**РЕФЕРАТ**

по дисциплине: Культурология

по теме:

**Итальянский неореализм**

**Содержание**

Введение

1. Итальянский неореализм как течение в мировом кино

2. Фильмы «Аккатоне» и «Ночь» как ярчайшие представители итальянского неореализма

Заключение

Литература

**Введение**

На рубеже 40-50-х гг., родилось экранное искусство, которое не только открыло новую страницу мировой художественной кинематографии, но и несло в себе, на наш взгляд, заряд до сих пор актуальный, потенциал для развития кинодокументалистики, – итальянский неореализм.

Неореализм родился в Италии не просто на стыке войны и мира, но на стыке двух эпох. Итальянский неореализм, это демократическое, возникшее на волне антифашистского сопротивления и восторга освобождения. Итальянскому неореализму и посвящена данная работа.

Работа состоит из двух разделов. В первом разделе итальянский неореализм изучается в общих чертах. Во втором разделе анализируются фильмы «Аккаттоне» и «Ночь».

**1. Итальянский неореализм как течение в мировом кино**

Рассматривая кино с точки зрения сформулированных еще Юрием Тыняновым по отношению к литературе принципов синхронии и диахронии, а также автофункции и синфункции, учитывая, с другой стороны, теории Андре Базена и Зигфрида Кракауэра, можно сказать, что время от времени происходит смена двух основополагающих тенденций, которые определяют эстетический характер обращения кинематографа с имеющимся в его распоряжении материалом. Ведь в литературе речь идет не только о сосуществовании и взаимопроникновении поэзии и прозы, но и включении в художественный обиход тех явлений, которые ранее не признавались. Но все-таки куда важнее, что неожиданно становятся художественными те объекты и события, которые долго считались нехудожественными и даже не относящимися к культурным фактам.

Так уж повелось, что нечто в кинематографе выдается за документально зафиксированный примитив, своеобразный аналог современного любительского видео, снимаемого ради собственного удовольствия, как это раньше делалось с помощью семейного фотоаппарата или простенькой кинокамеры. Между тем (по Кракауэру) интеллектуальное кино дает о себе знать набегающими волнами, будь то итальянский неореализм на рубеже 40-50-х годов, где-то десятилетие спустя – французские, английские кинематографисты и нью-йоркская школа (от документальных лент Лайонела Рогозина до экспериментальных работ Адольфа и Йонаса Мекасов), а во второй половине 90-х – датская школа, в миг распространившаяся по миру.

Но принципиальным отличием итальянского неореализма от других перечисленных направлений следует назвать то, что это кино, пусть и внеся свой вклад в сюжетостроение и вообще в манеру повествования, все же осталось достаточно традиционным по средствам кинематографической выразительности, не предлагая новаторских приемов или особых способов отображения действительности.

Нельзя сказать, что и выход кинематографистов на улицу или использование непрофессиональных актеров явились большими открытиями. Даже наиболее радикальный метод, примененный Лукино Висконти во время съемок фильма, был знаком, например, благодаря Роберту Флаэрти. Говоря же о реалистических традициях, сочувственно преподанной теме или же неунывающем оптимизме в рассказе о самых печальных событиях, мы, несомненно, найдем немало предшественников неореализма. Причем и в литературе (итальянский веризм, французский натурализм ), и в кино (от Марка Донского, упоминавшегося самими неореалистами, до Жана Ренуара и даже Марселя Карне, которые к тому же оказались прямыми учителями Лукино Висконти и Микеланджело Антониони).

Уникальность итальянского неореализма и постнеореализма (некоторые работы второй половины 50-х – начала 60-х годов, созданные Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Пьеро Паоло Пазолини, а также прежними мастерами Роберто Росселлини и Лукино Висконти), сумевшими значительно повлиять на мировой кинематограф, в общем-то, не обновляя его формально и технически, заключается, пожалуй, в том, что это была мощная подпитка эстетического принципа. И еще поступательное развитие на новой исторической ступени (спустя 40-50 лет) той самой, с которой кино, собственно говоря, и началось – как прежде неведомая форма освоения и познания мира. Дело вовсе не в том, что иные течения и отдельные произведения не так уж последовательны и непреклонны в фиксации окружающей действительности. Но именно в неореализме и следующих в его фарватере других доверие к жизни оказывается как бы стилеобразующим фактором, заменяющим все искусственные ухищрения.

Главное здесь – даже не в стремлении застигнуть реальность врасплох (многие кинематографисты, не относящиеся к поклонникам неореализма, дадут сто очков вперед по способности отображения быстро меняющегося мира). Суть таится в отношении к происходящему как к тому, что имеет в своей основе доверительность, человеческую симпатию, непостижимую внутреннюю красоту и одухотворенность, которые озаряют эту бедную и нередко несчастную действительность особым светом любви ко всему сущему. Крен в сторону излишней сентиментальности и жалостливости, в конце концов, привел неореалистов к концу, когда возобладали страсти, а драмы обычных людей выродились в надуманные комедии. Но с другой стороны, стоицизм и почти религиозное самоотречение, присущее прежде всего творениям Роберто Росселлини, нашли поддержку у постнеореалистов, в том числе у его прямого ученика Федерико Феллини, особенно же – в Пьера Паоло Пазолини, а много лет спустя – в Паоло и Витторио Тавиани и Эрманно Ольми.

Интересно наблюдать, как итальянский неореализм двигался в борьбе с театральной помпезностью к полному отождествлению искусства и внехудожественной реальности. Активные средства его всегда были «отказами»: отказ от стереотипного киногероя и типичных киносюжетов, отказ от профессиональных актеров, от практики «звезд», отказ от монтажа и «железного» сценария, отказ от «построенного» диалога, отказ от музыкального сопровождения. Такая поэтика «отказов» действенна лишь на фоне памяти о киноискусстве другого типа. Без кинематографа исторических эпопей, киноопер, вестерна или голливудских «звезд» она теряет значительную часть художественного смысла. Свою внехудожественную роль «крика о правде», о правде любой ценой, правде как условии жизни, а не средстве достижения каких-либо преходящих целей, это искусство могло выполнить лишь постольку, поскольку язык его воспринимался зрителем как беспощадный и бескомпромиссный. Тем показательнее, что, дойдя до апогея «отказов» и утвердив свою победу, неореализм резко повернул в сторону воссоздания разрушенной условности. Стремление Феллини к «метафильму» – фильму о фильме, анализирующему самое понятие правды («Восемь с половиной»), Джерми – к слиянию языка киноигры и национальной традиции комедии масок глубоко показательны. Особенно же интересно движение Лукино Висконти – именно потому, что в его творчестве теоретик всегда господствует над художником. В 1948 году Висконти создал фильм «Земля дрожит» – одно из наиболее последовательных осуществлений поэтики неореализма. В этом фильме все: от сицилийского диалекта, непонятного даже итальянскому зрителю, но демонстративно данного режиссером без перевода (лучше непонятная, но вызывающая безусловное доверие документальной подлинностью, чем понятная, но подозреваемая в «художественности» лента) – до типажей, сюжета, структуры кинорассказа – протест против «искусственности искусства». Но уже в 1953 году он снял фильм «Чувство» – не бесспорный по решениям, но крайне интересный по замыслу. Действие перенесено в 1866 год, в дни восстания в Венеции и итало-прусско-австрийской войны. Фильм начинается музыкой Верди. Камера фиксирует сцену театра, на которой идет представление оперы «Трубадур». Национально-героический ореол музыки Верди обнаженно становится системой, в которой кодируются характеры героев сюжет. Оторванная от контекста, лента поражает театральностью, открыто оперным драматизмом: (любовь, ревность, предательство, смерть сменяю здесь друг друга), откровенной примитивностью сценических эффектов и архаичностью режиссерских приемов. Однако в контексте общего движения искусства, в паре с «Земля дрожит», это получает иной смысл. Искусство голой правды, стремящееся освободиться от всех существующих видов художественно условности, требует для восприятия огромной культуры. Будучи демократично по идеям, оно становится слишком интеллектуальным по языку. Неподготовленный зритель начинает скучать. Борьба с этим приводит к восстановлению прав сознательно-примитивного, традиционного, но близкого зрителю художественного языка. В Италии комедия масок и опера – искусства, чья традиционная система условности понятна и близка самому массовому зрителю. И кинематограф, дойдя до предела естественности, обратился к условной примитивности художественных языков, с детства знакомых зрителю.

Зритель нашей страны, воспитанный на гуманистических традициях русской литературы, не мог остаться равнодушным к памятникам итальянского неореализма. Сочувственное изображение жизни «бедных людей», «маленького человека», призыв к нестяжательству, простота изобразительных средств – все это привлекало сердца к неореалистам. Советские зрители особенно любили фильм «Рокко и его братья» (1960 г.). В отношениях главных действующих лиц – Рокко, проститутки Нади, Симоне угадывается любовный треугольник романа «Идиот» – князь Мышкин, Настасья Филипповна, Рогожин. Повороты сюжета картины пересекаются с сюжетными линиями «Идиота».

Во второй половине 70-х и в начале 80-х годов в Италии вновь послышались отголоски классического неореализма. К тому моменту прошло уже 40 лет после появления первых неореалистических фильмов. И согласно некоему циклу, периодически повторяющемуся в мировом кинематографе, начинает оформляться своеобразный нео-неореализм, что отражается в Италии не только в уже названных лентах, но и на примере внезапного взлета довольно среднего режиссера Джанни Амелио. Англичанин Майкл Рэдфорд десятилетием ранее в картине о любви в первые послевоенные годы замужней англичанки и итальянца, бывшего военнопленного, несомненно ориентировался на неореализм. Возрождение в Великобритании в середине 80-х годов социально-критических тенденций в фильмах Кена Лоуча, Майка Ли, Стивена Фрирса тоже следует воспринимать в связи с косвенным неореалистическим влиянием. Даже в голливудском кинематографе возникает неореалистичность, нашедшая свое выражение в лентах Марка Райделла, Ричарда Пирса, Роберта Бентона, Сэма Шепарда. А во Франции, помимо большого зрительского успеха сельских ретро-историй типа и Клода Берри (затем он неслучайно экранизирует Эмиля Золя), появляется мода на лирико-бытовые комедии и мелодрамы о жизни обычных французов (Жан-Лупа Юбера, Этьена Шатильеза), что подхватывает через десятилетия вполне неореалистическую традицию ряда работ 50-х годов режиссера Жан-Поля Ле Шануа.

Однако самыми главными продолжателями неореалистического дела надо считать китайских и иранских кинематографистов. И Хоу Сяосяна с Тайваня, и ранние опыты Вон Карвая из Гонконга, и Чжана Имоу из КНР, и Маджида Маджиди, большинство работ Аббаса Кияростами и Мохсена Махмальбафа, не говоря уже о произведениях менее значительных постановщиков из Ирана... Причем наиболее поразительным кажется не столько их стилевая и эстетическая, сколько именно духовная перекличка с наследием итальянского неореализма. Порой может создаться обманчивое впечатление, что эти деятели кино творят как первооткрыватели, лишь только взявшие в руки кино- или видеокамеру, заново изобретают кинематографический язык, на котором учатся говорить. В их словно стихийно родившихся сочинениях многое представляется на первый взгляд простым и бесхитростным, как в жизни, без особых премудростей запечатленным на пленке. Но кроме уловленной атмосферы течения повседневных событий, переданной энергетики и витальной силы человеческого существования, есть в этих фильмах, как и в лучших неореалистических творениях, подлинное величие бытия, любовь к которому побеждает все драматические перипетии индивидуальных судеб и даже трагические катаклизмы истории.

Режиссер Карло Лидзани в середине 70-х писал: «Если смотреть на неореализм с высоты сегодняшнего дня, он может не удовлетворить наблюдателя, может показаться слишком простоватым или слишком устаревшим. Однако характерный для неореализма интерес к социальной судьбе человека мог бы послужить сегодня стрелкой компаса, указывающей выход из лабиринта самоубийственных и ностальгических настроений, которые обуревают западный мир».

Итальянский неореализм на самом деле жив и продолжает развиваться!

**2. Фильмы «Аккатоне» и «Ночь» как ярчайшие представители итальянского неореализма**

Пьер Паоло Пазолини – один из ярчайших представителей итальянского неореализма, состоялся как режиссер с премьерой фильма «Аккаттоне» («Бродяга»). Пьер Паоло Пазолини был вызывающей, скандальной и безусловно неоднозначной личностью. Его фильмы тоже были подчинены его противоречивым убеждениям: он был ярым марксистом, атеистом и «открытым» и «непримиримым» гомосексуалом. Пазолини получил известность не только как режиссер, но и как поэт, литературный критик, эссеист, лингвист, сценарист, преподаватель, художник и прозаик. Говорят, что самыми важными личностями в его жизни были Иисус Христос, Карл Маркс и Зигмунд Фрейд.

Как и большинство последующих лент Пазолини, Аккатонеоснован на его собственном литературном произведении – романе «Жестокая жизнь». В романе главного героя звали Томмазо, и он был типичным для Пазолини героем-бисексуалом. Чтобы пройти цензорские запреты, ему пришлось убрать бисексуальные наклонности героя, а заодно подарить ему новое имя – Аккатоне.

Витторио по прозвищу Аккаттоне – типичный бездельник и, по большому счёту, неудачник, живущий в трущобах Рима. Его отношения с женщинами носят паразитический характер: они готовы для него на все, он же пользуется этим, не давая ничего взамен. После того, как его подруга Маддалена оказалась в тюрьме, отчасти по его вине, отец девушки проклинает его, а ее брат избивает Аккаттоне. Вынужденный спасаться бегством, превратившийся в истерзанного, голодающего бродягу, он влюбляется в добродетельную Стеллу, но не может избавиться от своей привычки пользоваться женской добротой... Аккаттоне – вор и сутенер – делает попытку встать на честный жизненный путь, но, сбившись с него, обречен на смерть и гибнет под колесами автомобиля, спасаясь от полицейских.

 «Аккаттоне» задал направленность и сюжетные темы всех его последующих фильмов: религия (ее внутренняя сила, продажность и безумие), марксизм и классовая борьба, мифология, чувственность и сексуальность. Кинокритик Дж. Уимп писал, что многие годы пытался понять, в чем исключительность построения фильмов Пазолини. Он утверждал, что фильмы Пазолини скорее визуальны, нежели повествовательны, они состоят из коротких, изолированных эпизодов, которые можно уподобить фотографиям, математических аксиомам или ответам на вопросы из катехизиса.

Для достижения такого эффекта в «Аккаттоне» Пазолини прибегал к трем основным способам: 1) использование общего плана в сочетании с отсутствием или незначительным действием; 2) статическая неподвижность камеры; и 3) участие непрофессиональных актеров. Никто, кроме Пазолини, не умел настолько эффективно использовать в съемках людей «с улицы». Режиссеры, работающие с актерами-профессионалами, склонны полагаться на показ лиц актеров крупным планом для передачи переживаний с тем, чтобы обеспечить непрерывность действия в фильме. А когда Пазолини показывает лицо молодого крестьянина, пустое, непонимающее и не выражающее никаких чувств, возникает «эффект разрыва», то есть действие в фильме буквально останавливается. Дело не в том, что актеры плохо играют, потому что они не играют вообще. Таким способом Пазолини добивался некой пассивности действия, полного фатализма. Его фильм словно говорит: «Дело обстоят именно так и с этим ничего нельзя поделать».

Хотя многие критики поставили Аккатонев один ряд с неореалистическими шедеврами Витторио Де Сики и Роберто Росселлини, сам Пазолини не единожды делал провокационные нападки на неореализм как художественный метод.

Так уж сложилось, что сегодня, когда мы говорим о кино, то, прежде всего, имеем в виду его нарративную составляющую, то есть ту, которая имеет отношение к непосредственно рассказываемой в фильме истории. Ведь именно некая последовательность событий, расцвеченная характерами героев и прочими художественными приемами, ведет к возникновению определенных эмоций в душах замерших во тьме посетителей кинозалов, заставляя их дрожать и вздыхать с облегчением, жалеть впечатанных в целлулоид персонажей до слез и хохотать до боли в груди. Однако фильмы Микеланджело Антониони, заявлявшего, что «мир и реальность, в которых мы живем, невидимы, а потому мы должны довольствоваться тем, что видим», в существующую систему зрительских предпочтений вписываются с трудом. Видимо, именно поэтому увидеть их можно в основном лишь в залах, рассчитанных на синефилов, наподобие Музея Кино. Фабула в этих постановках в связи с декларируемой режиссером непознаваемостью объективной реальности практически не имеет значения и заменяется вниманием к происходящим на периферии магистральной истории событиям, мелким деталям фона, как бы случайно появляющимся в кадре людям и объектам, а также другим непосредственно не связанным с развитием действия компонентам. Попав во вселенную великого итальянца, Стивен Спилберг, требующий от своих сценаристов умения выразить суть их замысла в десяти словах, наверное, сошел бы с ума. Но именно из свойственного постановкам Антониони пренебрежения к каноническим повествовательным конструкциям зритель и получает возможность проникновения в потаенный мир подлинной сути явлений и истинной природы вещей, а из хаоса смысловых напластований выкристаллизовываются новые чувства, описать которые не в силах даже самые точные слова. И неожиданно жизнь открывается зрителю с новой, насыщенной смыслом, более интересной и чувственной стороны…

«Ночь» принадлежит к так называемому «золотому периоду» творчества Антониони наравне с картинами «Приключение» (1960), «Затмение» (1962) и «Красная пустыня» (1964) – известные также как «тетралогия некоммуникабельности».

В отличие от Пазолини, Антониони использовал в своих фильмах профессиональных актеров и делал упор не на социальный комментарий, а на психологический анализ. Пересказывать сюжет картины «Ночь» в отличие от картины «Аккаттоне» не только крайне сложно, но, пожалуй, даже не имеет смысла – настолько далеко ушел в них автор от того, что можно описать словами. Экзистенциальная драма – лишь повод, используемый режиссером для перехода в новое – кинематографическое – измерение, где единственный адекватный способ изложения авторской идеи – это язык образов, усиливаемых движением камеры, цветом и светом.

При всем многообразии выразительных средств и нестандартных творческих решений, буквально наводнявших воображение режиссера, в истории кинематографа он навсегда остался «певцом отчуждения» и морально-духовной нищеты, маскирующейся под уверенность в себе и элегантность. Как следствие, счастливых людей среди его героев, в том числе и фильма «Ночь» просто нет – все персонажи истерзаны призрачностью и условностью человеческих связей и, будучи не силах проявить подлинные чувства, живут в мире, отделенном от смерти лишь формальным фактом биения сердца и работы легких. Ощущение нехватки и утраты чего-то главного, преимущественно остающегося невысказанным, пронизывает их жизнь, но по-настоящему сблизиться друг с другом и обрести, наконец, желанную любовь им мешает неспособность сделать решительный шаг, вызванная глубочайшим затмением чувств. Обретение же самих себя также оказывается для них неосуществимым идеалом: вожделенные сущности и смыслы растворяются прямо на глазах под воздействием праздности и скуки.

Сопереживать действующим лицам в фильмах Антониони невозможно. Зато всегда есть повод насладиться утонченным эстетизмом маэстро, с которым он регистрирует малейшие движения души населяющих его фильмы представителей верхнего слоя среднего класса.

Новый способ раскрытия человеческой психологии средствами кинематографа стал, по-видимому, наиболее значительным открытием Антониони в области киноязыка и оказал большое влияние на дальнейшее развитие мирового кинематографа (сильнее всего – на фильмы Миклоша Янчо и Андрея Тарковского).

**Заключение**

Итальянский экран выдвинул на первый план документалистику. Только если у нас во второй половине 80-х – документалистику в ее чистом виде, то тогда в Италии – в виде документальной стилизации в игровом. Но и в том и в другом случаях это была прямая и непосредственная реакция на фальшь предшествующего кино и, более того, предшествующей идеологии. На экран выплеснулась сама жизнь. Жизнь как она есть. Жизнь в форме самой жизни вместо идеализированных и идеологизированных представлений о ней, жизнь, удостоверенная документальной стилистикой.

Преображение действительности на неигровом экране – это не что иное, как преодоление ненавистной видимости. Пример именно такого преодоления дает итальянский неореализм современному неигровому кино.

**Литература**

1. Буткевич Я. Рецензия на книгу Л.М. Рошаля «Эффект скрытого изображения: факт и автор в неигровом кино».// Мир кино. 2004. №5.
2. Жданова В. В моде был некоторый беспорядок умов…// Наш современник. 2003. №1.
3. Культурология /Под ред. А.Н. Марковой. М., 1998.
4. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин. Издательство «Ээсти Раамат», 1973.
5. Поликарпов В.С. Лекции по культурологии. М., «Гардарики», 1997.
6. Соколов Е. Неореализм шире, чем мы думаем.// www.km.ru.