

ТЕОРИЯ КИНО. ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО

Итальянский неореализм и Чезарре
Дзаваттини





Фильмы:

- «Похитители велосипедов»
- «Рим в 11 часов»
- «Самая красивая»

Цель: Рассказать об итальянском неореализме и о том, что дало это течение для развития кино и его теории.

Основные идеи:

1. Теория кино неразрывно связана с историей кино. Каждое новое кинематографическое течение в мире создавало свой, если ни манифест, то новые методы кинематографической выразительности.
2. Итальянский неореализм был самым значительным явлением в области мирового киноискусства в начале 40-х годов XX века.
3. Выпускники киноцентра к началу 1940-х годов активно занялись кинокритикой. На страницах журналов «Кино» и «Белое-черное» они подготовили теоретическую почву для возникновения неореализма.
4. Первоначально художественное кредо итальянского неореализма исчерпывалось триединством: Антифашизм – Сопротивление – Неореализм.
5. Программным фильмом итальянского неореализма является картина «Похитители велосипедов» (1948) Витторио де Сика.
6. Пренебрежение «красивой фотографией» становилось здесь специфическим эстетическим приемом.
7. Ч. Дзаваттини был ключевым сценаристом и идеологом течения: «Неореализм утверждает, что в каждом из событий, более того, в каждом отдельном моменте достаточно материала для целого фильма».
8. Главные режиссеры итальянского неореализма: Роберто Росселини, Джузеппе де Сантиса, Витторио де Сика, ранний Лукино Висконти и другие.
9. Стиль прошел различные этапы своего художественного развития: становление (начало 40-х), расцвет (1948 - 1949), художественную трансформацию (первая половина 50-х) и закат на рубеже 50 - 60-х годов.

Наша сегодняшняя тема – итальянский неореализм. Теория кино неразрывно связана с историей кино. Каждое новое кинематографическое течение в мире создавало свой, если ни манифест, то новые методы кинематографической выразительности. Каждое направление в кино имело своих теоретиков. Так «немецкий экспрессионизм» был осмыслен Зигфридом Кракауэром, русский монтаж был детально описан в теоретических работах Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина. Идейным вдохновителем итальянского неореализма был публицист и сценарист Чезаре Дзаваттини.

«Итальянский неореализм» был самым значительным явлением в области мирового киноискусства в начале 40-х годов XX века.

В конце 1930-х годов официальный кинематограф под покровительством Муссолини выпускал довольно однообразную экранную продукцию по трем жанрово-тематическим направлениям: милитаристские фильмы, воспевавшие войну; «фильмы белых телефонов» – салонные мелодрамы и комедии из жизни высшего света; костюмные фильмы о прошлом Древнего Рима.

Прямое творческое сопротивление формировалось в среде студентов Римского экспериментального киноцентра, который осуществлял подготовку режиссеров, операторов, актеров. Выпускники киноцентра к началу 1940-х годов, не имея финансовых возможностей для съемки фильмов, активно занялись кинокритикой. На страницах журналов «Кино» и «Белое-черное» они подвергали жесткому анализу продукцию официозного кино и подготовили теоретическую почву для возникновения неореализма. Подъем антифашистского движения в 1943 г. сопровождался созданием первых фильмов в новой манере. «Наваждение» (1943) Л. Висконти. Режиссер впервые показал на экране не «экспортную» туристическую «страну солнца и песен», а серую жизнь итальянской провинции. Благодаря «Наваждению» в итальянском кино появился новый мотив дороги, выжженной солнцем, пыльной, тоскливой, по которой бредет герой в поисках себя.



«Дети смотрят на нас» (1943) Витторио де Сика – попытка показать процесс распада буржуазной семьи, увиденной глазами ребенка. Молодая критика восторженно встретила этот фильм, назвав его «призывом к совести, правдивым документом, в котором фашизм, его риторика, его «достижения» и его лживая мораль откровенно игнорировались».

Итальянский неореализм находился под влиянием движения сопротивления. Первоначально его художественное кредо исчерпывалось триединством: Антифашизм – Сопротивление – Неореализм. После освобождения Рима в 1944 г. молодое кино выходит из подполья. Появляется ряд документальных картин Де Сантиса, Антониони, Висконти и других о жизни бедняков. В игровом кино поначалу преобладает тема героического антифашистского сопротивления.

Манифестом неореализма первых послевоенных лет стал фильм «Рим – открытый город» (1945) Р. Росселлини (1906 - 1977). Фильм снимался в документальной манере на месте реальных событий без участия известных актеров. Более того, в качестве исполнителей выступали преимущественно непрофессионалы. Проповедуя возврат к люмьеровской стилистике, Росселлини в 1946 г. снял свой следующий фильм «Пайза» (искаженное «земляк»). Это серия кинорассказов о шести этапах освобождения Италии. Автор ленты отказался от услуг киностудии и актеров, от костюмов и даже от сценария. Все необходимое он черпал из бесед и встреч с реальными участниками тех событий, снимая эпизоды непосредственно в казармах, на улицах, в монастырях. Пренебрежение «красивой фотографией» становилось здесь специфическим эстетическим приемом.

Программным фильмом итальянского неореализма является картина «Похитители велосипедов» (1948) Витторио де Сика, автор сценария Чезаре Дзаваттини.

Действие происходит в послевоенной Италии 1940-х годов. Антонио Ричи, безработный, глава семейства, отец двух детей, после долгих поисков наконец находит работу расклейщика афиш. Для того чтобы приступить к своим обязанностям, ему необходим велосипед. «Нет велосипеда — нет работы», — говорит ему чиновник биржи труда. У Антонио был велосипед, но он сдал его в ломбард, чтобы получить хоть какие-то деньги и купить еды. В первый же рабочий день, пока Антонио старательно наклеивает афишу, велосипед крадут. Антонио со своим маленьким сыном Бруно отправляется на безнадежные поиски. Зрители видят глазами отца и сына Рим: полный противоречий богатый и бедный вечный город. Именно поиски и составляют основной сюжет фильма. Временами кажется, что Антонио вот-вот найдет украденное, но каждый раз надежда сменяется отчаянием.

Реалистическая концепция требовала и нового подхода к тому, как снимать. «Похитители велосипедов», наряду с другими фильмами итальянского неореализма, утверждали новый визуальный стиль. Одна из его главных черт состояла в том, что в кадре теперь больше уделялось внимания не только героям, но и окружающему пространству. Соответственно, в фильме можно встретить больше общих и средних планов, чем это было принято в большинстве лент того времени. Причем пространство создавалось убедительное, но при этом оно зачастую обладало дополнительной символической нагрузкой. Яркий пример — сцена, в которой героев выгоняют из церкви. Окружающая «свалка» позолоченной утвари уподобляет действие



и сюжет из сцен на этом. В этом на этом авторы отказались и от светового оборудования. Картина, насколько это было возможно, снималась при натуральном свете, благо местный климат к этому располагает. Вместе с тем, визуальный документализм достигался отнюдь не спонтанной съемкой. Как правило, команде требовалось тщательное планирование и репетиции. Например, когда речь шла о съемке сцен с большой массовой.

Вот что писал Чезаре Дзаваттини о неореализме, напомним, он был ключевым сценаристом (у него более 80 сценариев), а также публицистом и журналистом. Статья «Некоторые мысли о кино» (1).

Как неореализм осознает действительность?

1. Раньше на экране из одного события вырастало другое, потом — еще одно, потом — еще и так далее: каждая сцена придумывалась и создавалась так, чтобы сразу же можно было перейти к следующей. Теперь, создавая сцену, мы чувствуем необходимость «задержаться» на ней, ибо знаем, что она содержит



в себе все возможности находить самый широкий отклик и передать все, что мы захотим.

Сегодня мы уверенно можем сказать: дайте нам любой факт — и мы, до конца исследовав его, сумеем сделать из него кинозрелище. Итак, «центробежная» сила, являющаяся главной характерной чертой кино, превратилась в «центростремительную»: другими словами, если раньше тему не развивали и как таковую, и в ее реальном значении, то теперь неореализм стремится все подчинить основной теме.

2. Раньше кино всегда показывало жизнь поверхностно, лишь в обманчиво яркие моменты, и фильм, в сущности, представлял серию более или менее удачно подобранных событий, происходящих именно в такие моменты.

Неореализм же утверждает, что в каждом из событий, более того, в каждом отдельном моменте достаточно материала для целого фильма.

Неореализм понял, что кино, в отличие от того, что было до войны, должно рассказывать без всякого вмешательства фантазии о самых мелких фактах, стремиться раскрыть все гуманное, исторически обоснованное, существенное, устойчивое, что в них кроется.

«Никакой уступки красавости!» – под таким девизом молодые режиссеры начали реализацию главных принципов неореалистической эстетики. В основе сюжетов лежали подлинные истории, факты газетной хроники. Героем фильма становился, по выражению сценариста

Ч. Дзаваттини, любой итальянец, «взятый наугад из телефонной книги».

Камера, вышедшая из павильона, погрузилась на дно социальной жизни – в мир «униженных и оскорбленных». На экране стали преобладать непрофессиональные исполнители с характерным типом внешности и специфической (иногда диалектной) разговорной речью.

В 1948 г. итальянский неореализм как художественное направление достигает апогея в своем развитии. Практически одновременно на экране появляется ряд ярких фильмов разных авторов, объединенных единой эстетикой: «Горький рис» Джузеппе де Сантиса, «Под небом Сицилии» Пьетро Джерми, «Земля дрожит» Лукино Висконти и знаменитая тетралогия Витторио де Сика (1901 – 1974). В первой ее части – картина «Шуша» (1946) – описываются драматические приключения маленьких бездомных чистильщиков обуви, попадающих в конце концов в тюрьму. Вторая – «Похитители велосипедов» (1948). Третья картина «Чудо в Милане» (1950) и четвертая картина тетралогии «Умберто Д» (1951): одинокий старик, живущий в беспросветной нужде, единственный выход видит в самоубийстве.

По сценарию же Чезаре Дзаваттини в 1952 г. режиссер Джузеппе Де Сантис ставит фильм «Рим в 11 часов». Эта картина является одним из самых значимых произведений неореализма и основана на реальном инциденте, который произошел в Риме в 1951 г. В ней рассказывается о том, что после выхода объявления в газете о приеме на работу машинистки, сразу двести девушек отправились на собеседование по адресу Виа Савойя, чтобы получить работу в офисе бухгалтера. В Италии в то время бушует безработица, но в ещё более удручающей ситуации, связанной с поиском работы, находятся женщины.

Самые разные молодые девушки приходят на собеседование: обедневшие дворяне, проститутки, пытающиеся изменить свою жизнь, женщины с безработным мужем, дочери богатых людей, чья пенсия недостаточно, чтобы выжить. Стоящие в очереди на ступенях лестницы небольшого дома, они обмениваются впечатлениями и разговаривают о своей жизни в нищете, думая о том, как помогла бы им эта работа. Яростная ссора за место в очереди заставляет девушек толкаться и сильно наваливаться на перила, их желание пройти вперед превращает ожидание в трагедию: лестница в итоге обваливается, разрушая ступени одну за другой. Женщины падают, некоторые из которых серьезно ранены, а одна из них, Анна Мария Баральди, умирает в результате полученных травм. В фильме приняли участие три девушки, действительно участвовавшие в трагедии.

Любопытно, что в этой картине мы видим другой социальный слой – это не беднота, которая за гроши готова работать, это обедневший в результате войны «средний класс», образованные машинистки. Но как много их – 200 человек на место!

Чезаре Дзаваттини: «Тема бедности (богатые и бедные) — это тема, раскрытию которой можно посвятить всю жизнь. Мы в этом направлении сделали лишь первые шаги. Нужно иметь мужество настойчиво развивать эту тему дальше, во всех ее деталях.

Одна из ключевых проблем современного мира все та же — «богатые и бедные». Я себя тоже должен отнести к богатым. То, что делает нас богатыми, — это не только богатство как капитал (деньги всего лишь наиболее явная, внешняя сторона богатства), но также и все прочие формы принуждения и несправедливости: так называемый богатый человек ведет себя определенным образом в «моральном»



(или аморальном) смысле.

Когда говорят (кто бы это ни говорил: публика, продюсер, критика, государство или церковь): «Хватит с нас нищеты», «хватит печальных фильмов», то впадают в грех, ибо отказываются от познания. А когда отказываются от познания (сознательно или нет) — это означает бегство от действительности. Стремление же бежать от действительности — не что иное, как отсутствие мужества, то есть страх... Ведь истинная задача кино не в том, чтобы рассказывать сказки. Выражение требований своего времени всегда было истинной задачей всех видов искусства, и кино нужно призвать выполнять именно эту задачу».

Под этой фразой Дзаваттини можно подписаться и сейчас.

Итак, в середине 40-х годов на смену напыщенной риторике официального итальянского кинематографа пришел лаконичный, сдержанный и суровый язык неореализма. Как любое явление, этот стиль прошел различные этапы своего художественного развития: становление (начало 40-х), расцвет (1948 – 1949), художественную трансформацию (первая половина 50-х) и закат на рубеже 50-х – 60-х годов. Так называемый «розовый неореализм» отражал позитивные изменения социальной жизни Италии начала 50-х годов, когда безработица перестала носить тотальный характер и быт людей более-менее налажился. Однако необходимо подчеркнуть, что это отражение было не прямым, а косвенным. Герой оставался представителем низкого сословия, но сюжеты явно были придуманными. Среда, в которой разворачивались события, реконструировалась в павильонах и обретала явно декорационную природу. И главное для фильмов «розового неореализма» – модуляция напряженной драматической тональности в горько-комедийную интонацию.

Наиболее выразительной картиной «розового неореализма» является фильм Лукино Висконти «Самая красивая» (1952) со знаменитой Анной Маньяни.

В Риме для съёмок в фильме известного режиссёра ищут маленькую девочку. Дочь Магдалены Чеккони, маленькая Мария, – одна из тех, кто проходит предварительный отбор. Магдалена радуется предстоящей судьбе дочери и начинает суетиться. Она делает всё, чтобы добиться для дочери роли, знакомится с сотрудником киностудии, мелким помощником, который вымогает у неё деньги, гарантируя, что сможет повлиять на решение режиссёра. Магдалена отдаёт ему деньги, с трудом накопленные и отложенные на новый дом, в надежде на помощь. Но парень покупает на эти деньги мопед, даже не собираясь помогать Марии. Магдалена пробирается на студию во время просмотра кинопроб и видит, как вся съёмочная группа смеётся над записью её дочери. Устроив скандал, она забирает ребёнка и уезжает. В результате всех мытарств, когда режиссёр выбирает наконец Марию на роль и присылает к ней своих ассистентов, Магдалена отказывается подписать контракт, потому что понимает, что не способна обречь дочь на пожизненное унижение ради денег.

Таким образом, если в начале 1940-х годов итальянские режиссеры взяли курс «Вперед к Люмьерам!», т.е. в качестве базового художественного принципа провозгласили документальную достоверность и правду жизни, то в 50-е годы они постепенно начинают дрейфовать к мелисовскому полюсу, возвращаясь в киносъемочный павильон.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Богемский Г. Судьбы неореализма. -М.: «Искусство», 1989 г. <http://sv-scena.ru/athenaeum/kino-italii-neorealizm.html>
2. Дзаваттини Ч. Некоторые мысли о кино. <https://culture.wikireading.ru/61657>
3. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. -Таллин, «ЭэстиПаамат», 1973. <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9B/lotman-yu-m/semiotika-kino-i-problemi-kinoestetiki>
4. Итальянский неореализм. История кино. <http://www.nradatvr.kiev.ua/i40/>