

УДК 791

ББК 85.373(3); 85.374.3(3)

Баландина Наталья Петровна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий переулок, 5
ORCID ID: 0009-0000-8478-0216
ResearcherID: IUQ-8031-2023
balannata@gmail.com

Ключевые слова: копродукция, Франция, Италия, кинопроцесс, неореализм, диалог, нуар, соглашение, баланс, Рене Клеман, Жан Габен, Джованнино Гуарески, «фильмы-близнецы», дубляж

Баландина Наталья Петровна

Феномен копродукции. Становление и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства в 1940–1960-е годы



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-630-661

Для цит.: Баландина Н.П. Феномен копродукции. Становление и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства в 1940–1960-е годы // Художественная культура. 2025. № 4. С. 630–661. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-630-661>

For cit.: Balandina N.P. The Phenomenon of Co-production. The Formation and Evolution of Franco-Italian Joint Film Production in the 1940s-1960s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 630-661. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-630-661> (In Russian)

Balandina Natalia P.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Contemporary Western Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0000-8478-0216
ResearcherID: IUQ-8031-2023
balannata@gmail.com

Keywords: co-production, France, Italy, film process, neorealism, dialogue, film noir, agreement, balance, René Clément, Jean Gabin, Giovannino Guareschi, 'twin films', dubbing

Balandina Natalia P.

The Phenomenon of Co-production. The Formation and Evolution of Franco-Italian Joint Film Production in the 1940s-1960s

Аннотация. В статье исследуется история франко-итальянского сотрудничества в области кинопроизводства с самого раннего периода существования кино до конца 1960-х годов. Уже в 1920-е годы в мировом киносообществе утверждается мысль о том, что кинематографическая коллаборация — один из лучших способов преодолеть кризис и привлечь внимание широкой международной аудитории. Эпоха немого кино, отменяющая языковые границы и превратившая крупные европейские столицы в культурные центры и съемочные площадки, подарила образец для кинематографической жизни последующих десятилетий. В статье рассматриваются разные формы совместного кинопроизводства между Францией и Италией, возникающие благодаря личной инициативе продюсеров или в рамках временных торговых договоров в 1930-е годы, но главное внимание сосредоточено на феномене копродукции, появившемся во второй половине 1940-х годов, когда совместное кинопроизводство обретает юридическое признание, правовой статус. Первое в истории официальное соглашение о совместном кинопроизводстве, или копродукции, подписанное Францией и Италией в октябре 1946 года, стало примером, которому вскоре последовали другие страны.

В статье показано, что алгоритм копродукции построен на идее баланса, в частности — между вкладами двух продюсеров, каждый из которых должен являться совладельцем кинопроизведения. Это равновесие в идеале нужно найти в каждом элементе фильма: в создании сценария, в актерском составе, в финансовом и в техническом плане. В статье анализируются тексты соглашений разных лет о копродукции между Францией и Италией, и описывается то, как уточнялась и реформировалась модель франко-итальянского совместного кинопроизводства на протяжении двух с половиной десятилетий после подписания первого договора. Исследуются разные примеры франко-итальянских фильмов, снятых в 1940–1960-е годы, отражающие эволюцию совместного кинопроизводства. Наконец, раскрываются основные черты золотого века франко-итальянской копродукции, выявляющие ключевые тенденции мирового кинопроцесса.

Abstract. This article examines the history of Franco-Italian cooperation in film production from the early years of cinema until the late 1960s. As early as the 1920s, the idea took hold within the global film community that cinematic collaboration was one of the best ways to overcome crises and attract a broad international audience. The silent film era, which erased linguistic boundaries and transformed major European capitals into cultural hubs and filming locations, provided a model for cinematic life in subsequent decades. The article explores various forms of joint film production of France and Italy which emerged through producers' personal initiative or under temporary trade agreements in the 1930s. However, the primary focus is on the phenomenon of co-production that appeared in the second half of the 1940s, when joint film production gained legal recognition and status. It is noteworthy that the first-ever official agreement on joint film production, or co-production, signed by France and Italy in October 1946, became an example soon followed by other countries.

The article demonstrates that the co-production model is built on the idea of balance, particularly between the contributions of two producers, each of whom must be a co-owner of the film work. Ideally, balance needs to be found in every element of the film: scriptwriting, casting, financial and technical aspects. The article analyses the texts of various Franco-Italian Co-production Agreements of different years and describes how the model of Franco-Italian joint film production was refined and reformed over the two and a half decades following the signing of the first agreement. Various examples of the Franco-Italian films made in the 1940s-1960s are examined, reflecting the evolution of joint production. Finally, the key features of the 'golden age' of Franco-Italian co-production are revealed, highlighting key trends in the global film process.

Введение

История кинематографических связей Франции и Италии восходит к самому раннему периоду развития кино: один из первых итальянских фильмов «Купание Дианы» был снят по заказу фирмы «Люмьер» в 1896 году, а ее сотрудник, итальянский фотограф Витторио Кальчина (Vittorio Calcina), организовал первые показы синематографа в Милане⁽¹⁾. Именно он привлекает внимание своих соотечественников к новому изобретению, освоив профессию кинооператора и сняв в 1896 году фильм «Его святейшество папа Лев XIII» (Sua Santità para Leone XIII). В кинопрограмму 1897 года, представленную в Риме, наряду с лентами «Течение реки Ниагара» (Corrente del Niagara) и «Королевская площадь в Штутгарте» (Piazza Reale a Stoccarda), входили репортажи, снятые в Италии: «Пребывание короля и королевы в королевском замке Монца» (Il Re e la Regina al Real Castello di Monza) и «Прибытие в Рим князей Черногории» (Arrivo a Roma dei Principi di Montenegro). Это пример кинематографической стратегии Люмьеров, чередующих видовые фильмы, привезенные из далеких путешествий, местные новости и репортажи с участием государственных деятелей и светских персон. Кинематограф с самого начала создавал образ открытого мира, пространства без границ, мультикультурной вселенной, помогая зрителям, не выходя из зала, совершить кругосветное путешествие и ощутить себя «гражданином мира».

В течение первого десятилетия XX века, связанного с влиянием киномонополии «Пате», французские кинотехники, режиссеры и артисты охотно работали за границей, и в особенности на Апеннинском полуострове, делясь рецептами изготовления комедий и трюковых фильмов. А когда Шарль Пате устанет бороться с миграцией своих сотрудников, получавших выгодные ангажементы в Италии, он создаст в 1909 году в Риме компанию Film d'arte italiana под руководством знаменитых итальянских театральных деятелей — по образцу французской компании Film d'art. И вместе с тем именно на рубеже 1900–1910-х годов начинается стремительный взлет итальянского

кино, открывающего свой собственный путь, сумевшего завоевать мировое признание и зарубежный кинорынок. Тогда как кинематография Франции во втором десятилетии XX века все сильнее ощущает конкуренцию со стороны иностранных держав.

Послевоенный экономический кризис в конце 1910-х годов, приблизивший конец золотого века итальянского немого кино, ослабляет международные связи и положение национальных кинокомпаний. На кинопроизводство влияет и социально-политическая ситуация внутри страны: «слабое правительство, острая борьба за власть между политическими партиями, массовая безработица, падение лиры, рост недовольства народа», «стремительная фашизация государства (в последующие 1920–1922 годы наступает “Черное двухлетие”）」 [Кураш, 2020]. Однако созданный в 1920 году при поддержке двух крупных банков «Союз кинематографистов Италии» (Unione Cinematografica Italiana — U.C.I.), объединяющий усилия старейших кинокомпаний страны, разрабатывает программу возрождения национального кино и одновременно проводит политику по привлечению иностранцев в итальянское кинопроизводство. Желанными партнерами остаются французские режиссеры, голливудские звезды и российские кинематографисты, в основном представители «белой эмиграции» 1919 года.

Вряд ли можно говорить о подлинной культурной изоляции Италии в области кинематографа после прихода к власти Б. Муссолини. Как ни странно, установление фашистского режима не привело к решительному уменьшению проката иностранных лент (кино пользовалось некоторой автономией), а цензура, как и налог на кинопроизводство, введенные государством еще в 1914 году, затрагивали в первую очередь документальные и образовательные ленты. С другой стороны, постепенно становилось понятно, что кинематографическая *коллорація* — один из лучших способов преодолеть кризис и выйти к широкой международной аудитории через постановки с большими финансовыми и техническими затратами.

Интересно, что эпоха немого кино, отменяющая языковые границы и превратившая Париж, Рим, Лондон, Берлин в международные культурные центры и съемочные площадки, подарила образец, пример для кинематографической жизни последующих десятилетий, дала «космополитический» импульс европейскому кинематографу. И даже политическая ситуация не могла кардинально помешать развитию

(1) Сеанс синематографа братьев Люмьер в Риме, который состоялся на пару недель раньше, устроил французский фотограф Анри Ле Льер.

внутреннего пути «седьмого искусства», остановить неуправляемое стремление, скрытое в природе люмьеровского изобретения как мощной формы массовой коммуникации. Кино суждено было родиться неммым, чтобы сразу обнаружить свое вненациональное измерение, открыть себя в качестве универсального языка общения, способного если не преодолеть многие противоречия и культурные барьеры, то воодушевить на смелые шаги.

Первые попытки создания совместного кинопроизводства

Первой страной, с которой Италия в 1920-е годы подписала соглашение о поддержке и прокате, была Германия, обладавшая в тот момент крупнейшими в Европе и превосходно оснащенными студиями. Однако вслед за ранними итало-немецкими фильмами (например, «Последняя конференция» (Vera Mirzewa o l'ultimo convegno) Д. Антаморо и Р. Мейнерт (G. Antamoro, R. Meinert), 1928) появляются итало-французские ленты. Франция также вступает в сотрудничество с немецкими кинокомпаниями, и на рубеже 1920–1930-х годов обсуждается идея киносоюза, объединяющего Францию, Италию, Германию и Великобританию. В частности, ее высказывает один из главных кинопромышленников Италии, Стефано Питталуга (Stefano Pittaluga), монополизировавший большую часть кинопроизводства страны в тот момент. В коммерческом плане речь шла о том, чтобы «Италия финансировала четверть английского производства, четверть немецкого производства, четверть французского производства, чтобы получить четверть финансирования своего производства соответственно от Франции, Англии и Германии» [Maganzani, 2019/2020]. Эту инициативу в период перестройки системы кино после прихода звука, видимо, поддерживало итальянское правительство, которое с начала 1930-х уже активно вмешивается в киноиндустрию, вкладывая ресурсы в техническое оснащение киностудий. Но с другой стороны, «несмотря на авторитарный климат, было очевидно, что проявление политической воли было направлено на интернационализацию кино» [Maganzani, 2019/2020], по мнению Паолы Маганцани (P. Maganzani). Отчасти реализовать подобный проект удалось только в 1936 году, когда был создан *франко-итальянский консорциум* по производству фильмов: продюсеры и экспортеры двух стран объединились с целью

производства в Италии фильмов в двух версиях — французской и итальянской и экспорта французских фильмов в Италию.

Практика выпуска картин в двух версиях появилась еще в начале 1930-х, когда вышла на экран итальянская музыкальная комедия «Девушка из автобуса» (La signorina dell'autobus Нунцио Маласоммы (Nunzio Malasomma), 1933) и ее французский вариант «Ева ищет отца» (Eve cherche un père Марио Боннара (Mario Bonnar), 1933). То есть еще до появления консорциума французские и итальянские кинематографисты, благодаря личной инициативе продюсеров или в рамках временных торговых договоров, участвовали в совместных проектах и снимали разные экранные интерпретации одного и того же сюжета (сценария). Истоки такого сближения нужно искать в киноэпохе 1900–1910-х годов, заложившей основы для дальнейшего сотрудничества, создавшей тесные личные и профессиональные связи между французскими и итальянскими кинематографистами. И неслучайно во время кризиса итальянского кино в 1920-х годах некоторые итальянские «режиссеры переехали во Францию, а у итальянских продюсеров были друзья в Париже, которые предоставляли им французское оборудование...» [Roger, 2020/2021]. Например, Марио Камерини (Mario Camerini) и Кармине Галлоне (Carmine Gallone) отправились в Париж, чтобы снять свои первые звуковые картины. С другой стороны, во второй половине 1930-х работать в Италию приезжают выдающиеся режиссеры поколения французского киноавангарда — Жан Эпштейн (Jean Epstein), Абель Ганс (Abel Gance) и Марсель Л'Эрбье (Marcel L'Herbier). «Сердце бродяг» (Cœur de gueux, 1936) Ж. Эпштейна, «Похититель женщин» (Le voleur de femmes, 1937) А. Ганса и «Земля в огне» (Terre de feu, 1938) М. Л'Эрбье⁽²⁾ — фильмы со смешанным актерским составом и двойным продюсированием. Таким образом, можно говорить о взаимном влиянии и непрерывном перекрестном движении, охватывающем обе страны в период между двумя войнами. Другое дело, что большинство картин, снятых на итальянских студиях в 1930-е, не выходят за рамки светской мелодрамы или музыкальной комедии, тесно связанных с контекстом эпохи «белых телефонов». Если рассмотреть соотношение сил Франции

(2) Итальянская версия ленты М. Л'Эрбье снята режиссером Джорджо Феррони.

и Италии на кинорынке в течение десятилетия, то очевидно, что на Апеннинском полуострове распространялось гораздо больше французских фильмов, чем итальянских — во Франции.

Новая эра

В середине 1940-х годов, после окончания Второй мировой войны, значительно укрепляются дипломатические отношения между Францией и Италией. Во многих журнальных публикациях «предпринимаются попытки заново открыть культурную близость» [Gheller, 2021, р. 49] между странами, имеющими общие латинские корни (*latinità*). Например, в первом номере журнала *Cahiers France-Italie* (апрель, 1945) провозглашается трансальпийское «Нео-Рисорджименто», тем более что «интеллектуальное родство между Италией и Францией основано на древнем и глубоко единстве их традиций, обычаев, образа мыслей» [см.: *Neo-Risorgimento*, 1945]. Другой пример — пламенная статья Луи Арагона в *Les Lettres françaises* [Aragon, 1946, р. 5] под заголовком «Подруга Италия», в которой он напоминает о дружеских отношениях между интеллектуалами по обе стороны Альп и необходимости окончательного примирения.

В мировом кинематографе после войны ведущим стилем становится неореализм, который рождается в Италии, желающей стать страной, максимально открытой миру. «Возможно, в наши дни Италия — страна наиболее развитого кинематографического мышления, если судить по значительности и качеству итальянских изданий по кино» [Базен, 1972], — писал Андре Базен. Взлет неореалистического кино принципиально меняет положение страны как кинематографической державы. Во второй половине 1940-х и в 1950-е годы Италия, безусловно, становится точкой притяжения и объектом пристального внимания европейских, в особенности французских, критиков и кинематографистов. Экран снова полностью реализует свою коммуникативную и просветительскую функцию, позволяя итальянцам рассказать о себе с предельной искренностью и прямотой. В 1946 году Витторио де Сика (*Vittorio De Sica*) снимает фильм «Шуша» (*Sciuscià*), подаривший его автору мировое признание и премию «Оскар»: рассказ о мальчишках-беспризорниках, после войны мечтающих накопить денег, чтобы купить собственную лошадь, привлекает внимание

к образу ребенка в разговоре о современной эпохе. Кинорежиссеры-неореалисты приглашают к широкому диалогу, восстанавливая репутацию Италии и итальянцев в глазах зарубежного зрителя, побеждая недоверие, стереотипы, страхи. Поэтому создание правовой рамки для тесного и непрерывного международного сотрудничества в сфере кино представляется естественным следствием внутренних социально-политических и культурных процессов первых послевоенных лет. В октябре 1946 года в ходе обсуждения торгового договора Франция и Италия подписывают первое в истории соглашение о совместном кинопроизводстве, или копродукции. Этот альянс укрепляет силы европейских кинематографистов в конкуренции с американскими фильмами, хлынувшими в кинопрокат Старого Света после Второй мировой войны. В эти годы французский и итальянский кинорынок заполняли ленты, которые не пускали на экран во время Оккупации. Во Франции ситуацию обостряли соглашения Блюма-Бирнса (1946), отдававшие предпочтение американским картинам, и, хотя они были отменены в 1948 году, многие продюсеры ориентировались на Голливуд и очень неохотно финансировали кино режиссеров-авторов. Объединяясь, Франция и Италия удваивают свой кинорынок и свою аудиторию.

В тексте документа, опубликованном в журнале *Le Film français* [Texte complet, 1946, р. 5–7], был установлен годичный испытательный срок, начавшийся 1 февраля 1947 года, и сообщалось о решении финансировать пятнадцать игровых фильмов — десять в Италии и пять во Франции. «Это был своего рода эксперимент, подобного которому раньше не было. Общая идея заключалась не в том, чтобы сразу установить окончательные или абсолютные правила, а в том, чтобы начать с изучения этого опыта» [Roger, 2020/2021]. Например, первое соглашение не удалось реализовать в полной мере на практике. Из пятнадцати фильмов, запланированных на экспериментальный период, сняты были только восемь, и все — французскими режиссерами на итальянских киностудиях.

На протяжении трех ближайших десятилетий модель 1946 года будет постоянно меняться и уточняться. В создании первых послевоенных франко-итальянских фильмов принимали участие такие выдающиеся сценаристы, как Жан Кокто (*Jean Cocteau*), Жак Компанеэ (*Jacques Companééz*) и Шарль Спаак (*Charles Spaak*), однако было

нарушено условие договора о приглашении итальянских авторов в совместную постановку⁽³⁾. Чтобы решить эту и другие проблемы, связанные с первым регламентом, в 1949 году были проведены две встречи между представителями Франции и Италии — сначала в Риме, а затем в Париже, где 19 октября был подписан новый договор. В этот раз соглашение о копродукции приобретает более ясную и продуманную структуру, и именно документ 1949 года с четкими правилами и условиями заложит основу для будущих проектов о совместном кинопроизводстве между другими государствами, которые вскоре последуют примеру Италии и Франции. Очевидно, что это событие изменит историю кино и характер кинопроцесса во второй половине XX века.

Термин «копродукция» (co-production), заимствованный из английского языка, был впервые введен во французском документе (в тексте соглашения 1946 года) и позже вошел в европейские языки. Можно сказать, что именно итальянцы первыми адаптировали этот термин, заменив его английский вариант словом «co-produzione». Система совместного кинопроизводства была определена в Законе о кино 1949 года и в том числе в тридцати пяти статьях франко-итальянского соглашения, описывающих самые разные аспекты «режима копродукции» (художественный, политический, экономический...). Эти кинопроизведения, сочетающие лучшие черты двух культур, должны «помогать распространению французского и итальянского кино во всем мире» (соглашение 1949 года) [Accord cinématographique, 1952, p. 154.]. И главное — получение статуса «фильм совместного производства» позволяет ему пользоваться всеми государственными субсидиями, которые каждая страна предоставляет своим национальным картинам, так как они получают *двойное гражданство*: итальянское — в Италии и французское — во Франции. Какой жест может быть более убедительным свидетельством взаимного движения навстречу друг другу, поиска родственных связей?

(3) Статья V Договора о совместном производстве 1946 года: «Съемочные группы совместно произведенных во Франции и Италии фильмов обязаны включать французского сценариста и автора диалогов (или члена французской профессиональной организации), а также итальянского сценариста и автора диалогов» [цит. по: Roger, 2020/2021].

Двусторонние соглашения означают и то, что страны объединяют не только творческие силы, но экономику и государственную помощь для общего развития киноиндустрии⁽⁴⁾.

И хотя в определенной степени «совместное производство не было новинкой после Второй мировой войны, новым было его юридическое признание, “правовой статус”» [Maganzani, 2019/2020], — по словам П. Маганцани, этот феномен показал на примере Италии и Франции, насколько европейские страны заинтересованы в культурном сотрудничестве и преодолении национальных барьеров и предрассудков. Это подтверждает и желание постоянно выверять, реформировать, шлифовать и улучшать форму и процедуру взаимоотношений в сфере кино. Интересно, что алгоритм копродукции построен на идее баланса, в частности — между вкладами двух продюсеров, каждый из которых должен являться совладельцем кинопроизведения. Это равновесие в идеале нужно найти в каждом элементе фильма: в создании сценария, в актерском составе, в финансовом и в техническом плане. Чтобы сбалансировать кинопроизводство, в Соглашении 1949 года была введена концепция «фильмов-близнецов», или «сдвоенного» производства: за итало-французским фильмом, снятым в Италии, в течение определенного периода должен был следовать франко-итальянский фильм, теоретически произведенный теми же компаниями и снятый во Франции. В первом случае итальянская компания вносит долю участия, равную 70% от стоимости, а французская компания — 30%; во втором случае соотношение будет обратным. Причем картины могут пользоваться налоговыми льготами и инвестиционной помощью другой страны только после производства их «двойников». В целом отношения между иностранными продюсерами, согласно правилам копродукции, могут быть равными (50/50), миноритарными (30/70) или мажоритарными (70/30).

(4) Нужно отметить, что в Италии и во Франции к этому времени уже были разработаны системы для защиты национальных секторов кинематографа, такие как квоты на национальные программы, налогообложение дубляжа и ограничения на вывоз выручки. Кроме того, признание фильма, снятого в копродукции, национальным произведением в обеих странах — необходимое условие для его регистрации в Государственном реестре фильмов и для доступа ко взносам и премиям, предусмотренным правилами сектора.

Таким образом, новая модель сотрудничества принципиально «отличается от так называемого ассоциированного производства (или от простого совместного партнерства)» [Maganzani, 2019/2020], распространенных в довоенный период, когда один из продюсеров мог выполнять просто финансовую функцию, не являясь совладельцем фильма.

Сплав стилей

Первый Главный герой фильма — француз в исполнении Жана Габена (Jean Gabin) — приплывает на корабле в Геную: он прячется в трюме, скрываясь от полиции, но решает сойти на берег, чтобы удалить больной зуб. Эта бытовая деталь оказывается роковой случайностью, которая запускает часовой механизм драмы. Персонаж, подгоняемый чувством вины, как будто сам стремится в ловушку судьбы. И дело не только в том, что таинственный француз, попавший в Италию, видимо, привыкший к обеспеченной жизни, примеряет на себя биографию героев «поэтического реализма», развивая габеновский «миф», а в том, что его история органично вписана в новый неореалистический контекст. Он принадлежит словно двум эпохам, одна из которых то ли перетекает, то ли смешивается с другой. Пьер, которого играет Габен, покинув борт корабля, оказывается в пространстве послевоенной полуразрушенной Генуи с суматохой порта, огороженного решеткой, звонками трамваев, многолюдными узкими улицами и перекрестками площадей, мошенниками, меняющими франки на фальшивые лиры, и прохожими, готовыми показать нужный дом и даже бесплатно накормить в траттории.

Зритель лично знакомится с городом, обладающим собственным характером и индивидуальностью, незаметно погружаясь в поток его повседневной уличной жизни. Это не условный Гавр из «Набережной туманов» (*Le quais des brumes*, 1938), напоминающий, что «все порты — одинаковы», а художественный персонаж, не только прерывающий путешествие-бегство Пьера, но и предлагающий ему сочувствие и поддержку. Эту двойственность отражает ландшафт и архитектурный стиль Генуи с резкими перепадами высот, длинными лестницами и тяжелыми сводами, разностью масштабов — простором и теснотой, распахантым горизонтом и лабиринтом переулков,

превращающим город в гигантский каменный мешок или котел. Рене Клеман открывает Геную как новый кинематографический сюжет на рубеже 1940–1950-х, так же, как Роберто Росселлини и Витторио де Сика в тот же период осваивали пространство Рима, Неаполя и Милана на экране.

Судьба забрасывает Пьера в квартал Малапага, чтобы он, встретив итальянку Марту и ее дочь Чеккину, смог заново обрести смысл жизни, почувствовать ее ценность — в обстановке незнакомого города, где люди говорят на другом языке, но готовы проявить сострадание и доверие к чужестранцу. Герой, вместо того чтобы вернуться на борт корабля, решает остаться в Генуе, догадываясь, что такой выбор будет оплачен дорогой ценой. Клеман, балансируя между стилем ушедшей кинематографической эпохи и нуаром, входящим в моду во Франции, вводит в картину сквозной мотив европейского кино послевоенного периода, вышедший из реальности. Персонажем времени становится бродяга, иммигрант, чужак, который сталкивается с другой языковой и культурной средой. Валерий Турицын отмечал, что «в оригинальном варианте фильма герой говорит с Мартой по-французски, а генуэзцы между собой, естественно, по-итальянски. Соответствующие субтитры информируют обо всем зрителя, не уничтожая при этом разноязычия персонажей. Это важно не только в плане соблюдения жизненного правдоподобия, разрушаемого языковой унификацией при дубляже фильма. В “Стенах Малапаги” разноязычие Пьера и “остальных” воспринимается углубленно, с метафорическим подтекстом. Важно даже не то, что в Генуе Пьер оказался “без языка”, а то, что он говорит на другом языке. Несхожесть языка в данном случае имеет дополнительный смысл. Уставший жить герой никак не вписывается в атмосферу жизнелюбивой (несмотря ни на что) Малапаги» [Турицын, 1978, с. 55–56]. Таким образом, тень роковой тайны и преступного прошлого, нависающая над персонажем, уравновешивается натурализмом среды, — эту мрачную ауру словно рассеивает воздух живого города. Воплощая «формулу сплава», предложенную Р. Росселлини, Клеман привлекает к съемкам знаменитых артистов, наряду с непрофессионалами, местными жителями Генуи. Кроме того, в фильме отчетливо звучит новая тема, характеризующая экранных героев Габена 1950-х, — возраст, о котором постоянно напоминает Марте Пьер, называющий себя «стариком». Это еще одно конкретное

объяснение гнетущего состояния персонажа, ощущающего, что есть то, что невозможно исправить.

Рене Клеман реализовал идею баланса копродукции полностью. Картина «У стен Малапаги» была запущена в производство на основе контракта, подписанного 2 января 1949 года между Italia Produzione Film, представленной продюсером Альфредо Гуарини, и S.A.R.L. Francinex (Париж) с бюджетом 100 000 000 французских франков, покрытых на 50% итальянской компанией и на 50% — французской. В фильме, снятом в Италии французским режиссером, главные роли исполняли звезды, представители двух национальных школ, — Жан Габен и Иза Миранда (Isa Miranda). В работе над сценарием с французской стороны участвовали Жан Оранш (Jean Auranche) и Пьер Бост (Pierre Bost), а с итальянской — Чезаре Дзаваттини (Cesare Zavattini), Сузо Чекки Д'Амико (Suso Cecchi D'Amico) и Альфредо Гуарини (Alfredo Guarini). Остальные функции в съемочной группе также были распределены поровну, например оператор — француз, художник — итальянец. И даже жюри Каннского фестиваля, казалось, следовало этому принципу при присуждении наград: в 1949 году Иза Миранда получила главный приз за исполнение женской роли, а Рене Клеман — Золотую пальмовую ветвь за режиссуру.

Образ легендарного героя из прежней эпохи, остро ощущающего бег времени, Габен перенесет в сюжеты французских нуаров, гангстерских драм, определивших одну из основных линий национального кинопроцесса 1950-х. Первым фильмом, создавшим такой тип персонажа, станет «Не тронь добычу» (Toucher pas au grisbi) Жака Беккера (Jacques Becker), франко-итальянская копродукция, снятая в 1953 году в окрестностях Парижа и Ниццы. Участие итальянцев, за исключением продюсирования, проявилось в актерском составе, в частности в роли главаря враждебной группировки выступил дебютант Лино Вентура (Lino Ventura), уроженец Пармы и выходец из семьи итальянских иммигрантов. Главные герои ленты Беккера — Макс в исполнении Габена и Ритон, которого сыграл Рене Дари (René Dary), прославившийся еще ребенком в немых комических сериях Луи Фейада (Louis Feuillade), — знаменитые гангстеры, совершившие дерзкое ограбление в порту Орли. Замысел Беккера родился под влиянием картины его друга Анри-Жоржа Клузо (Henri-Georges Clouzot) «Плата за страх» (Le salaire de peur, 1953), режиссера-основоположника французского нуара. Макс

Феномен копродукции. Становление и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства в 1940–1960-е годы

Жана Габена — любимец женщин, стареющий грабитель, решивший уйти на покой, выйти из игры, прежде чем возраст возьмет свое. Он обаятелен и благороден, ценит дружбу выше своего ремесла, дорожит «добычей». Любопытно, что именно после выхода этого фильма артист, в отличие от своего героя, вернет себе былую славу, обретет «второе дыхание» и вступит в новый активный период своей биографии.

Две линии

«Не тронь добычу» выпустили фирмы Del Duca Films и Antares Film Produzione Cinematografica (Италия) и Les Films Corona (Франция). Примечательно, что в это время появляются не только «фильмы-близнецы», но и «компании-близнецы», например Del Duca Film — Paris и Cine Del Duca — Rome, Gamma Française и Italgamma, Lux Film — Paris и Lux Film — Rome. Так, в 1953 году одна из этих компаний анонсирует программу копродукций, которые будут поставлены в Париже и в Риме, в том числе три итало-французских фильма: «Тереза Ракен» (Thérèse Raquin, 1953) Марселя Карне (Marcel Carné), «Теодора, императрица Византийская» (Théodora impératrice de Byzance, 1954) Риккардо Фреда (Riccardo Freda) и «Несколько шагов в жизни» («Наши времена», *Tempi nostri*, 1954) Алессандро Блазетти. Три абсолютно разных автора: мастер «поэтического реализма», поставщик авантюрных фильмов и режиссер, умеющий приспосабливаться к любым политическим обстоятельствам и при этом сохранять интерес к эстетическим и жанровым экспериментам. Эта ранняя программа показывает, что политика копродукций касается и авторского, и массового кино. Дальнейший путь развития итальянского и французского кинематографа в 1950–1970-е годы, которые будут названы золотым веком копродукций, четко обозначит эти две линии: картины М. Карне, Р. Клера, Ж.-Л. Годара (Jean-Luc Godard), Ф. Феллини (Federico Fellini), Л. Висконти (Luchino Visconti) и М. Антониони (Michelangelo Antonioni), снятые в сотрудничестве с иностранными компаниями и иностранными актерами, выходят одновременно с франко-итальянскими комедиями и приключенческими лентами для широкой публики.

То есть система копродукций позволяет рассмотреть устройство и динамику европейского кинопроцесса в целом и — в двойной перспективе. И оказывается, что комедия с продолжением, снятая

для массового зрителя, как, например, «Малый мир Дона Камилло» (*Le Petit Monde de don Camillo*, 1952) Жюльена Дювивье (*Julien Duvivier*) по мотивам рассказов Джованнино Гуарески (*Giovannino Guareschi*) — такой же феномен, как «Золотая карета» (*La carrozza d'oro*, 1954) Жана Ренуара (*Jean Renoir*). Экранизация Гуарески заслуживает особого внимания, тем более что это первый наиболее успешный итало-французский фильм в европейском и национальном прокате в послевоенный период. Работа Ренуара, будущего патрона «новой волны», — напротив, проект, вызвавший споры и холодный прием у иностранного и даже французского зрителя.

Картина Дювивье — совершенная модель копродукции, поскольку автор литературного первоисточника, место действия и съемки и одна из двух звезд представляют Италию, тогда как режиссер и другая звезда — французы. Над сценарием работали обе стороны. Дона Камилло играет Фернандель (*Fernandel*), а Пеппоне — Джино Черви (*Gino Cervi*). Идея актерского дуэта и соперничества персонажей скрепляет заданный принцип равновесия.

История дружбы-вражды мэра-коммуниста и местного священника в послевоенном городке на Падуанской равнине, затронула нервные узлы жизни итальянского общества второй половины 1940-х. Рассказы Гуарески — едва ли не самая точная форма самоироничного разговора об Италии и итальянцах — об их пылкости, упрямстве и великодушии. Его книга о Доне Камилло вышла в 1948 году, когда впервые в истории Итальянской Республики, после окончания войны и оккупации, состоялись выборы в парламент. Общество в это время разделилось на сторонников Народного Фронта и его противников: социальное напряжение, споры политических оппонентов, увлечение левыми идеями — лишь подтекст озорных новелл-зарисовок быта уроженцев Низины⁽⁵⁾, в которых, по словам автора, три главных героя: священник дон Камилло, коммунист Пеппоне и Христос. Разговор с Распятием, который ведет герой Фернанделя, — сквозная линия в фильме Дювивье, высвечивающая все события и раскрывающая характеры персонажей. Обладающий недюжинной силой дон

(5) Гуарески имеет в виду низину реки По, точнее ту ее часть, которая раньше входила в герцогство Пармское.

Феномен копродукции. Становление и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства в 1940–1960-е годы

Камилло, который запросто может полезть в драку или настойчиво трезвонить в колокола, чтобы прервать речь оратора на партийном митинге, слышит голос Христа, делится с ним своими сомнениями, обидами и радостями. И когда после высылки за плохое поведение из своего городка в другую деревушку герой перестает его слышать, он тайно возвращается домой и привозит Распятие в свой новый приход, значительную часть пути неся его на своих плечах во время метели на подъеме в гору. Эта сцена появится во втором фильме «Возвращение дон Камилло» (*Retour de Don Camillo*, 1953), снятом Дювивье с теми же актерами.

В Малом мире рассказов Гуарески, который «умещается на том ломте равнины, что лежит между По и Апенниннами» [Гуарески, 2016, с. 20], важную роль играет география места, частью которого являются не только персонажи, но и сам автор⁽⁶⁾. В чужой горной деревушке, куда отправили служить дон Камилло, тот чувствует себя неуютно, не на своем месте (слишком высоко, холодно, одиноко), а дома — все, даже Пеппоне и его товарищи по партии, — скучают по своему священнику, с которым можно было спорить взахлеб и чудесным образом договариваться о самых сложных вещах. Чего стоит сцена в коровнике в первом фильме Дювивье, где падре, которому незаметно удалось пробраться сквозь кордон бастующих рабочих, запрещающих приближаться к животным, встречает инициатора протестной акции Пеппоне. После небольшой перебранки мэр не только не останавливает дон Камилло, но всю ночь вместе с ним доит коров, к которым уже несколько дней никто не подходил. Неудивительно, что после отъезда опального священника разногласия между жителями городка обостряются, и только когда дон Камилло возвращается в Низину, где стоит дамба на «самой уважаемой реке» Италии, здесь восстанавливается миропорядок и все вздыхают с облегчением.

Успех экранизаций, выходявших немедленно после публикации новых частей цикла о Малом мире в 1953, 1955, 1961 и 1965 годах, объясняет не только чувство юмора и верно переданная интонация

(6) Джованнино Гуарески (1908–1968) родился в поселке Фонтанелле ди Роккабьянка, расположенном возле реки По. После учебы в Парме он переехал в Милан. А в 1954 году вместе с семьей поселился в Ронколе Верди в нескольких километрах вверх по течению от того места, где родился.

Гуарески, камерная атмосфера и лаконичность повествования, но и сама сверхзадача, миссия его прозы. «Именно стремление соединить, не способствовать разделению итальянцев, думать всегда самому и противостоять любому тоталитаризму вынес из лагеря и войны Гуарески. И этому он посвятил свое творчество в послевоенный период. Вот об этом “Малый мир” — о том, что каждый за себя, а Бог за всех, и человек всегда может найти дорогу к сердцу другого человека. Особенно если умеет смеяться» [Гуревич, 2015, с. 15], — объясняет Ольга Гуревич, переводчик русского издания цикла Гуарески.

«Золотая карета» Жана Ренуара — другой пример взаимодействия французского кинорежиссера с итальянским материалом, только не с духом современной прозы, а с традицией комедии дель арте. Этот проект, в отличие от фильмов Дювивье, — случай экономического и актерского неравенства в кинопроизводстве, и многие даже спорят, можно ли считать этот фильм копродукцией. Картина снята в Риме выдающимся французским режиссером по его замыслу и французским оператором, но почти без актерского и финансового участия французской стороны, потому что в процессе работы французский продюсер устранился, тем не менее полностью заплатив гонорар режиссеру. Все остальные расходы легли на плечи Франческо Аллиата (Francesco Alliata). Кроме того, первоначально «Золотая карета» должна была выйти в том числе и на французском языке, но в итоге были сняты только итальянская и английская языковые версии — для американского проката (в Париже делался французский дубляж). Ни в Италии, ни в Америке прокат новой работы Ренуара, впоследствии признанной шедевром мирового кино, не был успешным. Французских зрителей фильм вернувшегося на родину мастера обескуражил и удивил — никто не ожидал такого стилового эксперимента от автора «Великой иллюзии» (*La Grande Illusion*, 1937). Замысел родился из идеи Ренуара пригласить в его новую картину Анну Маньяни (*Anna Magnani*). 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... Как отмечал Поль Мерижо, автор монографии о Жане Ренуаре, Анне Маньяни, как и всем актерам, «приходится отыгрывать

Феномен копродукции. Становление и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства в 1940–1960-е годы

сцены целиком, без спасительных склеек, позволяющих поправить реплику или реакцию» [Мерижо, 2021, с. 528], и на репетициях, постепенно привыкая к тексту, сама того не замечая, «она переходит из реальной жизни в мир кино — так же, как Камилла, для которой театр неотделим от жизни: на этой путанице и строит Ренуар свою режиссуру» [Мерижо, 2021, с. 528].

Однако франко-итальянские копродукции были не только объектом подражания и интереса, но и на протяжении нескольких десятилетий предметом спора и критики. И дело не только в дисбалансе сил в составе съемочной группы, как в случае с фильмом «Золотая карета».

Полемика и новые правила

Рене Клеман досадовал: «Человек совершает ошибку, пытаясь снимать международные картины, забывая одну очень простую вещь, — только создавая национальные произведения, вы создаете международные произведения», — и добавлял, что «с культурной точки зрения следует поощрять обмены фильмами» [Clément, 1958, p. 232]. В ноябре 1951 года Рене Клер и Витторио Де Сика в качестве президента и вице-президента Международной киноакадемии представили на заседании комиссии в Париже просьбу об изменении национальности фильма совместного производства: они предложили, чтобы лентам присваивалась национальность (гражданство) основного продюсера, чтобы дать возможность свободного выбора съемочных групп, не обращая внимания на национальность нанимаемого персонала. Необходимо было уйти от схематичного и бюрократического подхода, ставящего под угрозу уровень и оригинальность стиля постановки. Ведь принцип эквивалентности и пропорциональности, который оценивался на основе сметы фильма, порой приводил к «произвольному и часто неоправданному с художественной точки зрения объединению в одной работе технических специалистов и актеров из обеих стран» [Maganzani, 2019/2020]. Некоторые кинематографисты и критики, скептически отзываясь о практике совместного кинопроизводства, утверждали, что «гибридный характер фильмов угрожает культуре страны риском размывания» [Roger, 2020/2021]. Кроме того, французские и итальянские кинокомпании работали в соответствии со

своими собственными обычаями, и когда они нанимали иностранных актеров и съемочные группы, те должны были адаптироваться к местным условиям и практикам. Что, впрочем, не всегда можно считать недостатком, так как сотрудники из разных стран, работая на одной площадке, часто сближались и оказывались единомышленниками.

Новые договоры о копродукции, подписанные между Италией и Францией в Венеции 6 сентября 1953 года и в Париже 15 марта 1955 года, привлекали внимание к двум аспектам: «высокое качество» фильмов и национальная самобытность. В частности, в соглашении 1953 года была введена так называемая специальная категория картин, обладающих неоспоримыми художественными и техническими достоинствами и освобожденных от требования «пропорциональности». Но что может служить критериями «художественного качества», не уточнялось (речь шла в основном о высокобюджетных проектах). В 1955 году было введено несколько новых правил: «фильм совместного производства должен иметь два негатива или один негатив и одну копию, которая может остаться у каждого продюсера» [Accordo di coproduzione, 1958, p. 5]. Фильм может сниматься либо на французском, либо на итальянском, либо на французском и итальянском одновременно. Политика в отношении «фильмов-близнецов» в основном оставалась прежней, за исключением того, что режиссер мог нанять ассистента другой национальности и что съемки картин должны были начаться в каждой из стран в строго определенное время. К этому моменту количество совместных франко-итальянских картин резко увеличилось, и, хотя на категорию «исключительных фильмов» были введены квоты, правила постепенно смягчались: в 1953 году было одобрено шесть проектов, в 1955 — двадцать, в 1957 — сорок, а доля финансового участия сопродюсера, согласно новым правилам, могла быть снижена до 20%.

И главное — следующее соглашение о копродукции 1957 года отменяет строгий и тщательно контролируемый принцип «фильмов-близнецов»: это понятие просто заменяется термином «обычное совместное производство». Кроме того, в документе появилось правило о том, что «новые продюсерские компании могут подавать заявки на совместное кинопроизводство, если они уже выпускали фильмы высокого качества в своей стране» [см.: Accord de coproduction, 1958, p. 2068–2071]. Однако вопрос об измерении «качества» кинопроизведения

Феномен копродукции. Становление и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства в 1940–1960-е годы

продолжает оставаться открытым, воплощая область таинственного и неуловимого, а значит, чужеродного и одновременно насущного для киноиндустрии. Ведь от зрительского и критического успеха фильмов зависит их судьба и репутация кинокомпании. Этот парадоксальный шлейф, как волшебная накидка, неизменно сопровождал историю совместного кинопроизводства. Сама модель копродукции в значительной степени олицетворяла попытку найти точную формулу эстетического и экономического баланса, художественного и организаторского сплава, возможно, несуществующую в практической жизни, но ее поиск значил больше, чем обретение.

Целеустремленность, настойчивость и взаимный интерес, которые на протяжении многих лет проявляли Франция и Италия, общаясь друг с другом в области кино, — это строительство пространства доверия и готовности к преодолению споров и противоречий. Любопытно, что материя фильма, созданного в рамках международного сотрудничества, постоянно ускользала от стремления наложить на нее ограничения, оказываясь на неприкосновенной и нейтральной территории. Поэтому все усилия строго отредактировать соглашения, улучшить структуру совместного кинопроизводства, внести новые поправки, с одной стороны, — это доказательство желания развивать диалог между культурами и странами, а с другой стороны, — вычисление алгоритма для явления, отчасти обладающего стихийной природой.

По мнению киноведа Паолы Пальмы (Paola Palma), на протяжении долгого времени «во Франции, как и в Италии, пресса не уделяет особого внимания феномену копродукции. В рецензиях на фильмы иногда даже не упоминается о совместном сотрудничестве...» [Palma, 2019, p. 61]. Корпоративные киноиздания, напротив, с конца 1940-х годов горячо обсуждали эту тему, публикуя полные тексты соглашений, указывая кассовые сборы и анализируя итоги совместных заседаний и переговоров. Едва ли не самую острую критику вызывал вопрос дублинга, причем именно во Франции, так как в Италии с давних пор было принято дублировать не только иностранные, но и свои собственные картины. В частности, статьи в журнале L'Objectif позволяют наблюдать за развитием системы копродукции и полемикой между ее адептами и противниками. Наиболее интенсивные дебаты шли «в 1950-е годы, когда машина совместного кинопроизводства была еще относительной новинкой и поэтому вызывала смешанные

чувства любопытства и озабоченности, энтузиазма и подозрения» [Palma, 2019, p. 64].

Высшая точка золотого века копродукции

Если в списке франко-итальянских лент, снятых в конце 1940-х и в 1950-е годы, преобладали работы французских режиссеров-классиков довоенного поколения (Ж. Ренуар, Р. Клер, М. Карне, Ж. Дювивье), то начало 1960-х отмечено выходом киноэпосов великих итальянцев, созданных в рамках копродукции: «Рокко и его братья» (Rocco e i suoi fratelli, 1960) Л. Висконти, «Сладкая жизнь» (La Dolce Vita, 1960) Ф. Феллини, «Приключение» (L'Avventura, 1960) М. Антониони. Все три картины, представленные на крупных международных кинофестивалях и вышедшие как в итальянский, так и во французский прокат, продемонстрировали не только «неоспоримое художественное качество» и элементы нового киноязыка, но и философский подход к кинематографу и разговору о современной Италии. Кино выступает в роли беспристрастного исследователя своей эпохи, используя сложную систему метафор и разрабатывая новую проблематику, отразившую атмосферу периода «экономического бума». Если в течение предыдущего десятилетия специалистом по международным проектам в итальянском киномире был в первую очередь Роберто Росселлини, то в 1960-е почти все крупные итальянские кинорежиссеры-авторы успешно и охотно работают с интернациональной съемочной группой.

Напомним, что сама система копродукции создавала производственные условия для реализации дуэтов — выдающегося режиссера и большого актера: Висконти — Анни Жирардо — Ален Делон («Рокко и его братья», 1960, «Леопард» (Il Gattopardo), 1963), Феллини — Ануэ Эме (Anouk Aimée), Магали Ноэль (Magali Noël), («Сладкая жизнь», 1960, «8 с половиной» (8 ½), 1963), Антониони — Жанна Моро (Jeanne Moreau) («Ночь» (La Notte), 1962). К началу 1960-х итальянский и французский кинематограф превращается в открытое культурное пространство, где пересекаются актеры, режиссеры и технические специалисты из разных стран. Именно это обстоятельство во многом позволило Жан-Полю Бельмондо получить статус звезды мирового кино как раз на Апеннинском полуострове. Актер «новой волны»

в период ее взлета снимается во Франции у Годара, Ж.-П. Мельвиля (J.-P. Melville), Ф. Трюффо (F. Truffaut) и одновременно в Италии — у Витторио де Сики, Серджо Корбуччи (Sergio Corbucci), наконец, на студии Columbia Pictures в пародийной комедии о Джеймсе Бонде «Казино Рояль» (Casino Royale, 1967). Как уже было сказано, в эти годы в итальянском кино реплики исполнителей, даже итальянских актеров, дублировались при монтаже. Поэтому иностранные актеры во время съемок могли произносить текст на родном языке, что давало определенную свободу. Решение полностью дублировать реплики — правило итальянского кинорынка, так как каждая провинция имела свой диалект и зрители хотели смотреть фильм на том языке, на котором они говорили в повседневной жизни. Поэтому фильмы переводились на семь диалектов. В начале 1950-х Жану Ренуару (и только ему) во время съемок «Золотой кареты» удалось отстоять принцип писать живой звук на площадке, а не переозвучивать фильм, как это принято в Италии.

В начале 1960-х годов количество общих кинопроектов двух средиземноморских стран превысило сотню в год, что составляло 75% от общего числа итальянских фильмов. В 1964 году из 294 фильмов, произведенных в Италии, 126 были совместного производства с Францией. Этот период обозначил высшую точку золотого века франко-итальянских копродукций, а взаимоотношения между двумя странами критики начали сравнивать с браком. Связи были такими тесными, что некоторые французские кинематографисты и киноведа сожалели, что до Франции доходят не все итальянские фильмы и публика терпит ущерб.

В 1960 году были выдвинуты более жесткие требования к кинокомпаниям, желающим подписать договор о копродукции: они должны иметь прочную базу и неопровержимые доказательства своей экономической состоятельности. А 1 августа 1966 года был подписан новый договор о совместном кинопроизводстве между Италией и Францией, который оставался в силе на протяжении многих лет. В текстах этого документа ключевым понятием становится «зрелище», что подчеркивает интерес к развитию жанрового кино.

Однако в 1960-е еще более отчетливо, чем в предыдущие периоды, заметно резкое раздвоение кинопроцесса во Франции и в Италии, что ярко отражает феномен копродукции, включающий две параллельные

линии: «авторского» и массового кино. Так, в 1963 году в международный прокат выходит «Презрение» (*Le mépris*, Франция, Италия) Жан-Люка Годара, первый фильм «новой волны» с огромным бюджетом, снятый с участием европейских и американских продюсеров, и детективная комедия «Дядюшки-гангстеры» (*Les tontons flingueurs / In famiglia si spara*, Франция, ФРГ, Италия) Жоржа Лотнера (Georges Lautner), заслужившая поистине народную любовь и признание во Франции.

В 1960-е и 1970-е годы франко-итальянское киносотрудничество нередко перерастает в общеевропейское. Отметим, что Федеративная Республика Германия стала второй страной, подписавшей договор о копродукции с Францией в ноябре 1950 года. Тогда же Италия заключила соглашение о совместном кинопроизводстве с ФРГ, которое регулярно обновлялось. «Дядюшки-гангстеры» — пример копродукции, характерной для 1960-х, объединяющей продюсеров, техников и артистов из трех стран: производство ленты на 60% французское, на 20% итальянское и на 20% немецкое. «Однако для французов тот факт, что этот фильм не является полностью французским, а представляет собой совместное производство, неизвестен, и его национальная принадлежность никогда не ставилась под сомнение. Иронично, что он до сих пор считается одним из самых “французских” фильмов, когда-либо сделанных, и одной из самых культовых картин в глазах зрителей» [Roger, 2020/2021]. Причем компания «Гомон», наряду с итальянскими актерами, пригласила на роль главного антагониста немецкую «звезду» — Хорста Франка (Horst Frank), известного во Франции по роли майора фон Хорвица из фильма «Кошка выпускает когти» (*La Chatte Sort ses Griffes*, 1960) А. Декуэна (Henri Decoin). Актер потребовал расширить свою роль, заявив, что согласится участвовать только при увеличении экранного времени. Возникла ситуация, с которой нередко сталкивались участники совместного кинопроизводства: по той или иной причине требовалось менять сценарий, характер или национальность персонажей.

Жорж Лотнер в качестве литературного первоисточника использовал сюжет третьей части детективной серии Альбера Симонена (Albert Simonin), написавшего «Не тронь добычу» (1954). В новом фильме,

как и в двух предыдущих экранизациях⁽⁷⁾, главную роль должен был играть Жан Габен, на этот раз отказавшийся участвовать в проекте. Тогда его место занял Лино Вентура, который в первой части цикла воплощал образ коварного противника благородного Макса. Появление нового исполнителя заставляет изменить имя протагониста серии (Фернан — вместо Макса), но не суть характера: месье Фернан наследует достоинства своего предшественника, только он не планирует уйти из преступного мира, а наоборот, вынужден вернуться в него ради старого друга, вызвавшего его срочной телеграммой в Париж из южной деревушки. Герою Лино Вентуры приходится возглавить разношерстную мафиозную группировку по просьбе своего приятеля, которого он застаёт при смерти. Теперь Фернан должен справляться с недовольством гангстеров, не желающих признавать нового босса, и одновременно взять на себя заботу о юной Патриции — дочери друга.

Любопытно, что жанровая специфика фильма проявилась в процессе съемок и окончательно раскрылась во время монтажа: детектив уступил место комедии. Конечно, пародийный элемент был заложен в сценарии — приключенческое начало оттеняла линия Патриции и ее жениха, которая отсутствовала в книге Симонена. Но стилиевая доминанта определилась в двух эпизодах: мужской пирушке на кухне и перестрелке между садом и домом во время прихода важного гостя. Правда, зритель обнаруживает, что смотрит комедию, а не криминальную драму, примерно в середине просмотра — после беседы двух враждебных компаний гангстеров, мирно намазывающих бутерброды на кухне и оценивающих качество яблочного самогона. До этого преобладала серьезная, почти скучная атмосфера, которая словно рассеивается после ностальгических посиделок бывших врагов в исполнении блестящего актерского ансамбля.

Многие рецензенты отмечали, что действие фильма ведут короткие реплики персонажей, в которых сквозит авторская ирония. Критик «Фигаро» пояснял: «На самом деле, сюжет не имеет особого значения. Самое примечательное — это слова Одиара в устах Лино

(7) Экранизация первой части трилогии А. Симонена о Максе-Лжеце — «Не тронь добычу» (1951) Ж. Беккера, экранизация второй части — «Месть простофиля» (*Le cave se rebiffe*, 1961) Ж. Гранжье (Gilles Grangier).

Вентуры (для которого это первый комический фильм и первая работа у Лотнера), Бернара Блие, Франсиса Бланша, Жана Лефевра и Робера Дальбана (вот это актерский состав!). Словесные уколы Одиара стали частью коллективного бессознательного французского кино. Мишель Одиар всегда виртуозно описывал повседневность. Действительно, «Дядюшки-гангстеры» — это пастиш нуаров 1950-х. Возможно, именно поэтому фильм знаменует собой конец эпохи. После него детективный жанр уже никогда не будет прежним» [Palou, 2009]. То есть таким грубоватым, простоватым, непритязательным, похожим на дворовую мальчишескую игру с «перестрелками» из-за дерева. Игровая интонация спрятана в актерской манере: Фернан играет в главаря мафии, который отлично справляется со своей задачей; бывший французский взломщик сейфов играет в английского дворецкого, охраняющего дом своего благодетеля; телохранитель шефа исполняет роль доброго семьянина и играючи защищает своего нового начальника от покушений, и даже Патриция, чей избранник изображает свободного художника и музыканта-экспериментатора, играет в примерную ученицу, но, кажется, действительно любит и уважает друга своего отца и новоявленного дядюшку. Чего стоит по-детски простодушный и счастливый взгляд героя Лино Вентуры, разбуженного друзьями и «племянницей» и принимающего в постели подарки в день рождения! В этой сцене все счастливое семейство в сборе — трое «дядюшек» и их подопечная выражают свою любовь и признательность хозяину дома, улаживающему дела своего покойного друга. Фернан берет на себя роль опекуна по-настоящему, испытывая отцовские чувства к Патриции, оберегая ее от любой опасности и внимания настойчивого ухажера. Забавно, что после упомянутой беседы на кухне заботливое отношение к дочери бывшего босса просыпается даже в душе героя Бернара Блие (Bernard Blier), пришедшего в его дом с враждебными намерениями. Не случайно в финальной сцене в соборе он присоединяется к когорте «дядюшек», растроганно наблюдающих за свадебной церемонией Патриции и ее жениха.

Ранний фильм Жоржа Лотнера, который продержался во французском прокате в течение целого года, стал объектом изучения нескольких солидных монографий и сборников, междисциплинарной научной конференции в Сорбонне в 2018 году, понравился и итальянским зрителям, может быть напомнив другую популярную

Феномен копродукции. Становление и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства в 1940–1960-е годы

комедию о гангстерах-неудачниках «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны» (*I soliti ignoti*, 1958) Марио Моничелли (Mario Monicelli).

Заключение

1960-е годы, по выражению исследователя Тима Бергфельда (Tim Bergfelder), размышляющего о феномене «национального, межнационального и сверхнационального кинематографа», стали «эпохой жанрового изобилия в европейском совместном кинопроизводстве» [Bergfelder, 2005]. Тем не менее «оборотной стороной было то, что законодательство поддерживало грандиозные и очень дорогие фильмы, но почти не оказывало поддержки молодым продюсерам» [Roger, 2020], поскольку правила, принятые в 1961 году, закрывали возможности для небольших или новых кинокомпаний.

Картина, сложившаяся в мировом кинопроцессе 1950–1970-х годов, во многом опиралась на институт копродукции, переживающий период наиболее интенсивного роста. Очевидно, что фильмам совместного производства легче получить доступ к крупным кинорынкам и фестивалям. Система копродукции, родившаяся в том же году, когда состоялся первый международный Каннский кинофестиваль (1946), воплощала идею культурного сотрудничества между странами и творческого соперничества, препятствовала политике изоляционизма. Кино оказалось той территорией, где удобнее всего было учиться договариваться, обмениваться опытом и открытиями, бороться с предрассудками и клише, экспериментировать, разделять риски и выгоды общего предприятия... Тексты соглашений, которые регулярно пересматривались, в некотором смысле — попытка написать «конституцию» для этого сообщества, помогающую вести честный и плодотворный диалог, утвердить равноправие голосов. Съёмочный процесс тренирует умение выстраивать семейные отношения, и «франко-итальянская свадьба», как критики называли феномен копродукции между двумя странами, это, действительно, точная метафора. И то, что остается за кадром, таинственным образом влияет на восприятие фильма. Отвечая на вопрос, почему его ранний комедийный нуар пользовался такой популярностью, Лотнер вспоминал: «Когда мы снимали фильм, нам всем хотелось посмеяться. В конце

концов, может быть, это и есть объяснение: дурачества стареют лучше, чем драмы» [Palou, 2009].

Институт копродукции отразил и некоторые противоречия в характере взаимоотношений между Францией и Италией, так как речь шла не только о притяжении и восхищении, но и о защите своей идентичности и идентичности своего народа от модели другой национальной культуры и другого менталитета. Французские компании (и критики) иногда упрекали итальянские кинофирмы в том, что они стремятся извлечь из совместного кинопроизводства в первую очередь финансовую прибыль, пренебрегая культурным аспектом. Такие обвинения предъявляла и противоположная сторона. Практика копродукции — острая тема, постоянно вызывавшая дискуссии в кинематографическом сообществе.

И все же — с 1950 по 1970-й год Франция и Италия сняли совместно 1739 фильмов, авторы которых привлекали внимание итальянцев к французской культуре и развивали интерес французов к итальянской, создавали мифы, вводили в речевой обиход новые понятия и идиомы («дольче вита», например), учили искусству карикатуры и социальной критики, методу невербального общения (благодаря совместной работе артистов, играющих на родном языке), наконец, создавали дружеские и брачные союзы⁽⁸⁾. И хотя этот «странный» кинематографический брак не был безоблачным, он оказался довольно прочным, выдержав кризис кинотеатров в 1980-е, экспансию телевидения и другие тяжелые испытания, дожив до наших дней.

(8) Как в случае с Анни Жирардо (Annie Girardot) и Ренато Сальватори (Renato Salvatori), которые поженились после съемок в фильме «Рокко и его братья» (1960).

Феномен копродукции. Становление и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства в 1940–1960-е годы

Список литературы:

- 1 *Базен А.* Что такое кино? 1972 // Predanie.ru. URL: <https://predanie.ru/book/217380-что-такое-кино/#/toc22> (дата обращения 18.07.2025).
- 2 *Гуарески Д.* Малый мир. Дон Камилло / Пер. О. Гуревич. М.: Практика, 2016. 400 с.
- 3 *Гуревич О.* Предисловие переводчика ко второму изданию // *Гуарески Д.* Малый мир. Дон Камилло / Пер. О. Гуревич. М.: Практика, 2016. С. 7–15.
- 4 *Кураш А.* Неизвестное кино Италии: 1920 год // Телекинет. 2020. № 2 (11). С. 26–90. URL: <https://telecinet.com/wp-content/uploads/2020/09/Hronologiya-kiino-1920-g.-1.pdf> (дата обращения 18.07.2025).
- 5 *Мерижо П.* Жан Ренуар / Пер. С. Козина, И. Мироненко-Маренковой. М.: Rosebud Publishing, 2021. 848 с.
- 6 *Турицын В. Н.* Рене Клеман. М.: Искусство, 1978. 197 с. (Мастера зарубежного киноискусства).
- 7 Accord cinématographique franco-italien signé à Paris, le 19 octobre 1949 // *Gazzetta ufficiale della Repubblica italiana.* 1952. № 11. P. 154–156.
- 8 Accord de coproduction cinématographique franco-italien, signé à Paris le 8 novembre 1957 // *Gazzetta ufficiale della Repubblica italiana.* 1958. № 112. P. 2068–2071.
- 9 Accordo di coproduzione cinematografica tra l'Italia e la Francia. Procedura d'applicazione e scambi di Note (Parigi, 15 marzo 1955) // *Supplemento ordinario alla Gazzetta ufficiale.* 1958. № 59. P. 5–8.
- 10 *Aragon L.* Amica Italia // *Les Lettres françaises.* 1946. Juillet 12. № 116. P. 5.
- 11 *Bergfelder T.* National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies // *Media, Culture and Society.* 2005. Vol. 27. Issue 3. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0163443705051746> (дата обращения 19.07.2025).
- 12 *Clément R.* La nazionalità del film // *Cinema Nuovo.* 1958. Aprile 15. № 129. P. 232.
- 13 *Gheller E.* La politique et les auteurs. Le néoréalisme italien au prisme de la cinéphilie française (1946–1956). Art et histoire de l'art. Normandie Université; Università degli studi (Padoue, Italie), 2021. 466 p.
- 14 *Maganzani P.* Forme di collaborazione e coproduzione nel cinema italiano (1930–1950). Facoltà di Lettere e Filosofia. Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo. Scuola di dottorato in Scienze. Sapienza, 2019/2020. URL: https://iris.uniroma1.it/retrieve/e560673a-60f7-4c77-92e7-7a44e34861a5/Tesi_dottorato_Maganzani.pdf (дата обращения 18.07.2025).
- 15 *Neo-Risorgimento // Cahiers France-Italie.* Paris: Editions des Ecrivains et Artistes italiens de France, 1945. Avril.
- 16 *Palma P.* Faux amis? Les travers de la coproduction cinématographique franco-italienne dans les années 1950–1960 // *Synergies Italie.* 2019. № 15. P. 55–66.
- 17 *Palou A.* “Les Tontons flingueurs”, toute une époque? // *Le Figaro.* 2009. Septembre 8. URL: <https://www.lefigaro.fr/cinema/2009/09/08/03002-20090908ARTFIG00526-les-tontons-flingueurs-toute-une-epoque8230-.php> (дата обращения 18.07.2025).
- 18 *Roger G.* The Franco-Italian Cinematographic Co-production: Master in International Management. Department of Business and Management. Luiss, 2020/2021. URL: https://tesi.luiss.it/32254/1/723811_ROGER_GUILLAUME.pdf (дата обращения 18.07.2025).
- 19 Texte complet des accords franco-italiens // *Le Film Français.* Le Journal corporatif du Cinéma. 1946. Novembre 8. № 100. P. 5–7.

Феномен копродукции. Становление и эволюция франко-итальянского совместного кинопроизводства в 1940–1960-е годы

References:

- 1 Bazin A. Chto takoe kino? [What Is Cinema?]. 1972. *Predanie.ru*. Available at: <https://predanie.ru/book/217380-chto-takoe-kino/#/toc22> (accessed 18.07.2025). (In Russian)
- 2 Guareschi G. *Malyi mir. Don Kamillo* [The Little World. Don Camillo], transl. O. Gurevich. Moscow, Praktika Publ., 2016. 400 p. (In Russian)
- 3 Gurevich O. Predislovie perevodchika ko vtoromu izdaniyu [Translator's Preface to the Second Edition]. Guareschi G. *Malyi mir. Don Kamillo* [The Little World. Don Camillo], transl. O. Gurevich. Moscow, Praktika Publ., 2016, pp. 7–15. (In Russian)
- 4 Kurash A. Neizvestnoe kino Itali: 1920 god [Unknown Italian Cinema: 1920]. *Telekinet*, 2020, no. 2 (11), pp. 26–90. Available at: <https://telecinet.com/wp-content/uploads/2020/09/Hronologiya-kino-1920-g.-1.pdf> (accessed 18.07.2025). (In Russian)
- 5 Mérigeau P. *Zhan Renuar* [Jean Renoir], transl. S. Kozin, I. Mironenko-Marenkova. Moscow, Rosebud Publishing Publ., 2021. 848 p. (In Russian)
- 6 Turitsyn V.N. *Rene Kleman* [René Clément]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 197 p. (Masters zarubezhnogo kinoiskusstva [Masters of Foreign Cinema Art]). (In Russian)
- 7 Accord cinématographique franco-italien signé à Paris, le 19 octobre 1949. *Gazzetta ufficiale della Repubblica italiana*, 1952, no. 11, pp. 154–156.
- 8 Accord de coproduction cinématographique franco-italien, signé à Paris le 8 novembre 1957. *Gazzetta ufficiale della Repubblica italiana*, 1958, no. 112, pp. 2068–2071.
- 9 Accordo di coproduzione cinematografica tra l'Italia e la Francia. Procedura d'applicazione e scambi di Note (Pangi, 15 marzo 1955). *Supplemento ordinario alla Gazzetta ufficiale*, 1958, no. 59, pp. 5–8.
- 10 Aragon L. Amica Italia. *Les Lettres françaises*, 1946, Juillet 12, no. 116, p. 5.
- 11 Bergfelder T. National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies. *Media, Culture and Society*, 2005, vol. 27, issue 3. Available at: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0163443705051746> (accessed 19.07.2025).
- 12 Clément R. La nazionalità del film. *Cinema Nuovo*, 1958, Aprile 15, no. 129, p. 232.
- 13 Gheller E. *La politique et les auteurs. Le néoréalisme italien au prisme de la cinéphilie française (1946–1956)*. Art et histoire de l'art. Normandie Université, Università degli studi (Padoue, Italie), 2021. 466 p.
- 14 Maganzani P. *Forme di collaborazione e coproduzione nel cinema italiano (1930–1950)*. Facoltà di Lettere e Filosofia. Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo. Scuola di dottorato in Scienze. Sapienza, 2019/2020. Available at: https://iris.uniroma1.it/retrieve/e560673a-60f7-4c77-92e7-7a44e34861a5/Tesi_dottorato_Maganzani.pdf (accessed 18.07.2025).
- 15 Neo-Risorgimento. *Cahiers France-Italie*. Paris, Editions des Ecrivains et Artistes italiens de France, 1945. Avril.
- 16 Palma P. Faux amis? Les travers de la coproduction cinématographique franco-italienne dans les années 1950–1960. *Synergies Italie*, 2019, no. 15, pp. 55–66.
- 17 Palou A. “Les Tontons flingueurs”, toute une époque? *Le Figaro*, 2009, Septembre 8. Available at: <https://www.lefigaro.fr/cinema/2009/09/08/03002-20090908ARTFIG00526-les-tontons-flingueurs-toute-une-epoque8230-.php> (accessed 18.07.2025).
- 18 Roger G. *The Franco-Italian Cinematographic Co-production: Master in International Management*. Department of Business and Management. Luiss, 2020/2021. Available at: https://tesi.luiss.it/32254/1/723811_ROGER_GUILLAUME.pdf (accessed 18.07.2025).
- 19 Texte complet des accords franco-italiens. *Le Film Français. Le Journal corporatif du Cinéma*, 1946, Novembre 8, no. 100, pp. 5–7.