

Лекція 6. ІТАЛІЙСЬКИЙ НЕОРЕАЛІЗМ

1. Італійський неореалізм як течія у світовому кіно.
2. Фільми «Аккатоне» и «Ночь» як найяскравіші представники італійського неореалізму.

На рубежі 40-50-х років, народилося екранне мистецтво, яке не тільки відкрило нову сторінку світової художньої кінематографії, але і несло у собі, заряд до сих пір актуальний, потенціал для розвитку кінодокументалістики, - італійський неореалізм.

Італійський неореалізм – течія у післявоєнному італійському кінематографі, яке склалося під впливом поетичного реалізму Марселя Карне і Жана Бенуара і що досягло найбільшого розмаху з 1945 по 1955 рр. Основні представники течії – Роберто Росселіні, Лукіно Вісконті, Вітторіо де Сіка, Джузеппе де Сантіс – групувалися навколо кіножурналу «Cinema», головним редактором якого був Вітторіо Муссоліні (син дуче).

Хоча основні принципи неореалізму (зйомка на природі, природне освітлення, неприкрашений показ життя низів) Вісконті і Де сантіс нащупали в прото-нуарі «Одержимость» (1943), першим безперечно неореалістичним фільмом прийнято вважати «Рим – открытый город» (1945) Роберто Росселіні. Через чотири роки, після виходу картини Вітторіо де Сіка «Похитители велосипедов», про італійський неореалізм заговорив увесь світ.

1. Італійський неореалізм як течія у світовому кіно.

До числа кінематографічних робіт, позначених словом «неореалізм», звичайно відносять конкретну, чітко обмежену групу фільмів; зокрема «Рим – открытый город» (Роберто Росселіні, 1945); «Похитители велосипедов» (Вітторіо де Сіка, 1948); «Земля дрожит» (Лукіно Вісконті, 1948); «У стен Малапаги» (Рене Клеман, 1949); і декілька інших, останній з яких датований 1952 роком.

Неореалізм прагнув з максимально можливою достовірністю створювати образи і відтворювати атмосферу з життя робочого класу і міських низів. Зйомка велася не в студії, а на природі. Кінокамера спокійна пересувалася з місця на місце, фіксуючи у кожному епізоді найменші деталі. Часто в основу фільму лягала подія, що реально відбулася. Упор робився не на відокремлені ідеї, а на почуття персонажів. Нерідко фільм знімався без опрацьованого сценарію, по ходу створювалися і змінювалися діалоги. У зйомках най частіше приймали участь непрофесіонали. В неореалістичних стрічках відсутній повчальний елемент; «маленькі люди» показані з підкресленою симпатією, а їх проблеми – зі співчуттям.

Кінематографічний стиль, названий поняттям «неореалізм», асоціюється з лівими (але не екстремістськими) політичними настроями. І дійсно, багато з творців цих фільмів були емоційно близькі до лівого краю політичного спектру, включаючи італійську комуністичну партію (яка, зі свого боку, була напередодні зародження нових тенденцій, що отримали через два тисячоліття назву «євро комунізм» і «комунізм з людським обличчям»). За думкою деяких

істориків, саме неореалізм оказав пом'якшуючий вплив на італійських комуністичних ідеологів і сприяв ослабленню їх жорсткого марксистського догматизму і ідеологічних устоїв.

До середини 50-х років XX століття популярність неореалізму стала сходити нанівець: післявоєнна убогість і невлаштованість відходили в минуле, добробут італійського населення неухильно зростало, комуністи стали терпіти поразки на виборах. На перший план в італійському кінематографі виступили більш витончені режисери-модерністи – Федеріко Фелліні і Мікеланджело Антоніоні.

Окрім них, з неореалізму почалася кар'єра видатних актрис Ганни Ман'яні і Сільвани Мангано. Багато принципів неореалізму виявилися затребуваними, що прийшли йому на зміну рухами такими, як французька нова хвиля, нове німецьке кіно і Догма 95.

В СРСР 50-х років XX століття неореалістичні фільми мали безпрецедентний успіх. Їх поява на екрані було безперечним знаком послаблення жорстких ідеологічних рамок радянської культури, а самі фільми являли собою різкий контраст з гранично політизованим і дидактичним радянським кінематографом 30-х – 50-х років і його жорсткими ідеологічними і естетичними канонами. Деякі радянські кінокартини ранніх 60-х відмічені впливом неореалістичної естетики.

Цікаво спостерігати, як італійський неореалізм рухався у боротьбі з театральною помпезністю до повного ототожнення мистецтва і внехудожньої реальності. Активні засоби його завжди були «відмовами»: відмова від стереотипного кіно героя і типічних кіно сюжетів, відмова від професійних акторів, від практики «зірок», відмова від монтажу і «залізного» сценарію, відмова від «побудованого» діалогу, відмова від музичного супроводу. Така поетика «відмов» дієва лише на фоні пам'яті про кіномистецтва іншого типу. Без кінематографу історичних епопей, кіно опер, вестерна або голлівудських «зірок» вона втрачає значну частину художнього смислу. Свою внехудожню роль «критика про правду», про правду за всяку ціну, правду як умову життя, а не засіб досягнення будь-яких скороминущих цілей, це мистецтво могло виконати лише остільки, оскільки мова його сприймалася глядачем, як нещадний і безкомпромісний. Тим більш показово, що дійшовши до апогею «відмов» і затвердивши свою, неореалізм різко повернув у бік відтворення зруйнованої умовності. Прагнення Фелліні до «мета фільму» - фільму про фільм, що аналізує саме поняття правди («Вісім з половиною»), Джермі – до злиття мови кіно гри і національної традиції комедії масок глибоко показові. Особливо ж цікавий рух Лукіно Віконті – саме тому, що в його творчості теоретик завжди панує над художником. У 1948 році Віконті створив фільм «Земля дрожит» - одне з найбільш послідовних здійснень поетики неореалізму. У цьому фільмі все: від сицилійського діалекту, незрозумілого навіть італійському глядачеві, але демонстративно даного режисером без перекладу (краще незрозуміла, але та, що викликає безумовну довіру документальною достовірністю, ніж зрозуміла, але та, що підозрюється у «художності» стрічка) – до типажів, сюжету, структури кіно розповіді – протест проти «штучності мистецтва». Але вже у 1953 році він зняв фільм «Чувство» - не безперечний по рішенням, але у край цікавий за задумом. Дію перенесено у 1866 рік, у дні

повстання у Венеції і італійсько-прусько-австрійської. Фільм починається музикою Верді. Камера фіксує сцену театру, на якій проходить представлення опери «Трубадур». Національно-героїчний ореол музики Верді відкрито стає системою, у якій кодуються характери героїв сюжету. Відірвана від контексту, стрічка вражає театральністю, відкрито оперним драматизмом: (кохання, ревності, зрада, смерть змінюють тут одне одного), відвертою примітивністю сценічних ефектів і архаїчністю режисерських прийомів. Однак у контексті суспільного руху, у парі з «Земля дрожит», це отримує інший сенс. Мистецтво голої правди, що прагне звільнитися від усіх існуючих видів художньої умовності, вимагає для сприйняття величезної культури. Будучи демократично по ідеям, воно стає занадто інтелектуально по мові. Непідготований глядач починає нудьгувати. Боротьба з цим призводить до відновлення прав свідомо-примітивної, традиційної, але близької глядачу художньої мови. В Італії комедія масок і опера – мистецтва, чия традиційна система умовності зрозуміла і близька наймасовішому глядачеві. І кінематограф, дійшовши до межі природності, звернувся до умовної примітивності художніх мов, з дитинства знайомих глядачеві.

Режисер Карло Лідзані у середині 70-х писав: «Якщо дивитися на неореалізм з висоти сьогодення, він може не вдовольнити спостерігача, може показатися простакуватим або занадто застарілим. Однак характерний для неореалізму інтерес до соціальної долі людини міг би послужити сьогодні стрілкою компасу, що вказує вихід з лабіринту самогубних і вбивчих настроїв, які охоплюють західний світ». Італійський неореалізм насправді живий і продовжує розвиватися.

3. Фільми «Аккатоне» і «Ночь» як найяскравіші представники італійського Неореалізму.

П'єр Паоло Пазоліні – один з найяскравіших представників італійського неореалізму, відбувся як режисер з прем'єрою фільму «Аккатоне» («Бродяга»). Пазоліні був зухвалою, скандальною і безумовно неоднозначною особою. Його фільми також були підкорені його суперечливим переконанням: він був зятим марксистом, атеїстом і «відкритим» і «непримиримим» гомосексуалом. Пазоліні отримав відомість не тільки як режисер, але і як поет, літературний критик, есеїст, лінгвіст, сценарист, викладач, художник і прозаїк. Кажуть, що самими важливими особами у його житті були Ісус Христос, Карл Маркс і Зігмунд Фрейд.

Як і більшість подальших стрічок Пазоліні, Аккатоне заснований на його власному літературному творі – Романі «Жестокая жизнь». У романі головного героя звали Томмазіо, і він був типовим для Пазоліні героєм – бісексуалом. Щоб пройти цензорські витрати йому довелося прибрати бісексуальні схильності героя, а разом подарувати йому нове ім'я – Аккатоне.

Вітторіо за прізвиськом Аккатоне – типовий нероба і той, хто живе у нетрях Риму. Його відносини з жінками носять паразитичний характер: вони ладні для нього на все, а він користується ними, не даючи нічого натомість. Після того, як його подруга Магдалена опинилася у в'язниці, частково з його провини, батько дівчини проклинає його, а її брат б'є Аккатоне. Змушений

рятуватися втечею, такий що перетворився на понівеченого, голодуючого бродягу, він закохується у добродішну Стелу, але не може позбавитися своєї звички використовувати жіночу доброту... Аккатоне – злодій і сутенер – робить спробу стати на чесний шлях, але, збившись з нього, приречений на смерть і гине під колесами автомобіля, рятуючись від поліцейських.

«Аккатоне» задав направленість і сюжетні теми усіх подальших його фільмів: релігія (її внутрішня сила, продажність і безумство), марксизм і класова боротьба, міфологія, чуттєвість і сексуальність. Кінокритик Дж. Уімпл писав, що багато років намагався зрозуміти, у чому виключність побудови фільмів Пазоліні. Він стверджував, що фільми Пазоліні скоріше візуальні, ніж розповідні, вони складаються з коротких, ізольованих епізодів, які можна уподібнити фотографіям, математичним аксіомам або відповідям на питання із катехізису. Для досягнення такого ефекту в «Аккатоне» Пазоліні прибігав до трьох основних засобів: 1) використання загального плану у поєднанні з відсутністю але незначною дією; 2) статистична нерухомість камери; 3) участь непрофесійних акторів. Ніхто, крім Пазоліні, не вмів настільки ефективно використовувати у зйомках людей «з вулиці». Режисери, що працювали з акторами-професіоналами, схильні покладатися на показ обличчя акторів крупним планом для передачі переживань з тим, щоб забезпечити безперервність дії у фільмі. А коли Пазоліні показує обличчя молодого селянина, порожнє, нерозуміюче і таке, що не виражає ніяких почуттів, виникає «ефект розриву», тобто дія у фільмі буквально зупиняється. Справа не в тому, що актори погано грають, тому що вони не грають взагалі. У такий спосіб Пазоліні домагався деякої пасивності дії, повного фаталізму. Його фільм мовби говорить: «Справи йдуть саме так і з цим нічого не можна зробити».

Хоча багато критиків поставили Аккатоне в один ряд з неореалістичними шедеврами Вітторіо Де Сікі і Роберто Росселіні, сам Пазоліні неодноразово робив провокаційні нападки на неореалізм як художній метод.

Так вже склалося, що сьогодні, коли ми говоримо про кіно, то, перед усім, маємо на увазі його нарративну складову, тобто ту, яка має відношення до історії, яка безпосередньо розповідається у фільмі. Адже саме деяка послідовність подій, розцвічена характерами героїв та іншими художніми прийомами, веде до виникнення певних емоцій у душах замерзлих у пільмі відвідувачів кінозалів, змушуючи їх тремтіти і зітхати з полегшенням, жаліти удрукованих у целулоїд персонажів до сліз і реготати до болю у грудях. Однак фільми Мікеланджело Антоніоні, який заявляв, що «світ реальність, у якій ми живемо, невидимі, а тому ми повинні задовольнятися тим, що бачимо», у існуючу систему глядацьких переваг вписуються важко. Мабуть тому, побачити їх можна в основному лише у залах, що розраховані на синьофілів, на зразок Музею Кіно. Фабула у цих постановках у зв'язку з декламованою режисером непізнаваністю об'єктивної реальності практично не має значення і замінюється увагою, що відбувається на периферії магістральної історії подіям, дрібним деталям фону, людям, об'єктам, а також іншим, безпосередньо пов'язаним з розвитком дії компонентам, які як би випадково з'являються у кадрі. Потрапивши у всесвіт великого італійця, Стівен Спілберг, який вимагає від своїх сценаристів вміння виразити суть їх задуму у десяти словах, мабуть з'їхав би з глузду. Але саме з властивої постановкам Антоніоні зневаги до

канонічних розповідним конструкціям глядач і отримує можливість проникнення у потаємний світ справжньої суті явищ і істинної природи речей, а із хаосу смислових нашарувань викристалізуються нові почуття, описати які не в силах навіть найточніші слова. І не очікувано життя відкривається глядачеві з нової, насиченої сенсом цікавішої і суттєвішої сторони...

«Ночь» належить до так званого «золотого періоду» творчості Антоніоні нарівні з картинами «Приключение» (1960), «Затмение» (1962) и «Красная пустыня» (1964) – відомі також як «тетралогія некоммунікбельності».

На відміну від Пазоліні, Антоніоні використав у своїх фільмах професійних акторів і робив упор не на соціальний коментарій, а на психологічний аналіз. Переказувати сюжет картини «Ночь» на відміну від картини «Аккотоне» не тільки дуже важко, але й, навіть не має сенсу – настільки далеко пішов у них автор від того, що можна описати словами. Екзистенційна драма – лише привід, що використовується режисером для переходу у новий – кінематографічний – вимір, де єдиний адекватний спосіб викладу автором ідеї – це мова образів, що посилюється рухом камери, кольором і світлом.

При всьому різноманітті виразних засобів і нестандартних творчих рішень, що буквально наводняли уяву режисера, в історії кінематографу він назавжди залишився «співачом відчуження» і морально – духовної убогості, що маскується під впевненість у собі і елегантністю. Як наслідок, щасливих людей серед його героїв, у тому числі фільму «Ночь» просто немає – усі персонажі понівечені примарністю і умовністю людських зв'язків, і будучи не в силах проявити справжні почуття, живуть у світі, окремому від смерті лише формальним фактом биття серця і роботи легенів. Відчуття нестачі чогось головного, що переважно залишається невисловленим, пронизує їх життя, але по справжньому зблизитися одне з одним і набути, нарешті, бажану любов їм заважає нездатність зробити рішучий крок, що викликана якнайглибшим затемненням почуттів. Набуття ж самих себе також виявляється для них нездійсненим ідеалом: жадані сутності і сенси розчиняються прямо на очах під впливом неробства і нудьги. Співпереживати дійовим особам у фільмах Антоніоні неможливо. Зате завжди є привід насолодитися витонченим естетизмом маестро, з яким він реєструє найменші рухи душі представників верхнього прошарку середнього класу, які населяють його фільми.

Новий спосіб розкриття людської психології засобами кінематографу став, мабуть найбільш значним відкриттям Антоніоні в області кіно мови і зробив великий вплив на подальший розвиток світового кінематографу (сильніше усього – на фільми Міклоша Янчо і Андрія Тарновського).

Італійський екран висунув на перший план документалістику. Тільки якщо у нас у другій половині 80-х документалістику у її чистому вигляді, то тоді в Італії – у вигляді документальної стилізації у ігровому. Але і втому і в іншому випадку це була пряма реакція на фальш попереднього кіно і, більш того, попередньої ідеології. На екран виплеснулося саме життя. Життя як воно є. Життя у формі самого життя замість ідеалізованих і ідеологізованих уявлень про неї, життя, засвідчене документальною стилістикою.

Перетворення дійсності на неігровому екрані – це не що інше, як подолання ненависної видимості. Приклад саме такого подолання дає італійський неореалізм сучасному неігровому кіно.