

справжнього, притаманного тільки тій чи іншій національній культурі має бути врівноважений «тугою за світовою культурою» (О. Мандельштам). Людина чи нація можуть прийти до невтішного фіналу, якщо цю тугу втратять.

1. Башляр Г. Вода и грезы. – Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1998.

2. Философский словарь. – mirslavare.com/content_fil/AUTENTICHNOST

3. Скуратівський В. Степ у фільмі Олеся Саніна // КИНО-КОЛО. – 2002. – №15.

4. Зубавіна І. Час і простір у кінематографі. – Київ: Щек, 2008.

5. Тримбач С. Сюрреальное в украинском кино (эволюция мифопоэтического творчества). – kinozapiski.ru

Надія ЗАВАРОВА,
мистецтвознавець

РИМ НЕОРЕАЛІСТІВ

Н. Заварова. Рим неореалістів.

У статті розглянуто образ Рима у фільмах італійського неореалізму. Задля цього здійснено аналіз різноманітних інтерпретацій мотиву міста у фільмах провідних італійських режисерів: Роберто Росселліні, Вітторіо Де Сіки, Джузеппе Де Сантиса, Лукіно Вісконті, П'єра Паоло Пазоліні.

Ключові слова: неореалізм, місто, особистість, атмосфера, соціум.

Н. Заварова. Рим неореалістов.

В статье рассматривается образ Рима в фильмах итальянского неореализма. С этой целью анализируются различные интерпретации мотива города в фильмах ведущих итальянских режиссёров: Роберто Росселлини, Витторио Де Сики, Джузеппе Де Сантиса, Лукино Висконти, Пьера Паоло Пазолини.

Ключевые слова: неореализм, город, личность, атмосфера, социум.

N. Zavarova. Neorealists' Rome.

This article analyses the significance of the image of Rome in Italian neorealist cinema. In order to fulfil the research various interpretations of the image of city in the films of leading Italian directors of the period are studied. These are Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini

Key words: neorealism, city, personality, atmosphere, society.

Упродовж десятиліть історики й теоретики кіно неодноразово зверталися до італійського неореалізму, який, навіть попри те, що є добре вивченим, щоразу відкривається з нового боку, стаючи, таким чином, предметом дискусій та досліджень. Актуальність подібних студій багато в чому зумовлена тим, що в сучасному кінознавстві існує тенденція своєрідного розширення меж кінонапрямку, яка по суті дозволяє практично кожного режисера, чия кар'єра хронологічно збігається з часом виникнення та розвитку неореалізму, віднести якщо не до засновників, то до послідовників цього напрямку. Пов'язано це, зокрема, з тим, що неореалісти – кожний по-своєму – дотримувались одного з основоположних принципів течії, який був сформульований ідеологом руху Чезаре Дзаваттіні таким чином: «Поезію потрібно шукати у дійсності... свій поетичний хист слід проявляти «на місці». Треба вийти з кімнат і піти назустріч людям – також і в прямому сенсі цього слова, – щоб побачити та зрозуміти їх [4, с. 114].

Проблеми впливу неореалізму на кінематографістів різних країн та напрямків, що прийшли в подальші роки, також як і дотримання окремих неореалістичних принципів у сучасному кіно, викликають живу зацікавленість у сучасних дослідників. Зокрема, італійський кінокритик, журналіст та літератор Джованні Граціано Манко у своїй статті «Як змінюється кіно: Росселліні, неореалізм, сучасні кінотехнології» пише: «Вплив Росселліні та сліди неореалізму... відчуваються у фільмах французької Нової хвилі, у поезиці американських режисерів Нового Голлівуду, у шедеврах німецького кіно й, врешті-решт, у багатьох перлинах східних кінематографій» [9]. Очевидним є вплив неореалізму також і на режисерів, що сьогодні ак-

тивно знімають, – яскравим прикладом може бути остання робота Мартіна Скорсезе «Острів проклятих» (2010).

Якщо в ретроспекції поглянути на творчий шлях Роберто Росселліні, Вітторіо Де Сіки, П'єра Паоло Пазоліні, Федеріко Фелліні й Лукіно Вісконті, то важко віднайти більш несхожих один на одного художників. Їхні естетичні уподобання, їхній підхід до матеріалу, їхні художні принципи відрізняються разюче, що лише доводить той факт, що хист є глибоко індивідуальним і не може бути обмеженим жодними рамками, якщо мова йде про індивідуальний стиль та приналежність автора до будь-якого напрямку в мистецтві.

Втім, усіх їх на певному етапі кар'єри об'єднує причетність до неореалізму. Це дозволяє розглядати неореалізм не лише як течію, що виразила час, а й як обов'язковий етап у розвитку художника. Саме ця неминучість присутності неореалістичних поглядів та художніх принципів у житті й творчості майже будь-якого італійського режисера того часу вбачається найбільш цікавою для розгляду.

Знаменним є те, що самі режисери не поспішали називати себе неореалістами. Ось характерний уривок з інтерв'ю Лукіно Вісконті: «Чи вважаєте ви, що належите до неореалістичного напрямку в італійському кіно? Якщо так, то чим ваш неореалізм відрізняється від неореалізму Де Сіки, наприклад, або Джермі? – Гадаю, було б краще вести мову просто про реалізм. Немає сумніву, що я працюю в цьому напрямку. На мій погляд, велика помилка Джермі й навіть Де Сіки (попри усю мою повагу до них) полягає в тому, що вони втрачають відповідний пункт – фактичну соціальну дійсність. Так, у житті існують бородачі («барбони» – міланські безпритульні. – Н.З.), існує Ламбрате (робоча околиця Мілана. – Н.З.), підпільна еміграція, але таких фіналів, як у «Чуді в Мілані» та в «Дорозі надії», у соціальній дійсності не існує. Мені здається, тут відбувається небезпечне змішання реальності та романтизму. У фіналі фільму «Земля тремтить» більше обцянок та надій, аніж у польоті бородачів над містом верхи на мітлах. Художник не може і не повинен втікати від реальності. Я проти втечі» [4, с. 90].

Неореалізм, як художня течія, був створений різноманітними та різноплановими талантами. Водночас, саме неореалізм вплинув на становлення цих талантів, на формування власного режисерського стилю багатьох авторів: і тих, хто все життя залишався вірним неореалістичним принципам, і тих, хто згодом відійшов від них або навіть спростував їх.

Не варто при цьому ставитися до неореалізму як до чогось «другорядного» та «прохідного». Навпаки, в певному сенсі, це «запорука» формування власного стилю – те, без чого результат є неможливим.

Одним з найцікавіших аспектів неореалістичної кінореальності є присутність у ній міста. Сам по собі кінематограф – дітище міського середовища. Тому, навіть звертаючись до тем і мотивів, що сюжетно не пов'язані з містом, він робить це з точки зору городянина. Міське середовище – це атмосфера кіно. Навіть не будучи головним героєм, залишаючись просто тлом, на якому розвиваються долі персонажів, формально не будучи присутнім у кадрі, місто зв'язане з кіно своїм синкопованим ритмом, текучістю й пластичністю проявів життя, постійно змінними швидкістю та напрямком руху. Міське життя – втілення кіномонтажу. Те, що в кіно – один з головних виразних засобів, у житті міста, насамперед сучасного, – єдино можливий спосіб існування. Життя міста подібне до музики Густава Малера, в якій з різноманітності народжуються водночас і хаос, і порядок. Кіно, в свою чергу, постійно балансує між хаотичним порядком і впорядкованим хаосом.

Починаючи з перших своїх кроків по бульвару Капуцинів і до сьогодні, кіно по-різному виражало й відображало місто. Кінематограф є таким різноманітним, таким залежним від індивідуальності автора та особистості глядача, таким пов'язаним зі своїм часом, епохою, в якій створюється, що будь-які спроби виробити загальну та єдину систему координат, де співіснують кіно та місто, приречені залишитися культурологічними узагальненнями. Адже кіно – це мистецтво особистісне, що потребує уваги до деталей та нюансів. Змінювалося кіно, змінювався й образ міста у ньому. Незмінною залишалася лише потреба кінематографа в місті, навіть не стільки як у місці дії, скільки у «виразному засобі», що приносить на екран безліч асоціацій, усі ті художні, культурні, соціальні смисли, які місто надбало у ході розвитку історії. Для кінематографа образ міста завжди був однією з головних сполучних ланок зі старим мистецтвом, його досвідом і традиціями.

Чимало міст є знайомими широкому глядачеві лише за їхніми кінематографічними аналогами. Нью-Йорк зі статуєю Свободи та Манхеттеном, лондонський Біг Бен... Темза, Сена, Дунай – ці ріки впадають в єдиний кінематографічний океан, яким подорожують глядачі, які захоплено стежать за тим, що відбувається на екрані. Вони знають і впізнають міста, у яких ніколи не були. А. Макроббі, австралійський дослідник творчості Діни Дурбін – голлівудської актриси 1930–1940-х рр. – зазначає: «...Найбільш пишним та блискучим місцем дії (кінокартин) був Нью-Йорк, де ніколи не бували ані мешканці Середнього Заходу, ані «не американці»... Панорами Нью-Йорку 40-х років мають історичну цінність, адже на них видно, що будівля Емпайр стейт билдінг – найвища в місті... А у фільмі «Чудова місця Голлівудей» (1943) можливо бачити панораму Сан-Франциско, де присутні лише декілька висотних будівель» [8, 190–191].

На початку XXI сторіччя кінематографічний образ міста інколи є набагато більш значущим для глядача, аніж його, міста, справжнє обличчя. Потрапляючи до нового міста, людина несвідомо прагне ототожнити реальне місто з його екранним еквівалентом. І щиро радіє, коли це їй вдається. Пригадується цитата з фільму Вуді Аллена «Манхеттен» (1979), яка однаковою мірою відноситься і до головного героя картини Айзека, і до самого режисера: «Він палко любив Нью-Йорк... у будь-яку пору року це місто розверталося перед ним низкою чорно-білих кадрів під незабутні мелодії Гершвіна» [2, с. 144]. В Аллена Нью-Йорк завжди – один з головних персонажів його фільмів. Режисер має улюблений екранний образ рідного міста і свою улюблену нью-йоркську епоху: «...У Нью-Йорку найкращими були три десятиріччя – двадцяті, тридцяті, сорокові... Мені подобається знімати фільми про цю епоху, і я б справді хотів, щоб Нью-Йорк знову став більш церемонним, більш елегантним містом. Як те місто, в якому Кетрін Хепберн і Спенсер Трейсі, двоє адвокатів з «Ребра Адама», вертаються додому обідати, і Трейсі піднімається до себе, щоб вдягти фрак» [2, 349–350].

Але існує одне місто, чий екранний образ є таким різноманітним, а реальність – такою багатоликою, що нам ніколи не вдасться порівняти їх. Це Рим. Чим же відрізняється Вічне місто від своїх побратимів? Чому Париж, Лондон, Москва, Венеція – усі ці великі міста мають власні кінематографічні еквіваленти, а Рим, попри повноправну присутність у величезній кількості картин, увесь час немовби криється від глядачів? Річ у тім, що Рим зустрічає кінематограф таким же чином, як і кожного приїжджого. У Римі навдивовижу гармонійно співіснують минуле та сьогодення. Він є однаково байдужим та приязним до кожного, водночас тут більше, аніж у будь-якому іншому місці, відчуваєш хід часу, швидкоплинність власного життя й вічність каміння на римських бруківках. Проте цей стан неможливо назвати гнітючим. Це приємне відчуття домірності життя однієї людини і вічності, яке лоскоче нерви та збуджує уяву.

Так само Рим зустрічає й кінематографістів. Рим здатний дати кожному фільму саме те, чого хоче від нього режисер. Рим сам адаптується до будь-якої історії, розказаної на його вулицях, не боячись розчинитися у будь-якій картині, бути «зрежисованим» та «змонтованим». Рим не має єдиного лиця, адже, існуючи в просторі, він живе у часі. Він є більшим і переважає за значущістю все, що у ньому знімається та відбувається. Для режисера Рим – місце, де приходить натхнення, для персонажів фільму – місце, де плине життя. Для кіноглядача – місце, що в кожному фільмі є іншим, де усе, що він впізнає, може лишитися непізнаним, а усе пережите з героями фільму – незабутнім.

Неореалісти мають своєрідний образ Рима. Звісно, вони «вийшли з павільйонів на вулиці». Та не в цьому полягає їхня головна заслуга перед містом: чим ближче кіно наближалось до реальності, тим менше було в ньому традиційного Рима, який можливо впізнати з першого погляду. Неореалісти повернули місту драматичну наповненість та драматургічну значущість. Соціальні, моральні, художні проблеми, що так цікавили неореалістів, вирішувалися тепер не просто у місті, а за допомогою міста, яке видавалося за своєрідну модель світу, що настільки точно відображала проблеми героїв – їх неминучий конфлікт та нерозривний зв'язок із соціумом, їхні складні взаємостосунки з інколи ворожою навколишньою реальністю.

Сказане вище повертає нас до питання різноплановості та неповторної індивідуальності талантів, які створювали неореалістичні картини. Звернімося до кількох образів Рима в найяскравіших картинах описуваного періоду. Цікаво розгля-

нути спорідненість кінематографа й міста з тієї точки зору, що і місто, і кінокадр – «вирішений» замкнутий простір. Неореалісти – кожен по-своєму – «вирішували» простір кадру та міста, шукали в замкнутості художню, пластичну виразність і, як не дивно, можливості розширення простору.

У «Найгарнішій» (1951) Л. Вісконті Рима практично нема. Вірніше, він є тлом для героїні Анни Маньяні. А для Вісконті Рим – яскрава деталь, що створює реальність, але не відтворює її. Яким би парадоксальним це не здавалося, але місто у фільмі радше відводить від реальності, виконуючи роль драматичного наголосу, певного драматургічного каталізатора. Його образ нагадує мозаїку, розбиту на шматочки смальти, а Вісконті почергово дістає їх, але ніколи не складає в єдине ціле.

Ось відкрите вікно, у нього заглядає хлопчина, і шум вулиці вривається в кімнату героїні Маньяні; ось лавочка неподалік від входу до Чинечитта, де після перегляду кінопроб, обійнявши доньку, плаче Маддалена. Виставляючи світло у цій сцені, Вісконті навіть не прагне імітувати природне вечірнє освітлення. Навпаки, світло підкреслено виставлене так, як у павільйоні. У цьому присутня та ж гра, що й у заявах, нібито в неореалістичних фільмах мають грати непрофесійні актори. Не буде перебільшенням сказати, що найяскравіші образи в неореалістичних картинах створили саме непрофесіонали. Так само й це світло. Тут воно є необхідним, оскільки підкреслює емоційне наповнення сцени, тому Вісконті й робить його майже нарочито неприродним, але таким доречним.

Образ Рима в «Найгарнішій» найяскравіше відтворюється характерами персонажів, їхньою манерою поводитися і говорити. Перед нами відкривається не візуальний образ міста, а його нутро, характер. Майже не бачачи його, ми виразно чуємо його голос. Він у бурхливих реакціях кожного героя, в його емоційності, в інтонаціях, у діалекті. Він у довірливості Маддалени, в її гостинності, манері говорити.

Формально Рим є присутнім на екрані епізодично: ось досить похмурий пейзаж на березі Тибру – у сцені, де пройдисвіт Альберто Анновацці намагається звабити Маддалену; або радіотрансляція футбольного дербі «Рома–Лаціо». Той факт, що Маддалена підтримує «Рому», а Альберто вболіває за «Лаціо», для закордонного глядача частково, а для італійця й, насамперед, римлянина – значно підсилює антагонізм персонажів. Повсякчас виникають колоритні розмови з сусідами, які виглядають з вікон чи кричать з балконів. У одній зі сцен промайнула типова римська вуличка: ще трохи, і місто залишилося б просто тлом, але оживлене, завдяки голосам персонажів та звукам, втілене в самих персонажах, воно перетворилося з розповідача історії на її героя.

В епоху розквіту неореалізму, за словами Джуліо Альфано, «...увесь Рим перетворився на знімальний майданчик... акторів часто-густо знаходили прямо на вулицях серед перехожих..., а римські вулички перетворилися на калейдоскоп міського життя» [7, с. 148].

Одним з важливих складників повсякденного міського життя італійців був і залишається футбол. Тому й не дивно, що футбол прямо чи побічно є присутнім у більшості неореалістичних фільмів. У нього грають, вболівають за улюблені команди; важливі, інколи кульмінаційні події відбуваються біля стадіону. Якщо в багатьох культурах футбольний матч – уособлення війни, і футбол звертається до найпростіших людських інстинктів, зокрема, до бажання жорстко, іноді жорстко боротися за існування, то для італійців футбол – синонім життя, мирного життя, коли їхні родини возз'єднуються, ідуть разом на стадіон... Усіх інших футбол роз'єднує, дає змогу «легально» виявляти агресію, перебуваючи в натовпі, але «формально» залишаючись наодинці з собою та своїми інстинктами. В Італії ж футбол об'єднує, надає шанс об'єднатися народові, віками розділеному, замордованому війнами та розбратами.

Це зовсім не національна ідея, адже однієї її для об'єднання італійців вочевидь недостатньо – занадто вже багато в них протиріч, щоб об'єднатися навколо ідеї. Їм потрібен не журавель у небі, а синиця в руках. Щось конкретне, відчутне, однак важливе для кожного з них, незалежно від соціального стану та походження. І це родина. Тому футбол для італійця – синонім мирного життя й родини: з усіма її пристрастями, сварками, імпульсивними вчинками. Це не війна – це сімейне життя на грані фолу. Футбол допомагає італійцям миттєво переходити від любові до ненависті. Це такий собі своєрідний «шлюб по-італійськи». Милі сваряться – лише пенальті б'ють. Спартако в «Найгарнішій» з братами йде на футбол, Маддалена теж хоче

на стадіон. Нехай зараз вона нікуди не йде, а лишень встигає злегка посваритися з чоловіком, але можна бути впевненим, що, навіть якщо її врешті-решт позбавлять кіно, на футбол вони ще неодноразово сходить разом, адже це частина сімейного ритуалу, як і сімейний обід.

А суперечка з Альберто про те, хто саме переможе – «Рома» чи «Лацио»... Пара цих реплік вносить у розмову більше одвічно римського, аніж усі кінопроби на Чинечитта, разом узяті. А те, як герої ведуть суперечку і чим вона врешті-решт завершується, свідчить про їхні характери анітрохи не менше, якщо не більше, аніж чимало їхніх вчинків. Враховуючи споконвічну непримиренність суперечок вболівальників двох команд, фраза Альберто – «Гаразд. Нехай буде по-твоєму. Хай переможе «Рома» – говорить про персонажа більше, аніж усі його монологи. Заради досягнення своєї мети він піде на все. Здавалося б, як така дрібниця, як суперечка про результат матчу, здатна виразити сутність персонажа? А в Італії таке можливе.

У «Викрадачах велосипедів» (реж. Вітторіо Де Сіка) теж присутній футбол. Ось один з найдраматичніших моментів, коли син ображений на батька за те, що той його вдарив. Герої стоять на набережній Тибру. А мимо проїжджає вантажівка з уболівальниками футбольного клубу «Модена» – і плакат у них відповідний: «Форца, Модена» (Уперед, Модена!). Батько, який намагається хоч якимось чином налагодити стосунки з дитиною, запитує: «Як гадаєш, хто переможе?» (Чи переможе «Рома»?) І ця репліка зовсім не випадкова, як і апеляція до футболу в спробі віднайти взаєморозуміння, коли сімейні стосунки похитнулися. Вкрасти велосипед батько зважається також під час футбольного матчу, оскільки вулиці біля «Стадіо Олімпіко» збезлюдніли. На якийсь момент складається враження, що увага усіх прикута до матчу, трибуни гудуть. Після матчу натовп виходить, наче не помічаючи головного героя. По суті натовп уболівальників заміняє режисеру той натовп, який у французьких чи американських фільмах з'являється під час карнавалу. Він начебто абсолютно байдужий до головного героя, але водночас впливає на його долю. Герою не вдається втекти з вкраденим велосипедом. Власне, саме через матч, що завершився, в епізоді панує атмосфера виправданої великодушності та благодушності. Як-не-як, а для неореалістів важливою є правда життя, а не наслідування їй і навіть не відображення її, тому просто необхідним було створити найбільш реалістичні, життєві умови, аби власник украденого велосипеда справді міг пожаліти злодія й відпустити його.

Однієї присутності малюка-сина недостатньо. На допомогу знову приходять футбол. Саме атмосфера загального єднання, яку відчувають навіть ті, хто не був на стадіоні, але перебуває неподалік – єднання, піднесення і, як наслідок – можливості співчувати – ось із чого сплетена психологічна мотивація вчинків власника велосипеда. Він співчуває, жаліє і відпускає: і ні одному з італійців його вчинок не здається нереалістичним чи неправдоподібним. А що ж інші глядачі? Адже фільм дивилися й любили не лише в Італії: вони не будуть надавати такого великого значення футболу. Вони напевне вирішать, що доброта – наслідок появи маленького хлопчика – такого привабливого й зворушливого. Але для італійців цей епізод без футболу був би занадто мелодраматичним. А неореалісти не бажають давати глядачам просто привід заплакати. Вони бажають дати і глядачам, і героям справжню причину для сліз.

У «Римі – відкритому місті» (реж. Роберто Росселліні, 1945) дон П'єтро грає з хлопчиками у футбол. Що, хай і ненадовго, але вертає дітям радощі мирного життя. Герой Альдо Фабріці підтримує своїх парафіян у війні, як активний помічник Опору, але він підтримує у них також відчуття миру та життя, що триває. Можливо, у цьому полягає головний його подвиг. Перемогти у війні, подолати фашизм – важливо, але прожити воєнний час, не втрачаючи, хай і примарного, зв'язку з мирним життям – це ще важливіше, адже допомагає зберегти надію на те, що колись війна закінчиться. Тому дон П'єтро готовий обвінчати закоханих, тому він грає у футбол з місцевими хлопцями. Він допомагає їм відчутти неперервність життя, щоб війна не стала для них прірвою між мирним існуванням до і після неї. Адже в житті не буває перерв. І, на відміну від футбольного матчу, не буває додаткового часу. Короткочасна присутність футболу в фільмі дарує персонажам час їхнього життя – відчуття його тривалості. І для католицького священика це вкрай важливо: навіть якщо незаданен врятувати, збережи надію. І завдяки донові П'єтро життя триває.

Місто у картині Росселліні прийнято розглядати як багатозначне місце дії, вва-

жати його яскравим «виразником» дійсності, який підкреслює драматизм та трагічність окремих сцен: «І яким правдивим, достеменним здається цей околиций Рим, з його широкими, однаковими вулицями, з обшарпаними восьмиповерховими будинками, що заселені біднотою, яка кипить від обурення та відчаю, де есесівці проводили свої безперервні облави!» [4, 78.] Це, безсумнівно, справедливо.

Окрім цього, місто в Росселліні, безперечно, стає одним з центральних персонажів фільму. І це випливає не лише з назви, а радше з підходу режисера до зйомки міста, що по суті повторює підхід режисера до зйомки героїв його фільмів. «...Моя робота полягає лише у тому, щоб прямувати за персонажами. Звичайно в традиційному кіно сцена ставиться таким чином: загальний план визначає місце дії, ми помічаємо людину, наближаємося до неї, виникає середній план, потім «американський» план («поясний портрет». – Н.З.), великий план, потім починають розповідати історію персонажа. Я ж роблю протилежним чином: людина рухається, ми стежимо за її рухом, і нам відкривається місце, де вона перебуває. Я розпочинаю завжди з великого плану, потім знімальна камера рухається, супроводжуючи актора, і показує місце дії. Таким чином, завдання полягає в тому, щоб уже більше не полишати актора...» [4, с. 184]. Так само Росселліні чинить і з Римом. На початкових титрах фільму ми бачимо класичну панораму Рима з куполом собору святого Петра, зняту з вілли Боргезе. Це є подібним до лица Рима. Його великий план, після якого режисер уже «не полишає» свого героя. Місто немовби розповідає про долю персонажів через себе. Прикладом цього може бути розмова Піни (Анни Маньяні) з бригадиром про війська союзників: – Як ви гадаєте, ці американці й справді з'являться? – Кинувши виразний погляд на розбомблену будівлю: – Вони вже тут.

За сюжетом чимало сцен фільму відбуваються в приміщенні. Та навіть тут Рим є присутнім – хай лише в діалогах. Наприклад, фашистський начальник заявляє: «Я роблю довгі прогулянки Римом, не виходячи з кабінету». Так він розповідає про те, що щоденно переглядає фотографії городян, намагаючись серед них відшукати підпільників та антифашистів.

Найдраматичніші події фільму відбуваються на вулиці: штурм пекарні зголоднілими людьми, пробіг Піни вулицею за машиною, яка забирає її коханого, її смерть від німецької кулі, перестрілка і визволення арештованих антифашистів, розстріл дона П'єтро.

Чимало в картині й невід'ємної частини міського побуту – сходових кліток – з вируючим там життям, важливими розмовами, стрімкими пробігами (з бомбами й без них), з антифашистськими змовами, що зароджуються саме тут, де і батьки сварять своїх дітей за пізні повернення додому. Саме сидячи на сходовій площадці, Франческо каже Піні, що «прийде весна», намагаючись таким чином вселити в неї, та й в глядача, і в себе надію.

Після розстрілу дона П'єтро, коли діти йдуть геть, на екрані з'являється панорама Рима з собором святого Петра. Знову великий план головного героя. Режисер пройшов за ним через усі злигодні, розкрив його суть і розповів про нього. І завершив тим, з чого розпочав: великим планом Рима. Для Росселліні, за його особистим зізнанням, завжди був надзвичайно важливим ритм картини, тому подібна закільцьованість у зображувальному вирішенні бачиться яскравою ілюстрацією того, як він дотримується власних художніх принципів.

Говорячи про класичний образ Рима в перших кадрах фільму, неможливо не згадати «Рим, 11 годин» Джузеппе Де Сантіса (1952). В ньому початкові кадри з'являються на тлі класичного, листівкового, туристичного римського краєвиду – замку святого Ангела. Але тут, на відміну від Росселліні, це не великий план героя. Це спроба миттєво занурити глядача в місце дії, для чого й вибраний один з найвідоміших у світі римських пейзажів. У «Римі, 11 годин» Де Сантіс виступає не поетом, а хронікером. Його Рим є натуралістичним та документальним. Режисер не створив образ – він розповідає про подію, роблячи саме її, сам факт головним драматичним та драматургічним елементом розповіді. Його місто – столиця, замордована безробіттям, великий механізм з явю зіпсованою пружиною, або поранений, що потрапив до лікарні й не в змозі заплатити за своє лікування. Джанні Пуччіні писав: «Немає сумніву, що великі пейзажі кіно – і справжні, і збудовані в павільйонах, – до того, як бути «відтвореними», були «побачені», були підказані посвяченими та міцними зв'язками з життям: як гірка та злиденна Америка, придумана Чапліном, так і справжній Рим та справжній Берлін Росселліні, як «штучний» Ві-

день Штрогейма...» [4, с. 116]. У цей же ряд потрапляє й Рим Де Сантіса. Підкреслена документальність, майже репортажність його кадру та манери вести оповідь підсилює драматизм описуваних соціальних проблем. Одним з авторів сюжету та сценарію виступив Чезаре Дзаваттіні, й фільм став ілюстрацією його слів про те, що «справжнє зусилля – це не видумування «історії», яка була б схожою на дійсність, а прагнення розповісти про дійсність так, нібито це «історія» [4, с. 110].

Рим у фільмі насамперед столиця, велике місто, нездатне повноцінно функціонувати, де роздрібненості більше, аніж спільності, окремі соціальні зв'язки зруйновані, і прірва між ними лише збільшується. Тут навіть любов підкреслює нездатність та небажання різних прошарків суспільства пересікатися та співіснувати.

І знову драматична центральна подія відбувається на сходовій клітці: вона завалюється внаслідок паніки, що виникла у натовпі безробітних жінок, які чекають своєї черги, щоб пройти співбесіду в сподіванні отримати роботу машиністки.

Безробіття – відправний пункт сюжету ще одного неореалістичного фільму – «Викрадачів велосипедів» Вітторіо Де Сіки (1948). Подібно до «Риму, 11 годин», фільм Де Сіки також є яскравою ілюстрацією слів Дзаваттіні (який і цього разу виступив у ролі одного зі сценаристів) про те, що «раніше пригоди двох людських істот, які шукають притулку, мислилися лише як відправний момент... Тепер же... такий буденний факт, як пошуки житла, міг би стати темою цілого фільму» [4, с. 106]. Однак, на відміну від картини Де Сантіса, фільм Де Сіки позбавлений зайвої хронікальності та надмірного документалізму, які в Де Сантіса інколи перетворюють реальність на якийсь натуралістичний згусток – занадто близький до одномірного факту, аби бути справжнім та живим, внаслідок чого він є лише подібним до правди та занадто прямолінійним.

Фільм Де Сіки є більш повнокровним – у ньому також показана нелегка дійсність робочого Рима, але зроблено це більш різноманітно та різностороннє. У фільмі не «педалізується» трагедія як доказ документальності й нерозривного зв'язку з реальністю. У ньому життя робочого люду наповнене не лише сльозами, а й посмішками. Безробіття – не так трагедія суспільства (що показується у викривальному репортажі), як біда окремо взятого чоловіка, якому немає на що годувати родину. Але і в його особистому житті, і в житті його співгромадян відбуваються різні події – і сумні, й радісні.

Отримавши роботу розклеювача афіш, він клеїть рекламний плакат з Ритою Хейворт. У місті показують кіно, а це означає – життя триває. Не спинається воно ні на хвилину й на знаменитому базарі-барахолці Порта Портезе – місці, де й досі кожний римлянин щотижня, у неділю, може придбати усе, що йому заманеться. Туди вирушає Антоніо з сином Бруно в пошуках украденого велосипеда. Пошуки злодія відкриють перед ними й інший бік римського повоєнного життя – добротність, підтримувану церквою і багатіями: обід та стрижка для бідняків з обов'язковим відданням меси.

Вболівальники з'їжджаються на стадіон, Антоніо й Бруно скромно, але обідають у дорогому для них ресторані. Однією з привабливих особливостей неореалізму є здатність його авторів показати не лише прикраси, а й, нехай маленькі, але радості своїх героїв. Справжній зв'язок з реальністю досягається саме тоді, коли на екрані виникає життя в усій своїй різноманітності, а не в ті моменти, коли натуралістично й надміру скрупульозно показані лише гіркі проблеми сучасності. Адже саме здатність подарувати героям фільму та глядачам надію не на майбуття, а на сьогоднішній день є такою важливою і для сучасників неореалістів, і для глядачів наступних поколінь. Рим Де Сіки є сучасним, живе повноцінним життям і дихає повними грудьми.

Фільм П'єра Паоло Пазоліні «Мама Рома» був знятий у 1962 році. Хронологічно він не належить до неореалізму, адже, як стверджують і вітчизняні, і західні джерела, до того часу неореалістична течія вже практично завершила своє існування. Але фільм Пазоліні дуже точно втілює те, що сказав про неореалізм Фелліні: «Неореалізм наслідком розпочати розмову про людину і суспільство, тепер він повинен сміливо перейти до вирішення ним же поставлених завдань, розкриваючи нові явища та їх нові причини. Я б сказав – якщо б цими словами вже не надміру зловживали раніше, – що неореалізм поставив перед собою завдання зрозуміти гуманізм, любов'ю до життя, поетикою миролюбності» [4, 167–168]. До фільму Пазоліні повною мірою можна віднести й слова Андре Базена: «На екрані усі персонажі наділені різною життєвою правдою. Жоден з них не перетворений на символ чи

річ, що дозволяло б спокійнісінько їх ненавидіти без необхідності попередньо подолати подвійність їхньої людської сутності» [1, с. 258].

Картина Пазоліні пов'язана з неореалізмом нерозривними узами гуманізму, увагою до людини, до її метань – і неприкаяності. Етторе (Етторе Гарофоло) розмовляє з матір'ю (Анною Маньяні): « – Навіщо тобі брати мене до Рима? – Папа Римський за тобою скучив. – А що я робитиму в цьому Римі?». Дійсно, що чекає на персонажів у столиці? Занедбана околиця, понурий краєвид блочних будинків та місцевої церковки, руїни й каміння перед будинком. Цей Рим є далеким не лише від туристичних маршрутів, він далекий навіть від того міста, де героїні «Рима, 11 годин» шукають роботу машиністки.

Це місто-пастка, замкнене коло; щоб вирватися з нього, потрібно мати або черствість та байдужість, або внутрішню стійкість. В Етторе немає цих рис. Немає їх і в мами Роми, але в неї усі вони замінені любов'ю до сина. Міський пейзаж є визивно самодостатнім, холодним та байдужим. Він більшою мірою описує та виражає стан безвихідності, що панує в душі Етторе, аніж характеризує місце його і материного життя. Рим тут – це не місце діяльності, а місце бездіяльності: внутрішньої, душевної апатії. «Хай йому грець! Най їм провалитися, цим околицям!» – героїня Маньяні каже ці слова в провінційному містечку, але вони не втрачають своєї лиховісної актуальності й після її переїзду до Рима.

Гуманізм же Пазоліні міститься в його увазі до людського відчаю – саме він, цей складний душевний стан – і відправна точка, і рушійна сила, і центр усього сюжету. Це своєрідне продовження неореалістичної побудови сюжету, коли звичайна, пересічна побутова подія ставала центром історії. У той же час життя триває, і на сходовій клітці, неподалік від квартири мами Роми, сидить місцева шпана: юнак, глузливо дивлячись на героїню Маньяні, співає фразу з арії «Una furtiva lagrime» («Потайна сльоза») з опери Гаetano Доніцетті «Любовний напій». Навряд чи підлітки-шалапути з інших країн, які мешкають на околиці міста, так добре знають оперу, як їхні італійські однолітки. А в Італії музика – така ж деталь побуту і невід'ємна частина повсякденного життя, як і голосні вигуки продавців на базарі.

Образ Рима з усією його різноманітністю, вируючим життям та суворюю вічністю його каменів якнайкраще виражає прагнення режисерів-неореалістів звернутися до людської особистості, її сутності. Індивідуальне, залишаючись частиною цілого, набувало нової значущості, знаходило точку опори в безкінечному просторі-часі Вічного міста. Як писав Йосип Мандельштам: «Не город Рим живєт среди веков, а место человека во вселенной».

1. Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972.
2. Вуди Аллен. Интервью. Беседы со Стигом Бьоркманом. – СПб.: Азбука-классика, 2008.
3. Висконти о Висконти. – М.: Радуга, 1990.
4. Кино Италии: Неореализм / Сост. и вступ. ст. Г.Д. Богемский. Пер. с итал. – М.: Искусство, 1989.
5. Пьер Паоло Пазолини. Теорема. – М.: Ладомир, 2000.
6. Феллини о Феллини. – М.: Радуга, 1988.
7. Alfano G. Momenti di Roma. – Roma., Edizioni Romane di Cultura, 2004.
8. McRobbie A. The Deanna Durbin Story. – S.P., 2001.
9. Manca G. G. Come cambia il cinema: Rossellini, il neorealismo e le moderne tecnologie cinematografiche [www. document]. URL <http://www.dillinger.it/come-cambia-il-cinema-rossellini-il-neorealismo-e-le-moderne-tecnologie-cinematografiche-40111.html> (31 січня 2010).

Марина КОНДРАТЬЄВА,
мистецтвознавець

УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ СЬОГОДНІ

М. Кондратьєва. Український кінематограф сьогодні.

У статті висвітлюється досвід створення українських кінострічок останніх років, аналізується стан українських кіностудій, тенденції в українському кінематографі.
Ключові слова: кіно, кінопродукція, художні тенденції.