьму. Ведь если он этого не сделает, то сержанта Боттони ждет суд, а его семья останется без кормильца. Да и просто они слишком похожи, чтобы бросать его в беде. И это тем более неожиданно,

что на протяжении предыдущей части фильма оба «играли» каждый за себя, используя любые средства: один юлил, прятался, пытаясь провернуть очередную сделку, а другой шел по следу, стал другом и доверенным лицом семейства Эспозито, караулил свою добычу.

Следуя традиции комедии дель арте, Моничелли раскрывает режиссерскую концепцию во многих своих фильмах, в особенности через фигуру актера и ансамбль исполнителей. Работа Тото в «Полицейских и ворах» впервые заслужила не только зрительскую любовь, но и высокую оценку критиков, писавших, что его герой на этот раз вовсе не марионетка, а универсальный персонаж², глубокий и психологически достоверный. Конечно, артист не отказывается от метода использовать свое тело как тело марионетки, опираясь, с одной стороны, на традицию сицилийского кукольного театра, а с другой стороны, на неаполитанскую актерскую традицию³, но делает это заметным только в кульминационных моментах, оправданных внутренней логикой ситуации. В игре Тото часто жест и слово не согласованы, не дублируют друг друга, «он не делает жестов, которые были бы следствием слова. Жест предшествует, намекает, усиливает или разрушает: всегда есть помеха, сбой, как в традиции сицилийского кукольного театра и любого народного театра марионеток» [13], по мнению Дарио Фо, выделявшего в этом исполнении рисунок синкопированного музыкального ритма. Удлиненное лицо Тото, удивительно подвижное и выразительное, выражающее мельчайшие оттенки чувств, отражающее обостренное чувство собственного достоинства, и точный, уверенный, экономный жест в фильме Моничелли создают образ, в котором грань между комическим и серьезным почти незаметна и даже стирается, исчезает в некоторых эпизодах. Эти неожиданные, легкие переходы от смеха к грусти и сопереживанию выстраивают всю партитуру комедии, виртуозность которой подчеркивает финальный эпизод. И оказывается, что лирическая и печальная маска, которую примерял плут Пульчинелла, жулик Эспозито, желая разжалобить своего преследователя или усюветить своих домочадцев, в последних кадрах вдруг стала его собственной. Этот сдвиг поражает зрителя.

Партнер Тото — Альдо Фабрици, играющий круглолицего добродушного толстяка Боттони с выпученными глазами, которого то и дело пародирует Эспозито, рассказывая своему отцу: «Знаешь, стало трудно работать, люди стали такими хитрыми, все видят, глаза, как у карпа», — то есть полную противоположность худощавому элегантному вору с утонченными чертами лица и аристократичными манерами. Самая смешная сцена фильма — бесконечная погоня, поставленная в стилистике раннего немого кино, с участием собаки (непременного героя комедий-погонь), пугающей полицейского, и умножением числа персонажей, которые присоединяются к преследователю, — снята как непрерывное движение из глубины кадра на зрителя. Кажется, что камера увлеченно осваивает реальность, захватывая все новые и новые

2 *Gendarmes et Voleurs // Dictionnaire Larousse mondial des films. URL: https://www.larousse.fr/encyclopedie/film/Gendarmes_et_Voleurs/4684 (дата обращения: 08.01.2024).*

3 *Манера игры Тото сформировалась под влиянием стиля неаполитанского театрального комика Густаво де Марко.*

пространства, ландшафты, которые пересекает вереница бегущих людей. Возглавляет процессию полицейский, подгоняемый американцем, жаждущим наказать «гангстера», всучившего ему фальшивую римскую монету за пятьдесят долларов, и замыкает шествие таксист, возмущенный тем, что его клиент не оплатил проезд. Этот бег через поля, овраги, фермерские участки в предместье Рима обладает внутренней драматургией, выстраивающей взаимоотношения между главными героями.

С трудом выдерживающий ритм погони полицейский обращается к вору, умоляя его немного подождать, небольшое расстояние между ними позволяет обмениваться репликами, похожими скорее на приятельскую беседу, чем на общение между служителем закона и правонарушителем. В конце концов «ведельная» музыкальная интонация Алессандро Чиконьини сменяется медленным ритмом и низкими трагическими аккордами: оба героя выбились из сил, Эспозито держится за бок, Боттони за сердце, один садится передохнуть, прислонясь к огромному камню, а другой останавливается около скирды сена. Грузный полицейский не может говорить, только судорожно взмахивает руками, словно хочет что-то сказать или просит помощи. «Чего тебе? Говорить не можешь?» — сердито-сочувственно спрашивает Эспозито, предваряя вопрос резким взмахом указательного пальца, рисуя в воздухе косую черту. Смысл дальнейшего разговора можно понять без перевода, его раскрывает язык жестов и мимики: «Теперь ты попался». — «Почему?» — «Ты остановился, ты не можешь больше бежать». — «Я? Это ты не можешь больше бежать». Далее герой Тото изображает огромный живот и указывает на своего собеседника, а потом, сжимая пальцы в кулак, выставляет указательный палец, показывая на себя. Обмен колкостями перетекает в беседу ровесников, которые заботливо делятся врачебными рекомендациями. Болтая, находясь на почтительном расстоянии друг от друга, они, кажется, на время забыли о своих целях и социальных ролях. Портреты больших семей Эспозито и Боттони, которые тонко разрабатывает Моничелли в картине, развивают тему, заявленную в этой сцене, — даже очень разные люди способны понять друг друга и стать друзьями.

ФРАНЦУЗСКАЯ ВЕРСИЯ, ИЛИ СЛУЧАЙ НА ГРАНИЦЕ

В 1957 году французский режиссер Кристиан-Жак снял фильм «Закон есть закон», повторив конструкцию «Полицейских и воров» и пригласив на роль мошенника-контрабандиста Тото, партнером которого на этот раз становится Фернандель (фото 6). Это еще одна идеальная модель копродукции, случай актерского, производственного и экономического «равенства» в съемочной группе. Ведущие роли исполняют французский и итальянский актеры, в работе над сценарием участвуют два коллектива сценаристов из разных стран (в том числе тандем «Эйдж-Скарпелли», соратники М. Моничелли), художники, операторы и композитор — с итальянской стороны, за режиссуру и монтаж отвечает Франция. Съёмки картины, выпущенной компаниями *Films Ariane*,



Фото 6. Кадр из фильма «Закон есть закон», реж. Кристиан-Жак, 1957. 7 мин., 45 сек. Скриншот автора / "The Law Is the Law" [Film, 00:07:45]. Directed by Christian-Jaque, 1957

Filmsonor, *France-Cinéma-Production* (Paris) и *Vidès* (Rome), проходили на Лазурном Берегу и в итальянском регионе Молизе. Интересно, что ситуация франко-итальянского партнерства не просто обыгрывается в сюжете, но формирует всю драматургию фильма и определяет главную комедийную интригу.

Действие происходит в вымышленном городке Ассола, причудливо изрезанном изгибами франко-итальянской границы, которая зигзагом проходит по всем направлениям в этом регионе. В первых кадрах изображен гористый рельеф местности, закадровый голос сообщает, что это Альпы, но с одной стороны они итальянские, а с другой — французские. Ассола имеет две ратуши, два полицейских участка (жандармерию и гвардию) и два населения — с итальянским и французским гражданством, а также улицу, по которой пролегает государственная граница, похожая на меловую черту в детской уличной игре. Условность границы между Францией и Италией не только в культурной и профессиональной среде, но даже в бытовой к концу 1950-х становится настолько очевидной, что оказывается предметом иронии и мотивом для фарса и буффонады. Образ маленького города у подножия Альп, где, в частности, граница проходит через кухню дома, ставшего теперь трактиром, становится метафорой взаимоотношений двух средиземноморских стран.

Фильм Кристиана-Жака снят на двух языках, примечательно, что во французской языковой версии итальянские персонажи по-французски говорят

с акцентом, а в итальянской версии — наоборот. Вообще авторы легко и непринужденно играют не только с понятиями «граница» и «национальность», но и с категорией «язык», так, словно все эти термины — части детской шарady, придуманные для проведения досуга. Французский может звучать как «исправленный» итальянский, в котором чуть-чуть перепутаны звуки, как черный кофе, приправленный молоком. Кафе маккьято. Если живешь в деревне, где на одной стороне улицы — Франция, а на другой — Италия, поневоле можешь перепутать и язык, и манеру поведения, и звучание имен. Здесь все перемешивается, как в хорошем коктейле и в хорошей дружбе, все обрастает тесными и многообразными связями, как вьюнок, покрывающий живой цветущей изгородью дома и легко проникающий на соседний участок. И поэтому разве удивительно, что французский таможенник Фердинанд Пасторелли и итальянский контрабандист Джузеппе Ле Палья, живущие в разных частях города, старые приятели-соперники, один из которых женат на Антуанетте, первой жене другого. Этот другой — герой Фернанделя, тоже, впрочем, счастлив в браке и имеет маленького сына. А когда в семье Ле Пальи, образ которого очень напоминает Эспозито — отца большого семейства, жена подает своему мужу яйцо всмятку, у него есть право воскликнуть: «Мама миа, опять эта французская кухня!».

В отличие от «Полицейских и воров», в сюжете есть предыстория, о которой мы узнаем из диалогов, так, словно нам показывают один из эпизодов богатой совместной биографии героев Тото и Фернанделя. Их отношения пронизаны духом соперничества и иронией, тем более что один из них — бригадир таможни, а другой — мелкий мошенник. А граница хоть почти и рутинная повседневность, к которой они давно привыкли, но власти, а не простые люди, к ней относятся очень серьезно. Даже слишком.

После ареста узнав, что Пасторелли родился в трактире, куда они зашли перед приходом в полицейский участок, Ле Палья объявляет, что тот не имеет права его задерживать и даже носить форму, так как кухня находится на итальянской стороне, а значит, он не француз. Таможенник оказывается в странной ситуации, ведь это ставит под сомнение и его гражданство, и его семейное положение, и его должность. Авторы доводят эту коллизию до абсурда, дискредитируя не добродушного честного Пасторелли, которого власти Франции и Италии обвиняют в самых страшных преступлениях — двоеженстве, дезертирстве, присваивании чужих документов, передавая то в одну страну, то в другую, а идею самой власти и сам закон. Бедняга таможенник лишается права жить и по ту, и по эту сторону границы, ему нигде нет места, он может идти только по самой пограничной линии, ступая по ней, как по канату, и, как лицо без гражданства, вынужден скрываться. Однако герой Тото, открыв тайну трактирщика Донадье, исправляет свою оплошность и реабилитирует друга, сообщая, что тот родился на правильной стороне.

В фильме Кристиан-Жака гораздо больше гипербола, фантастики, гротеска, чем в картине Моничелли, и вместе с тем почти все сводится к одной комической ситуации, которая с трудом сохраняет за собой роль сюжетной

и логической опоры. Истории как будто не хватает внутренней динамики, вместо нее — суматоха, смена внешних событий, нарастание нелепостей и глупостей бюрократической системы, сметающей человеческую жизнь. Ближе к середине повествование расщепляется, распадается на отдельные скетчи-эпизоды, но неожиданный поворот в финале скрепляет структуру фабулы. Рецензент газеты «Монд» Жан де Баронселли, раскрывая недостатки ленты, отмечал: «Эта комедия, которая должна идти как часы, по пути останавливается на слишком многих станциях. Должен ли режиссер Кристиан-Жак нести ответственность за отсутствие ритма? Да! Конечно, поскольку он был руководителем проекта. Но мы предоставим ему смягчающие обстоятельства. Снять двух знаменитых актеров Тото и Фернанделя в одном фильме, должно быть, было непростой задачей. В этом испытании Кристиан-Жак показал себя скорее дипломатом, чем диктатором, настолько, что его постановка напоминает балет, регулируемый начальником протокола. Он не только не хотел (или не мог) отказать одному в том, что даровал другому, но и позволял двум своим исполнителям исполнять свои маленькие личные номера в обстановке полной свободы»⁴. Даже если работе Кристиана-Жака не хватает психологической достоверности и цельности ее предшественницы (неореалистической комедии Моничелли), все же обаяние остроумной идеи, связанной с образом пространства, не исчезает на протяжении картины. У персонажей Тото и Фернанделя совершенно разная пластика, но есть что-то общее в их походке — готовность в любой момент перейти на бег: медвежья, широкие, словно разгребающие воздух движения Пасторелли, ищущего кого-то, и осторожная, крадущаяся походка Ле Пальи, умеющего в нужный момент дать деру под ироничную музыку Нино Рота.

НОВЫЙ ТИП ГЕРОЯ, ИЛИ ЛЕГКО ЛИ БЫТЬ МОЛОДЫМ

«Закон есть закон» — в некотором смысле сокрушительная карикатура на административную систему пограничного города, французские и итальянские фильмы конца 1950-х нередко пронизаны разоблачительным и сатирическим пафосом. Примерно в середине десятилетия происходит перелом в общественных настроениях и характере социально-культурной эпохи в Италии и во Франции, меняется круг проблем, волновавших художников в послевоенный период. Именно в этих европейских странах почти синхронно и в равной степени стремительно начинается модернизация экономического устройства, наступает эпоха «бума». Если в неореалистической комедии начала 1950-х полицейского и мелкого мошенника сближало то, что они запросто могли оказаться на улице без средств к существованию (и поэтому саркастичный и изворотливый Эспозито на прощание серьезно напутствует своего молодого родственника: «Ты нашел работу, теперь

⁴ Baroncelli de J. *La loi c'est la loi* // *Le Monde*. 29 septembre 1958. URL: https://www.lemonde.fr/archives/article/1958/09/29/la-loi-c-est-la-loi_2311609_1819218.html (дата обращения: 07.01.2024).

держись ее»), то в комедии середины и второй половины 1950-х, например в снятом тем же Марио Моничелли «Герое нашего времени», критически рассматривается не социально-экономический фон жизни простого итальянца, а его внутренний мир. Герой Альберто Сорди — боязливый, тщеславный, эгоистичный служащий шляпной фабрики, который ведет себя не лучшим образом по отношению к самым близким людям. Возможно, истоки социального типа, вошедшего в сюжет будущих «комедий по-итальянски», уже открыл Федерико Феллини в «Маменькиных сынках» (1953), одного из которых тоже сыграл Сорди двумя годами раньше. По определению Карло Лидзани, режиссер показал на экране «итальянских юношей — честолюбивых, но не способных ничего довести до конца, поверхностных и ленивых, донжуанов на улице, но конформистов дома, болтунов, строящих проект за проектом за столиком кафе, но привязанных к юбке матери и жены в домашних стенах» [14, с. 73]. И если вителлони 1953 года, как писала Татьяна Бачелис, были «представителями самого безобидного и самого провинциального типа бездельников» [14, с. 72], то столичные итальянские бездельники шестидесятых вовсе не безобидны, и поэтому комедия «Обгон» (1962) Дино Ризи имеет трагический финал. Кроме того, Феллини раскрыл антиномию, позволяющую объемно рассмотреть понятия труда и безработицы. Его персонажи слоняются по улице и презрительно относятся к работягам, чинящим дорогу, но, получив нелюбимую работу, один из них отчаянно тоскует. В безделье нет ничего хорошего, но и работа, к которой не лежит душа, не приносит счастья. Автор «Вителлони» одним из первых в итальянском кино «увидел именно пронзительный комизм общественного устройства, в основе которого лежит принцип бездельности и безыдеальности» [14, с. 73], по выражению Бачелис.

Однако плеяда артистов, ставших постоянными участниками классических «комедий по-итальянски», впервые появится в картинах Марио Моничелли, снятых на излете 1950-х. «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны» (*Soliti ignoti*, 1958) — отправная точка в развитии новой модели, в стилистике которой еще видны переходные черты, и одновременно кода этого десятилетия в творчестве режиссера (фото 7).

В криминальной комедии Моничелли о дилетантах-гангстерах большую роль играет неореалистический антураж, авантюрная фабула разыгрывается в достоверных, почти документальных фактурах. По сравнению с другими картинами режиссера сценарий разработан более подробно, многопланово, но не в виде сборника новелл, связанных друг с другом, как в предыдущем фильме «Отцы и дети» (1957), где переплетались портреты четырех семей, а в качестве детективной истории с единой интригой. По словам Моничелли, фильм был задуман как пародия на французский нуар и отчасти на жанр американского гангстерского фильма, которые пользовались популярностью у итальянской публики. Авторы отталкивались от фабулы фильма Жюль Дассена «Рифифи» (1955) о банде из четырех профессиональных преступников, задумавших идеальное ограбление, которое оказалось неудачным. Но есть и итальянский литературный источник — рассказ «Ограбление кондитерской» Итало



Фото 7. Кадр из фильма «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны», реж. М. Моничелли, 1958. 29 мин., 24 сек. Скриншот автора / “Big Deal on Madonna Street” [Film, 00:29:24]. Directed by M. Monicelli, 1958

Кальвино. И все же можно сказать, что поджанр «комедия по-итальянски» проходит такой же путь, как «спагетти-вестерн», рождаясь как пародия на явление зарубежной культуры в борьбе за зрителя.

Среда действия «Обычных неизвестных», как дословно можно перевести название *Soliti ignoti*, — рабочие кварталы Рима, отдаленные пригороды, городская окраина, описанные в духе прозы Пазолини и его будущего фильма «Мама Рома». Более того, один из диалогов фильма прямо отсылает к его роману «Шпана» (1955):

Капаннелле: «Скажи мне, мальчик, ты знаешь некоего Марио, который живет здесь?»
 Мальчик: «Здесь сто Марио». Капаннелле: «Да, все в порядке, этот из тех, кто ворует».
 Мальчик: «Все сто!»

В прологе фильма старик Капаннелле вместе со своим приятелем Козимо пытаются угнать «Фиат 1400» (один из символов итальянского «экономического чуда»), но их накрывает полиция: первому удается бежать, а второй попадает в тюрьму. Однако своему партнеру Козимо дает поручение найти человека, который за деньги может посидеть несколько месяцев в тюрьме вместо него, пока тот провернет важную аферу. Один из самых забавных эпизодов

фильма — поиски по всему Риму того, кто согласится сыграть эту роль, «овцы» (итальянский криминальный жаргон) или «голубя» (французский вариант), именно с таким названием (*Le Pigeon*) фильм Моничелли вышел во французский прокат. У всех «претендентов» свои личные обстоятельства, не позволяющие им отлучиться на такой срок. Например, у одного героя жена сидит за решеткой за контрабанду сигарет, и он присматривает за маленьким сыном. Другой говорит, что может этим опечалить маму, о которой он должен заботиться, а третий недавно был в заключении, и его не возьмут. Капаннелле уже совсем выбился из сил, бегая по трущобам и крича на всю округу о своей миссии. Советский мультфильм «Ограбление по...» Ефима Гамбурга с новеллой о Марио, которого все подбадривают и призывают «быть мужчиной» — пойти, наконец, грабить банк, несомненно, сделан с оглядкой на фильм Моничелли. Все, с кем общается Капаннелле, воспринимают его просьбу как нечто само собой разумеющееся, как выгодную работу, которую жалко терять и нужно кому-то пристроить.

Новаторство режиссерского подхода состоит в том, что всех главных персонажей играют драматические актеры, сдержанно и достоверно, обходясь без театральных гэгов и ярких комических трюков, словно погружаясь в стихию повседневности и быта. Кажется, что это действительно срез жизни народной среды Рима, стиль существования особого городского сообщества. Но вместе с тем по мере развития приключенческой интриги и подготовки плана ограбления сейфа у зрителя возникает ощущение парадоксальности происходящего на экране, словно увеличивается зазор между реализмом актерской игры и среды и условностью фабулы. Впрочем, приглушенность исполнения подкрепляется неспешным ритмом репетиции и разработки аферы и таким же эпическим темпом ее осуществления с подробным описанием взаимоотношений между всеми ее участниками. На этот раз в центре картины Моничелли — не один герой или дуэт, а большая компания очень разных персонажей с яркими индивидуальными характеристиками. Блестящий необычный актерский ансамбль в значительной степени определяет успех этого «ограбления по-итальянски».

Друзья и сообщники старика Капаннелле, которого играет Карло Писакане, — это молодежь: красавчик Марио в исполнении Ренато Сальватори; фотограф Тиберио, отец семейства, — Марчелло Мастороянни; Пеппе, согласившийся взять на себя вину за попытку угона автомобиля, — роль Витторио Гассмана; ревнивый брат, сыгранный Тиберио Мурджа, и его сестра, в роли которой дебютировала на итальянском экране 19-летняя Клаудия Кардинале. Наконец, приглашенного эксперта по работе с сейфом, ушедшего на пенсию легендарного Данте Кручиани, появляющегося в нескольких эпизодах, сыграл Тотто.

Протагонисты истории о «злоумышленниках» — группа молодых артистов, еще не настолько известных, чтобы заслужить титул любимцев публики, но и не настолько обычных, чтобы забыть о такой возможности. Через два года Мастороянни исполнит роль Марчелло в «Сладкой жизни» Ф. Феллини, а Ренато Сальватори сыграет в «Рокко и его братьях» Л. Висконти.



Фото 8. Кадр из фильма «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны», реж. М. Моничелли, 1958. 1 ч, 40 мин., 20 сек. Скриншот автора / “Big Deal on Madonna Street” [Film, 01:40:20]. Directed by M. Monicelli, 1958

Витторио Гассман после съемок в фильме Моничелли станет звездой «комедии по-итальянски» 1960–1970-х, в которой, кстати, время от времени будет показываться и Мastroяни. Тот, патриарх комедии и «гений старого гангстерского мира», кажется, прямо здесь, на экране, передает им эстафету, а сам все чаще будет уходить в тень. Они, его ученики, в новую историческую эпоху создадут свою собственную художественную «школу».

Вместе с тем, как в комедии масок, у каждого из персонажей есть своя характерная деталь: Капаннелле говорит с болонским акцентом и заикается, Микеле, грозный брат Кармелины, — сицилиец из Катании, для которого главное — это честь сестры, Тиберио увлечен фото- и киносъемкой и посвящает себя работам о младенце, Пеппе — боксер-неудачник, наконец, Марио, сирота, воспитанный в приюте тремя синьорами, которых он называет мамами, ради них он в конце концов отказывается от участия в «деле». Запоминающийся мотив истории, связанный в первую очередь с образом Капаннелле, — чувство голода, осаждающее этого героя в самых неожиданных ситуациях: например, в сцене, когда он пытается стащить у младенца порцию каши; в тот момент, когда все внимательно слушают «профессора» по сейфам Данте Кручиани, он жует бутерброд; он перекусывает, когда вся «команда» следит за домом, куда им предстоит пробраться... Как только этот худой старик видит еду, он просто не может справиться с собой (фото 8). Конечно, сразу вспоминаются образы

Тото в ранних комедиях, например в фильме о поисках жилья, но там «голод» был сыгран как тема лацци, созвучная послевоенному времени, а здесь остро ощущается серьезный подтекст. Голод как «проклятое наследство» войны, которая давно закончилась. И развязка картины связана именно с этим мотивом. Грабители, обнаружив, что ошибочно сломали не ту стену и оказались не в ломбарде, а в кухне квартиры, в раздумьях и отчаянии съели макароны с чечевицей, высоко оценив стряпню. А потом ненасытный Капаннелле находит в холодильнике мясные рулеты и хочет их подогреть на плите. Из-за утечки газа происходит взрыв, и сообщники в обгоревшей одежде покидают на рассвете квартиру.

В фильме «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны», ставшим, по выражению самого режиссера, впоследствии «культовым кино (cult-movie), из которого Боб Фосс сделал кассовый мюзикл» [15, р. 48], проскальзывает меланхолическая интонация, определившая стиль следующих фильмов не только Моничелли, но и Дино Ризи, Луиджи Дзампа... А в финале звучит тема, к которой обращался Феллини в «Маменькиных сынках». Пеппе и Капаннелле идут по улице, в кармане одного из них спрятан будильник, который внезапно начинает дребезжать, привлекая внимание полицейских. Приятели пытаются скрыться в толпе людей, стоящих перед воротами строительной площадки, которые открываются, впуская всех внутрь. Капаннелле, похожего на бродягу, выгоняют, а герой Витторио Гассмана вынужден идти вместе с рабочими на стройку, растерянно оглядываясь в поисках выхода. Последняя реплика фильма — крик старика, предупреждающий об опасности: «Пеппе, но тебя заставят работать!»

РАЗНЫЙ ПАРИЖ

В итальянских и французских фильмах конца 1950-х звучат сходные мотивы, выраженные совершенно по-разному. Эпоха «экономического чуда» до предела обнажила «пронзительный комизм общественного устройства»: с одной стороны, феноменальное расслоение и разделение городского населения, с другой стороны, пропасть между городом и деревней, столицей и провинцией. И вместе с тем причины конфликта и противоречий режиссеры пытаются увидеть не во внешних обстоятельствах, а в душе самого человека, которая может черстветь, подчиняясь влияниям социума, а может сопротивляться им. Комедии приобретают социальное звучание и все чаще превращаются в исследование современного общества с его мелочностью и недостатками, прагматизмом и отчужденностью.

В «Моем дядюшке», снятом в 1958 году Жаком Тати, своей работой ответившим на вопрос критиков о наличии и особенностях новой французской комической школы, деликатный и открытый мсье Юло был воплощением того мира, о котором грезил мальчик из серого коттеджа с геометрическим садом, где можно передвигаться, как по кочкам, только по специальным коврикам и замысловатым дорожкам. В квартале Кретей, где снимались эти сцены,



Фото 9. Кадр из фильма «Мой дядюшка», реж. Ж. Тати, 1958. 1 ч, 19 мин., 51 сек. Скриншот автора / “Mon Oncle” [Film, 01:19:51]. Directed by J. Tati, 1958

не существовало пространства уличного двора — только бетонные тротуары и асфальтированные шоссе, а для детей были предусмотрены цементные загончики с песком. Рассказывая, как стиль современной жизни вытесняет радость дружеского общения, внутреннюю свободу, фантазию, автор противопоставляет деловому району с алюминиевыми коттеджами за высоким забором и застекленными офисными зданиями, квартал своего детства Сен-Мор, хранящий дух и поэзию старого Парижа с его тесными соседскими отношениями, суматохой рыночной площади, уютными сквериками и каменными мостовыми. Нужно отметить, что Тати, в отличие от представителей старого бурлескного кинематографа с «монтажным» мышлением, использует комические возможности самого пространства, в ткань которого герои вписаны как части причудливого ландшафта⁵ (фото 9). В каждом уголке кадра что-то происходит, и все персонажи существуют почти на равных, роль текста сведена к минимуму, а вместо людей часто разговаривают вещи.

Устройство дома племянника мсье Юло — воплощение достижений эпохи «экономического чуда»: пустое функциональное пространство, низкие столики, вычурные кресла, похожие на перевернутую треугольную шляпу из металлических прутьев, стены опутывают железобетонные конструкции. Желая присесть в кресло проваливается, словно его поймали в сачок, что демонстрирует

⁵ См. подробнее [16].

длинноногий Юло, прикладывающий все усилия, чтобы выбраться из него и найти обычный стульчик. Тати высмеивает образ жизни «серьезного делового человека», занятого исключительно подсчетами и самим собой, такого, как господин Арпель — хозяин коттеджа и директор завода по изготовлению пластмассы, у которого не хватает времени для общения с собственным сыном.

«Мой дядюшка» обозначил перелом в творчестве Тати, юмор которого становится все более серьезным, а гэги все более усложненными. Вспомним, что Юло — человек без определенных занятий, все попытки пристроить его на работу в конце концов терпят крах, он не вписывается в общество, которое, по мнению режиссера, постепенно превращается в безличный «город-офис», изображенный в следующем фильме «Время развлечений» (1966). Интересно, что Тати обсуждал с Феллини замысел «Дон Кихота», который мог бы стать удивительным фильмом-экспериментом, объединившим двух совершенно непохожих художников.

Таким образом, французские и итальянские комические фильмы разных направлений и форм, «интеллектуальная» комедия, снятая режиссером-автором, развивающим элементы киноязыка, и та, что делает ставку на актера-«звезду», диалоги, принцип ведущего комика или дуэт, в течение пятидесятих годов проходят свой путь, взаимодействуя с другими жанрами, откликаясь на внутреннюю логику кинопроцесса и зрительские ожидания, перемены общественного климата или только интуицию художника. В Италии трамплином для взлета этого жанра становится неореализм и соревнование с американским кино за зрителя, прививка мелодрамы и возвращение к традиции «див», идущей из 1910-х годов — золотого века итальянского немого. Этот маршрут пролегает через возрождение киностудии «Чинечитта», которую к середине 1950-х называют Голливудом на Тибре. Другая опора — это миграция в кинематограф выдающихся комиков, прошедших школу варьете и мюзикхолла (это обстоятельство, кстати, объединяет французское и итальянское кино), и литературной традиции Эдуардо де Филиппо (и его самого собственной персоной). Итальянская кинокомедия 1950-х и 1960-х — это комедия диалектальная, уходящая корнями в народную культуру, в противоположность комедиям муссолиниевской эпохи, освобождавшимся от диалектов, региональных особенностей, иронии и ориентированных на унификацию. Режиссерское поколение комедиографов (и не только, можно вспомнить Феллини) 1950-х рождается из среды сценаристов и впоследствии продолжает активно сотрудничать со своими бывшими коллегами, следуя неореалистическому «принципу отцовства» и обычаю сочинять сообща, большой группой. В дальнейшем эта практика сохранится, и кто-нибудь из компании сочинителей, как Этторе Скола, соавтор сценария «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны», нет-нет да и решится на смену профессии — переход в режиссуру.

Во Франции путь кинокомедии шел через диалог с традицией немой комической и пантомимой, изобретение новой маски и открытия в области

звукошумовой партитуры. Другая дорога — это сближение с жанром плаща и шпаги и костюмного фильма (это относится не только к режиссерам коммерческого кино, но и к таким мастерам, как Рене Клер и Жан Ренуар). Наконец, комедия рождалась сквозь преодоление травмы и уныния, связанных с долгой оккупацией, и конкуренцию с «черным фильмом». Французам нужно было заново научиться смеяться, надеяться, шутить. Стало ясно, что зрителям необходимы не только красивые или страшные истории, им хочется узнавать себя на экране. И такие ленты, как «Папа, мама, служанка и я», или такие, как эксцентричные семейные хроники Марио Моничелли, помогали им в этом. К тому же зрительские аудитории обеих стран узнавали новое друг о друге и видели то общее, что их объединяет. Политика копродукции оказалась очень кстати. Опыт итальянцев, умеющих улыбаться сквозь слезы, разыгрывать карабинера во время военного налета, радоваться тому, что сегодня удалось позавтракать, был очень полезен.

Система совместного франко-итальянского кинопроизводства показывала устройство и динамику европейского кинопроцесса в целом и в двойной перспективе, обращаясь и к массовому, и к авторскому кино. Ее оптика позволяла проследить становление жанра комедии, узнать, над чем смеются французы, какие шутки ценят итальянцы и что является для них общим источником комизма. Между тем на рубеже 1950–1960-х годов режиссеры обнаруживали то, над чем стоит заплакать или хотя бы задуматься. Не случайно материалом для комедии становится, в частности, тема войны и оккупации («Через Париж» (1956) Клода Отан-Лара, «Большая война» (1959) М. Моничелли с трагическим финалом, «Бабетта идет на войну» (1959) Кристиана-Жака), не случайно центрального персонажа «комедии по-итальянски» можно назвать антигероем или «негероем». А для характеристики этого типа фильма подойдет термин, связанный с другим национальным кинематографическим явлением, — «комедия морального беспокойства». И так, режиссеры кинокомедии в странах, лежащих по разные стороны Альп, к концу 1950-х приходят к попытке вырваться за рамки жанра, открыв трагикомическое и философское измерение.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Thévenot J.* Une nouvelle école française du film comique? La grande affaire est de faire rire // *Ciné-club*. 1950. №3 (Nouvelle Série), Mars — Avril. P. 4.
2. *Шемякин А.* Чужая родня // *Кинематограф оттепели*. М.: Материк, 1996. С. 238–261.
3. *Дунаева Е. А.* Эволюция фарса и фарсовые формы в высоких комедиях Мольера: к проблеме сценического текста в комедийном театре XVIII века: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2000. — 400 с.
4. *Guillen P.* De Gaulle et l'Italie, de la Libération à son Départ du Pouvoir (1944–1946) // *De Gaulle et l'Italie. Actes du colloque de Rome, 1er-3 mars 1990*. Rome: École Française de Rome, 1997. P. 45–64.
5. *Молодцова М. М.* Комедия дель арте (История и современная судьба). Л.: ЛГИТМИК, 1990. — 219 с.
6. *Palma P.* Faux amis? Les travers de la coproduction franco-italienne dans les années 1950–1960 // *Synergies Italie*. 2019. № 15. P. 55–66.
7. *Божович В.* Традиции и взаимодействие искусств. Франция: конец XIX — начало XX века. М.: Наука, 1987. — 320 с.

8. Gimello-Mesplob F. L' économie du cinéma populaire français des années 50: entre faveurs de publique et soutien de l' Etat // *Etudes en cinéma français*. 2006. № 6 (2). Septembre. P. 141–150.
9. Geudin C., Imbert J. Les comédies à la française. [Paris]: Fetjaine, 2011. — 239 p.
10. Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры. М.: Изд-во иностр. лит., 1960. — 842 с.
11. Truffaut F. Les films de ma vie. Paris: Flammarion, 2019. — 448 p.
12. Rauger J.-F. La commédie à l' italienne existe-t-elle? // *Cinematheque*. URL: <https://www.cinematheque.fr/cycle/comedie-a-l-italienne-307.html> (дата обращения: 08.01.2024).
13. Dario Fo parle de Toto // *Cahiers du cinema*. 1979. Février. № 297. P. 19–25.
14. Бачелис Т.И. Феллини. М.: Наука, 1971. — 383 с.
15. Buruiana M. Mario Monicelli: 50 ans de cinéma // *24 images*. 1987. № 33. 1987. P. 47–48.
16. Баландина Н.П. Танец Юло // *Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х*. М.: ГИИ: РГГУ, 2014. С. 196–204.

REFERENCES

1. Thévenot J. Une nouvelle école française du film comique? La grande affaire est de faire rire. *Ciné-club*. 1950, no. 3 (nouvelle série), mars — avril, p. 4.
2. Shemyakin A. *Chuzhaja rodn'a* [Alien Kin]. In: *Kinematograf ottepeli* [Cinematograph of the Thaw]. Moscow: Materik, 1996, pp. 238–261.
3. Dunayeva E. A. *Evolucija farsa i farsovyje formy v vysokikh komedijax Moljera: k probleme scenicheskogo teksta v komedijnom teatre XVIII veka* [Evolution of Farce and Farcical Forms in Moliere's High Comedies: to the Problem of the Stage Text in the Comedy Theatre of the XVIII Century]. Dissertation thesis (Dr. Sc. in Art Studies). Moscow, 2000. 400 p.
4. Guillen P. De Gaulle et l'Italie, de la Libération à son départ du pouvoir (1944–1946). In: *De Gaulle et l'Italie. Actes du colloque de Rome, 1er-3 mars 1990*. Rome: École Française de Rome, 1997, pp. 45–64.
5. Molodtsova M. M. *Komedija del'arte (Istorija i sovremennaja sud'ba)* [Comedia dell'arte (History and Modern Destiny)]. Leningrad: LGITMIK, 1990. 219 p.
6. Palma P. Faux amis? Les travers de la coproduction franco-italienne dans les années 1950–1960. *Synergies Italie*. 2019, no. 15, pp. 55–66.
7. Bozhovich V. *Tradicii i vzaimodejstvie iskusstv. Francija: konec XIX — nachalo XX veka* [Tradition and the Interaction of Arts. France: The End of the XIX — Beginning of the XX Century]. Moscow: Nauka, 1987. 320 p.
8. Gimello-Mesplob F. L' économie du cinéma populaire français des années 50: entre faveurs de publique et soutien de l' Etat. *Etudes en cinéma français*. 2006, Septembre, no. 6 (2), pp. 141–150.
9. Geudin C., Imbert J. Les comédies à la française. [Paris]: Fetjaine, 2011. 239 p.
10. Leproon P. *Sovremennye francuzskie kinorezhissery* [Modern French Film Directors]. Moscow: Izdatelstvo inostranny literatury, 1960. 842 p.
11. Truffaut F. Les films de ma vie. Paris: Flammarion, 2019. 448 p.
12. Rauger J.-F. La commédie à l' italienne existe-t-elle? Available from: <https://www.cinematheque.fr/cycle/comedie-a-l-italienne-307.html> (Accessed 8th January 2024)
13. Dario Fo parle de Toto. *Cahiers du cinema*, no. 297, Février 1979, pp. 19–25.
14. Bachelis T. I. Fellini. Moscow: Nauka, 1971. 383 p.
15. Buruiana M. Mario Monicelli: 50 ans de cinéma // *24 images*. 1987, no. 33, pp. 47–48.
16. Balandina N. P. *Tanets Julu* [Hulot's Dance]. In: *Gorod i dom v otechestvennom i frantsuzskom kino 1960-kh* [City and Home in Russian and French Cinema of the 1960s]. Moscow: State Institute for Art Studies: Russian State University for the Humanities, 2014, pp. 196–204.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Баландина Наталья Петровна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания.

E-mail: balannata@gmail.com

ORCID: 0009-0000-8478-0216

ABOUT THE AUTHOR

Natalia P. Balandina — Cand. Sc in Art History, Senior Researcher, Western Contemporary Art Sector, State Institute for Art Studies.

E-mail: balannata@gmail.com

ORCID: 0009-0000-8478-0216

Статья поступила в редакцию: 27.02.2024

Отредактирована: 23.04.2024

Принята к публикации: 10.05.2024

Received: 27.02.2024

Revised: 23.04.2024

Accepted: 10.05.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Баландина Н. П. Франко-итальянский смех. Развитие французской и итальянской кинокомедии в 1950-е годы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 2. С. 140–173.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-140-173

EDN NNEIRG

FOR CITATION

Balandina N. P. Franco-Italian Laughter. The Development of French and Italian Film Comedy in the 1950s. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2024, no. 2, pp. 140–173.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-140-173

EDN NNEIRG