



14-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

КИНО ТЕОРИЯСЫ. ЭЙЗЕНШТЕЙННЕН ТАРКОВСКИЙГЕ ДЕЙІН

Италия неореализмі





Фильмдер:

- «Велосипед ұрлаушылар»
- «Рим, сағат 11:00»
- «Бәрінен сұлу»

Мақсат: «Италия неореализмі» жайлы айтып, оның кино мен теорияның дамуына қосқан үлесіне тоқталу.

Өткен дәрісімізде, біз Чарли Чаплин шығармашылығындағы комедия кеңістігі жайлы айттық. Бүгін – «Италия неореализмі» жайлы әңгімелесеміз.

Кино теориясы кино тарихымен тығыз байланысты. Әлемдегі әр жаңа ағым дербес Манифестін шығармаса да, кинематографиялық көркем құралдың жаңа түрлерін паш етті. Кинодағы әр ағымның өз теоретигі болған. Осылайша, Зигфрид Кракауэр «неміс экспрессионизмін» түсіндірсе, Сергей Эйзенштейн мен Всеволод Пудовкиннің теориялық еңбектерінде орыс монтажды сөз болған. «Италия неореализміне» деп баруші публицист әрі сценарист Чезаре Дзаваттини.

«Италия неореализмі» ХХ ғасырдың 40-шы жылдары әлемдік кино өнеріндегі зор құбылыстың бірі.

1930-шы жылдардың соңында Муссолини қамқорлығындағы ресми кинематограф негізінен үш жанрлық-тақырыптық бағыттағы бір текті экран өнімін шығарушы еді: соғысты әспеттеген милитаристік фильмдер; «ақ телефондар фильмі» – билеуші тап өкілдерінің өмірінен алынған мелодрама мен комедия тектес дүниелер; Ежелгі Римнің өткені жайлы костюмді-этнографиялық фильмдер.

Режиссер, оператор, актер сынды мамандарды шығаратын Рим экспериментальді кино орталығының студенттері ғана шығармашылық қарсылық көрсетуге дайын еді. 1940-шы жылдардың басында, Кино орталығының түлектері кино түсіруге қаражаттары болмағандықтан, кино сынымен белсенді түрде айналыса бастайды. «Кино» және «Ақ-қара» журналында олар ресми кино өнімін сыбап-сынап, неореализмнің пайда болуына теориялық негіз қалыптастырады. 1943 жылы антифашистік қозғалыстың қарқын алуымен қатар, жаңа мәнерде түсірілген фильмдер жарық көреді. «Еліктеушілік» («Наваждение») (1943) Л. Висконти. Режиссер алғаш рет, «экспорттық» туристік «күн шуағы мен ән төгілген елді» емес, Италия өлкесінің сұрқай тіршілігін ашық көрсетті. «Еліктеушіліктің» арқасында жолдың жаңа сарыны пайда болды. Шаң, күнге әбден күйген жолдың бойымен бас кейіпкер өзін іздеп, кетіп барады.

Витторио де Сиканың «Балалар бізге қарайды» («Дети смотрят на нас») (1943) атты фильмі - бала көзімен буржуазиялық отбасының ыдырау үрдісін көрсетуге тырысқан. Жас сыншылар бұл фильмді зор қошеметпен қабылдап, бұл фильмді «ар-ұят мәселесін көтерген, фашизмнің жалған моралінен ада шынайы құжат» деп баға берді.

Италия неореализмі Қарсыласу қозғалысының ықпалында болатын. Бастапқыдан оның көркемдік кредосы үш тағанға сүйенген: Антифашизм - Қарсылық - Неореализм. 1944 жылы Рим азат етілген соң, жас кино астыртын жұмысын тоқтатып, ашық әрекет етуге көшеді. Кедей-кепшіктің тұрмысы жайлы Де Сантис, Антониони, Висконти және басқаларының деректі фильмдері шықты. Көркем-суретті кинода әуелдегі Қарсылық қаһарманының тақырыбы басым болып келді.

Соғыстан кейінгі алғашқы жылдардағы Неореализм манифестіне айналған фильм - Р. Росселлинидің (1906-1977). «Рим – ашық қала» (1945) фильмі. Фильм деректі мәнерде, оқиға орын алған жерлерде, актерлердің қатысуынсыз түсірілген. Ал, рөл сомдағандардың басым көпшілігі кәсіпқой емес-тін. Люмьер стилистикасына оралуды насихаттаған Росселлини 1946 жылы «Пайза» («жерлес» сөзінің бұрмаланған түрі) атты екінші фильмін түсіреді. Бұл Италияны азат етудің алты сатысына арналған кинобаян топтамасы. Автор киностудия мен актерлердің қызметінен, костюмдер мен сценарийден бас тартты. Қажет дүниесін ол осы оқиғаларға қатысқан адамдармен әңгімелесе отырып, казармалар, көшелер мен монастырьлерді түсіре отырып, қол жеткізді. «Әсем фотографиядан» бас тарту, мұнда айрықша эстетикалық әдіске айналды.

«Италия неореализмінің» бағдарлы фильмі Витторио де Сиканың Чезаре Дзаваттини сценарийі бойынша түсірген «Велосипед ұрлаушылар» (1948) фильмі.

«Похитители велосипедов» фильмінен үзінді – ломбардтағы сахна

Оқиға 1940-шы жылдары, соғыстан кейінгі Италияда орын алады. Отағасы, екі баланың әкесі, жұмыссыз Антонио Ричиәуірімдеп жүріп, афиша желімдеушінің жұмысына кіреді. Қызметіне кірісу үшін оған велосипед керек. «Велосипед болмаса — жұмыс та жоқ», — дейді оған еңбек биржасының шенеунігі.



Өз велосипедін Антонио азын-аулақ азық алу үшін ломбардқа өткізген. Антонио афиша желімдеген алғашқы жұмыс күні-ақ, оның велосипедін ұрлап кетеді. Антонио кіші ұлы Бруномен оны іздеуге кіріседі. Көрермен әкесі мен баласының көзімен Римді көреді: қарама-қайшылыққа толы бай әрі кедей мәңгі қала. Велосипед іздеу фильмнің негізгі сюжеті. Кей сәт Антонио іздегенін табатындай көрінгенімен, мұның соңы өкінішпен аяқталады.

«Похитители велосипедов» фильмінен үзінде – оның велосипеді ұрланатын сахна

Реалистік тұжырымдама түсірудің де жаңа тәсілін талап етті. «Велосипед ұрлаушылар» италия неореализмінің өзге де фильмдері секілді жаңа бейнелік стильді орнықтырды. Оның ерекшелігі, кадрде бас кейіпкерден бөлек, оны қоршаған кеңістікке де мән берілді. Тиісінше, фильмде жалпы және орта пландар көп. Бұл сол кездегі фильмдерге жат еді. Кеңістік нанымды суреттеліп ғана қоймай, қосымша символикалық салмаққа ие. Жарқын мысал — кейіпкерлерді шіркеуден қудалайтын сахна. Айналадағы алтын жалатынған ыдыс-аяқ пен жиһаздың «қоқысы», Қайта Өрлеу дәуірінде Эдемнен қудалауды бейнелеген сурет іспетті.



Павильонмен қоса, авторлар жарық түсіретін қондырғылардан бас тартты. Туынды табиғи жарық аясында түсіріліп келді. Әрине, бұл елдің климаты бұған мұрша береді. Ал, деректілік атүсті түсіріліммен жасалған емес. Ол үшін ұзақ уақытты талап ететін жоспарлау мен репетиция жасалатын. Мысалы, көпшілік сахналарын түсірерде.

«Похитители велосипедов» фильмінен үзінде – велосипед базарында

Чезаре Дзаваттини «неореализм» жайлы, «Кино туралы бірер ой» (1) атты мақаласында былай жазған. Естеріңізге сала кетейік, ол негізгі сценарист болатын - 80 астам сценарий жазған, сонымен қатар, ол публицист әрі журналист болатын:

«Неореализм» қоршаған ортаны қалай қабылдайды?

1) Бұрын экранда бір оқиғадан екіншісі өрбіп, одан әрі де солай жалғаса беруші еді: әр сахна екіншісін іліп әкететіндей құрастырылып жасалатын. Енді, сахнаны жасай отырып, біз мұнда «сәл кідіру» керегін сеземіз. Себебі, бұл сахнада біздің айтқымыз келген ойымыз толық көрініс табады.

Бүгін біз – егер дәйек болса, оны толық зерттеп барып, ғаламат кино туындысын шығара аламыз деп, сеніммен айта аламыз. Сонымен, киноның сипаты саналатын «ортадан тепкіш күш» нағыз «ортадан ұмтылатын күшке» айналды: басқаша айтқанда, бұрын тақырыпты дамыта қоймайтын болса, неореализм күллі дүниені тақырыпқа бағындырады.

2) Бұрын кино өмірді атүсті көрсететін. Тек мамыражай күйін суреттейтін. Сөйтіп, фильм осы тектес оқиғалардың жиынтығына айналатын.

Неореализм болса, осындай оқиғалардың әрқайсысы, одан қалды, әр сахнасы тұтас фильмге арқау бола алатынын алға тартады.

Соғысқа дейінгі кинодан айырмашылығы, неореализм еш қиялға сүйенбей, өмірдің күйбең тіршілігін жайып салады. Сонымен қоса, мұнда жасырынған адамгершілік, тарихи негіз, айтуға тұрарлық дүниені суреттеуге асық.

«Әдімлікке мойынсұнуға болмайды!» – жас режиссерлер ұрандаған неореалистік эстетиканың басты ұстанымдарының бірі осы еді. Сюжетке шынайы оқиғалар мен газет хроникасынан алынған оқиғалар



алынатын. Сценарист Ч. Дзаваттини айтпақшы, «телефон кітапшасынан таңдалған» кез-келген италияндық фильм кейіпкеріне айнала алатын.

Павильоннан шыққан кинокамера әлеуметтік өмірдің табанына тірелді - «кемсітілгендер мен қорланғандардың» әлеміне. Бет-пішіні ерекше, сөз саптауы айрықша (кейде диалект) кәсіпқой емес адамдар экранға шықты.

1948 жылы италиялық неореализм көркемдік бағыт ретінде өзінің дамуының шырқау шыңына шықты. Бір эстетикаға бағынған бірқатар автордың ғаламат туындылары бір мезгілде дерлік жарыққа шығады: «Ащы күріш» Джузеппе де Сантис, «Сицилия аспанының астында» Пьетро Джерми, «Жер сілкінеді» Лукино Висконти және Витторио де Сиканың (1901-1974) әйгілі тетралогиясы. Бірінші бөліміндегі - «Шуша» туындысы (1946) – аяқ киім тазалаушы балақайлардың тұрмысын суреттейді. Ақыр соңында олар түрмеге тоғытылады. Екіншісі – «Велосипед ұрлаушылар» (1948). Үшінші туындысы «Миландағы ғажайып» (1950), ал, тетралогияның төртінші туындысы «Умберто Д.» (1951): тіршілігінің мән кеткен қария, өзіне қол жұмсаудан өзге амал таппайды.

Чезаре Дзаваттинидің сценарийі бойынша, 1952 жылы режиссер Джузеппе Де Сантис «Рим: сағат 11:00» атты фильм түсірді. Бұл туынды неореализмнің айтулы дүниелерінің бірі және де 1951 жылы Римде орын алған оқиға желісімен құрылған. Газеттегі хабарламадан кейін, екі жүз қыз-келіншек Виа Савойя мекен-жайы бойынша орналасқан бухгалтер кеңсесінде машинист ретінде жұмысқа кірмекші болғаны ақиқат.

«Рим в 11 часов» фильмінен үзінді - кезек

Сұхбатқа қатысуға түрлі келіншектер келді: кедей болып кеткен дворяндар, өмірін өзгерткісі келген жезөкшелер, күйеуі жұмыссыз әйелдер, зейнетақысы күнкөрісіне жетпейтін бай адамдардың қыздары. Шағын үйдің баспалдағында, кезекте тұрған қыз-келіншектер шүйіркелесіп әйңгімелеседі. алайда, кезек үшін екеуінің арасында туындаған жанжалдың ақыры трагедияға алып келді: осының кесірінен баспалдақ опырылып жерге құлайды. Әйелдер құлап жарақат алады. Ал, Анна Мария Баральди есімді келіншек көз жұмады. Фильмге осы қасіреттің басы-қасында болған, оны көзімен көрген үш әйел түсті.

«Рим в 11 часов» фильмінен үзінді – баспалдақтың опырылуы

Қызығы, бұл фильмде біз өзге әлеуметтік топты көреміз. Олар болмашы қаражатқа жұмыс істеуге әзір кедей-кепшік емес, соғыстың салдарынан кедейленген «орта тап», сауатты машинисттер. Бірақ, олар өте көп – бір орынға 200 адамнан!

Чезаре Дзаваттини: «Кедейшілік тақырыбы (байлар мен кедейлер) — өмір бойы қаузайттын тақырыпқа айналуы мүмкін. Біз осы бағытта тек алғашқы ықадам жасадық. Осы тақырыпты бүге-шүгесіне дейін егжей-тегжейлі ашу үшін де ерлік керек.

Қазіргі заманның айтулы мәселесі де, тап осы «байлар мен кедейлер». Мен де өзімді байлар қатарына жатқызуым тиіс. Біз бай ететін дүние капиталмен ғана шектелмейді (қаражаты – байлықтың бетке ұрар көрінісі ғана), бұған мәжбүрлеу мен әділетсіздіктің барлық түрі енеді: бай атанған кісі «моральді» (аморальді) тұрғыда белгілі бір мінез танытады.

Бізге кедейлікті сөз ету, мұңға бөлейтін фильмдер түсіру осымен тоқтатылсын деушілер (мейлі кім болсын — публика, продюсер, сыншылар, мемлекет немесе шіркеу), — олар күнәға батады, өйткені, танымнан қашады. Ал, танымнан қашпақтаса (саналы түрде, не бейсаналы), — демек, қоршаған ортадан безіну, яғни, бұл ерліктің жоғын, демек, үрейдің барын көрсетеді... Өйткені, киноның мақсаты ертегі айту емес. Өз заманының шындығын жайып салу өнер атаулының мақсаты-тұғын. Киноны да тап осы мақсатты орындауға шақыру керек».

Дзаваттинидің осы ойы өзектілігін әлі жойған жоқ.

Сонымен, 1940-шы жылдардың орта шенінде ресми италиялық кинематографтың көпірген риторикасының орнына ықшам, ұстамды әрі қатаң неореализм пайда болады. Кез-келген құбылыс секілді бұл стиль де көркемдік дамуының бірнеше сатысынан өтті: пайда болу (1940-шы жылдардың басы), гүлдену (1948-49 жж.), көркемдік трансформация (1950-ші жылдардың алғашқы жартысы) мен 1950-1960 жж. құлдырау. «Алқызыл неореализм» 1950-ші жылдардың басында Италияда орын алған әлеуметтік өмірдің өзгерістерін суреттеді. Жұмыссыздық азайып, адамдардың тұрмысы жақсара түсті. Алайда, бұл тура мағынасындағы емес, жанама көрініс болатынын айта кеткен жөн. Кейіпкер төменгі тап өкілі болып қала берді, ал, сюжеттер ойдан шығарыла бастады. Оқиға орын алған орта павильондарда жасақталып, таза декорациялық қалыпқа енді. «Алқызыл неореализм» үшін негізгісі – ширыққан драматургия сарыны



ашы-комедия екіпініне ауды.

«Алқызыл неореализмнің» ең шұрайлы туындысы Анна Маньяни ойнайтын Лукино Висконтидің «Бәрінен әдемі» (1952) фильмі.

Римде әйгілі режиссердің кезекті туындысына түсетін кішкентай қызды іздеп жүр. Мадалена Чекконидің қызы, кішкентай Мария, алдын-ала іріктеуден өткендердің бірі. Мадалена қызының болашағы үшін қуанып, жанталаса бастайды. Киностудия қызметкерімен танысып, қызының осы рөлді алуына барынша атсалысады. Әлгі қызметкер ақша бопсалап, режиссерді дегеніне көндіруге уәде етеді. Мадалена күйеуі екеуі әзер жиған ақшаны оған ұстатады. Үй алуға жиналған қаражат желге ұшты. Әлгі жігіт бұл ақшаға жаңа мопед сатып алып, Марияға көмектесуді ойына да алмайды. Мадалена киносынақ материалдарын қарап отырғандардың үстіне түсіп, түсіру тобы оның қызын күлкі етіп отырғанын көреді. Шу шығарып, ол қызын алып кетеді. Режиссер ақыры Марияны осы рөлге бекітіп, ассистенттер Мадаленаның үйіне келгенде, ол келісім-шартқа қол қоймай қояды. Өйткені, ақша үшін қызын өмір бойғы келемежге айналдырғысы келмейтінін түсінеді.

«Самая красивая» фильмінен үзінді - финал

Осылайша, 1940-шы жылдардың басында италия режиссерлері «Люмьерлерге қадам бас!» ұранын тастаса, яғни, көркемдік ұстаным ретінде деректілік пен өмір шындығын алға тартса, 1950-ші жылдары олар Мельес бағытына қарай ойыса бастайды да, павильондағы түсірілімдерге оралады.

Бүгінше осы. Өзіндік жұмыс тапсырмасына көшейік.

Келесі дәрістің тақырыбы – Пьер Паоло Паззолинидің «Поэтикалық кино» атты бағдарламалық мақаласы.

Дәріс тақырыбына қатысты қосымша әдебиет:

Дзаваттини Ч. Некоторые мысли о кино. <https://culture.wikireading.ru/61657>