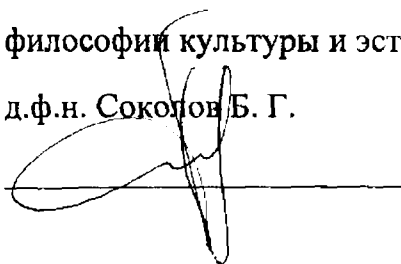


**ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(СПбГУ)**

Институт философии

Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики

Зав. кафедрой Культурологии,
философии культуры и эстетики
д.ф.н. Соколов Б. Г.



Председатель ГАК, директор
АНО «НИИ Стандартизации музейной
деятельности», д.ф.н.,

Шестаков В. А.



Выпускная квалификационная работа на тему:

**Деидеологизация искусства Италии после правления Муссолини
(на примере кинематографа)**

По направлению подготовки – 033000 Культурология

Профиль – Культура Италии

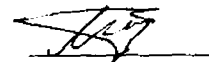
Выполнил студент

Яблонская Анна Павловна

Научный руководитель:

к.ф.н., ассистент

Могилевич Мария Николаевна



Санкт-Петербург

2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
1. Идеология и тоталитарная культура.....	7
1.1 Идеология как механизм анализа культуры: основные концепции	11
1.2 Культура Италии «Черного двадцатилетия» как тоталитарная.....	16
<i>1.2.1 Предпосылки.....</i>	<i>20</i>
<i>1.2.2 Характеристика.....</i>	<i>23</i>
<i>1.2.3 Идеология в культуре Италии.....</i>	<i>27</i>
1.3 Идеология и художественная культура в Италии периода правления Муссолини.....	28
2 Феномен неореализма.....	32
2.1 Предпосылки возникновения.....	34
2.2 Ранние представители направления.....	35
2.3 Характеристика и особенности.....	47
2.4 Механизмы деидеологизации в неореализме (на примере анализа фильма периода правления Муссолини и неореалистичекой эпохи).....	50
Заключение.....	56
Список использованной литературы.....	58

Введение

Итальянский неореализм зародился в конце 40-х гг. XX века после освобождения Италии от иноземных захватчиков. Говоря кратко, он сформировался на стыке двух совершенно различных по своей сути тенденций: первая – эстетическая, была выражена в изменении и обновлении киноязыка тоталитарного кинематографа, стилистически напоминавшего соцреализм, вторая – политическая тенденция, включала в себя отказ от идеологии фашизма и была выражена в стремлении сообщить о реальной действительности, в которой жили простые итальянцы в послевоенный период. В связи с этим ряд специалистов в области художественной культуры склоняются к выводу, что тоталитарная эпоха в истории послужила, как препятствием для развития отдельных сфер итальянской культуры, так и дала мощный толчок для ее развития.

Существует множество исследований в области анализа итальянского кинематографа, как в период неореализма, так и в предшествующей ему эпохе «черного двадцатилетия». Актуальность данного исследования вызвана интересом к представленной культурной проблеме, которая была до этого малоизучена. Интересным аспектом является развитие и становление киноискусства не с поэтической и исторической точки зрения, а в рамках культурно-художественного контекста. Неореализм важно рассмотреть, как феномен, который явился реакцией, на предыдущий культурный период. В таком аспекте, проблему можно считать непроанализированной, но актуальной для исследователей художественной культуры XX века.

Объектом исследования является кинематограф Италии (после правления Муссолини)

Предметом исследования выступает деидеологизация культуры и ее влияние на неореализм

Цель работы – Рассмотреть кинематограф неореализма как реакцию на идеологизацию искусства в период правления Муссолини.

В соответствии с поставленной целью предполагается решение следующих исследовательских задач:

- Охарактеризовать идеологию как способ анализа тоталитарной культуры
- Проанализировать связь идеологии и художественной культуры
- Выявить специфические особенности кинематографа в рамках тоталитарной культуры Италии
- Рассмотреть неореализм как переходный этап в художественной культуре Италии
- Провести сравнительный анализ кинопроизведений эпохи правления Муссолини и неореалистического периода

Изучению итальянского неореализма посвящено большое количество как *теоретического*, так и *визуального материала* представленного в большом количестве, отечественными и зарубежными авторами. Освещая совершенно разные подходы к исследованию такого феномена, как возникновение концепта «идеологии», его взаимодействия с художественной культурой Италии «черного двадцатилетия» и тоталитарного кинематографа, наиболее полезными были философские и культурологические работы: В.Я Пащенко («Идеология Евразийства»), Лукина Ю.А. («Идеология и художественная культура»), Хориной

Г.П.(«Идеология в системе культуры»), сочинения Маркса К., Энгельса Ф., Ядова В.А., исследования немецкий ученых Матца У. и Гирца К. Володарского («Искусство при тоталитарных режимах»), диссертация М.Ф. Цимбал («Музыкальная культура европейских тоталитарных систем»), И.Н. Голомштока («Тоталитарное искусство»), Нестеровой Т. П. («Культура в идеологии и практике итальянского фашизма»), М. А. Лифшиц («Искусство и фашизм в Италии»), автореферат и статья А.П. Кураша («Особенности развития итальянского кинематографа в контексте культурно - исторической реальности конца XIX – первой половины XX века») и («Театр Италии в период фашизма»), а также книга Х. Гюнтера («Тоталитарное государство как синтез искусств »). Для рассмотрения и анализирования неореалистического кинематографа Италии использовались труды: Г. Д. Богемского («Кино Италии. Неореализм»), В.С. Колодяжной («История зарубежного кино. Кино Италии (1940-1960)»), И.Соловьевой («Кино Италии 1945-1960») Феррара Дж. («Новое итальянское кино»), «Режиссерская энциклопедия» М.М. Черненко. Также были использованы источники на иностранном языке: E.Agel, M. Landy, V.Gabriele.

Остальные используемые материалы являются относительно вспомогательными и упоминаются фрагментарно, однако включают в себя уникальные определения интересующих данное исследование понятий.

Методы исследования:

- метод теоретического анализа
- дескриптивный (описательный метод) - заключается в подробном описании характерных особенностей тоталитарного и неореалистического кинематографа

- метод эмпирического анализа – сравнение итальянского кинематографа во время режима Муссолини и сразу после него (на примере конкретных произведений)

Работа состоит из двух глав, разделенных на параграфы и подпункты. В первой главе мы рассматриваем концепт термина «идеологии» в синтезе работы с тоталитарной культурой в Италии в период правления Бенито Муссолини, при этом уделяется особое внимание такому художественному элементу культуры как кинематограф. Во второй главе речь идет о возникновении кинематографического феномена - Неореализма как особой реакции на идеологическую культуру.

1. Идеология и тоталитарная культура

Наука о культуре стремится к тому, чтобы найти и вычленив определенную систему идеального общественного строя. Одним из способов трактовки данного исследования является идеология, Она представляет собой совокупность представлений и идей о путях развития социальной системы, о природе человека и его культуре. Идеология именуется центральным элементом в системе культуры, который оказывает непосредственное воздействие на составные части культурной среды: на литературу, искусство, науку, религию и философию.

Перед нами ставится непростая задача, так как необходимо понять, кем и когда был концептуализирован термин идеология и для каких целей он был использован. Только рассмотрев различные точки зрения и подходы, можно попытаться дать определение термину «идеология», увидеть его структуру, а также проследить взаимосвязь идеологии и культуры, основываясь на их взаимном влиянии, друг на друга.

Для начала, чтобы понять, что представляет собой идеология в системе культуры, необходимо дать определение самому термину «идеология», точнее посмотреть, как принято трактовать его в тех или иных сферах науки. Доктор философских наук Пащенко В.Я. в своем труде «Идеология евразийства» пишет, что сложно дать однозначное определение данному термину: «Хоть термин «идеология» довольно часто употребляется в общественных, и не только общественных, науках, пока не выработано однозначно строгое его определение». Также он утверждает, что для теоретиков идеологии, такая задача не всегда представляется возможной¹. На данный момент, уже можно сказать, что в разные исторические промежутки времени данный термин использовался различными

¹ Пащенко В. Я. Идеология евразийства. М., 2000. С. 31

исследователями, как в классическом понимании, так и в совершенно противоположном значении. Лукин Ю.А. отмечает, что впервые термин «идеология» использовал французский философ Дестют де Траси в своей работе «Элементы идеологии». Де Траси дает следующее определение идеологии: «Это наука об идеях, о том, как они возникают, и о законах человеческого мышления»². Дестют де Траси и его последователи пытались создать новое учение об истинных идеях, которое смогло бы занять уровень над всеми социальными науками и стать для них некой теоретической основой, помогая связать и объединить их. Идеология и должна была стать этим научным открытием. Доктор философских наук Г.П. Хорина также отмечает, что новая наука (идеология) в конечном итоге заменит философию на методологическом поприще и станет новым «лицом мира»³. Но эта идея не имела особого успеха в научных кругах, по словам В.А. Пащенко: «Установка основателей науки идеологии была недостаточно реалистична и методологически ущербна, поэтому ее научность была поставлена под сомнение»⁴. Великие умы того времени считали идеологию совершенно не практичной, не представляющей научного интереса. Но желание создать новое учение помогло рассмотреть идеологию в двух различных ракурсах: гносеологическом (соотношение идеологии и науки) и онтологическом (связь с практикой, политикой)⁵.

Многие авторы рассматривали феномен идеологии, используя при этом совершенно различные подходы. В девятнадцатом веке, с появлением марксистских теорий, к идеологии как к науке стали относиться совершенно по-другому. Ведь основатели марксизма, особенно на раннем этапе своего творчества, начали использовать идеологию как основу своих экономических, социальных и философских учений. Можно сказать, что

²Ю.А. Лукин. Идеология и художественная культура. М. 1982. С. 56

³ Г.П. Хорина . Идеология в системе культуры. М., 2007.С.43

⁴ В.Я. Пащенко . Идеология евразийства. М., 2000 С.39

⁵ Кара-Мурза С.Г. Идеология и мать её наука. - М.: Алгоритм, 2002. С-35

Маркс и Энгельс, позаимствовали само понятие идеологии у ее создателей в 18 веке. Для них (Маркса и Энгельса), идеология стала теоретической основой идей буржуазного общества, которая помогала скрывать действительное отношение к власти, создавая тем самым видимость компромисса. Буржуазия пользовалась своими идеями, чтобы объединить потенциально конфликтные для них группы – капитал и наемный труд. Идеологи стремились распространить идеи всеобщей свободы и справедливости между классами, говоря тем самым, что личность человека и его права должны стоять на первом месте. Но за подобными идеями скрывались личные интересы, ведь идеологи использовали их для оправдания эксплуатации нации. Из чего можно сделать вывод, что буржуазная идеология себя не оправдала, а стала пониматься как иллюзорное и ложное сознание⁶.

По мнению немецкого исследователя У.Матца, идеологию нужно рассматривать именно с исторической точки зрения. Ведь, если общество находится в упадке, на каком-либо временном отрезке истории, появляется необходимость во внедрении новой идеологии, которая, в свою очередь, должна начинать свое существование с исторического соотношения между кризисным сознанием нового времени и веком классических идеологий⁷. Профессор выявляет определенные черты и признаки идеологии на примере Гражданской войны в Англии и делает вывод, что идеи классической идеологии уже исчерпали себя, на месте них появились определённые разветвления в идеологическом восприятии, которые впоследствии влияют на политическое сознание⁸. Другую позицию занял американский учёный К. Гирц, он полагает, что идеологию нужно рассматривать с оценочной точки зрения, так как с помощью науки понять сам феномен идеологии

⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 39. С. 83

⁷ Матц У. Идеология как детерминанта политики в эпоху модерна // Полис. 1992. №1–2. С. 132

⁸ Там же С.12

невозможно, и проблема заключается в самом подходе безоценочного суждения: рассмотрение данного понятия как самостоятельной и упорядоченной сущности⁹. Идеология, по его мнению, - очень противоречивое понятие. С одной стороны, она подрывает единство общественного строя, поскольку возникает недоверие к уже существующему политическому институту, с другой стороны, идеология догматична, потому как она не признает компромиссы и стремится к обладанию единственно верной политической идеи, с третьей стороны, идеологию можно рассматривать как утопическую теорию, поскольку она стремится к идеальному завершению истории и, наконец, несомненно, ее можно назвать тоталитарной, ведь она признает только свою идеальную структуру, на основе которой, выстраивает всю культурную и общественную жизнь общества¹⁰.

Можно сказать, что идеология, как и культура, - весьма сложная система, относящаяся к определенной историко-культурной эпохе. Г.П.Хорина отмечает, что именно рассмотрение идеологии как многогранной системы помогает авторам раскрыть суть самого понятия и помогает выделить основные значения рассматриваемого термина:

- «это - учение об идеях;
- это - система взглядов и идей, в которых в теоретической форме осознается и оценивается отношение людей к действительности, ко всему сущему;
- это - система взглядов и идей, в которых в теоретической форме осознается и оценивается отношение людей к их реальной жизни, общественному бытию, культуре, выражаются и защищаются интересы различных социальных объединений (классов, наций и т. п.)

⁹ Гирц К. Идеология как культурная система // НЛО. 1998. №29 С. 4–5

¹⁰ Там же

- это - иллюзорное, оторванное от действительности и выраженное в теоретической форме сознание»¹¹.

1.1 Идеология, как механизм анализа культуры: основные концепции

Представляется, что любая идеология возникает на базе определенного типа культуры и связана с ее ценностями. При анализе работ зарубежных исследователей прослеживается и такая точка зрения: она заключается в том, что культура занимает главенствующее место в межличностных отношениях, а идеология уходит на второй план. Американский социолог и политолог Сэмюэл Хантингтон отмечает, что в современном обществе идеология не может считаться основным источником конфликта. По его мнению, «важнейшие границы, разделяющие человечество, и преобладающие источники конфликтов будут определяться культурой»¹². О таком подходе можно говорить, если мы рассматриваем вторую половину 20 века, время, когда происходил переход от индустриального к постиндустриальному типу общества. Так некоторые западные исследователи выдвинули идею о ненужности идеологии в этот период, подразумевая, что, во-первых, бурное развитие науки и техники привело к смене ценностей, а во-вторых, с появлением персонализма, эпоха идеологий отходит на второй план, а на смену ей приходит эпоха культуры и искусства¹³.

Культура в целом служит средством идейного обогащения общества, и все ее элементы, в том числе и искусство, будут стремиться к одной истине, взаимодействуя друг с другом. Ю.А. Лукин в своей работе подмечает, что в таком случае, необходимо рассматривать искусство в

¹¹ Г.П Хорина . Идеология в системе культуры. М., 2007.С.57

¹² Хантингтон С. Столкновение цивилизаций // Полис. 1994. №1. С. 33. Его же. Столкновение цивилизаций. М., 2003. С. 17

¹³ Г.П Хорина . Идеология в системе культуры. М., 2007.С.60

самом широком смысле: «Искусство - есть художественно-образное воспроизведение действительности, творчество, направленное на создание эстетических ценностей, художественных произведений (романов, кинофильмов, картин, спектаклей)¹⁴. Значит, искусство, как и идеология влияет на отношение к действительности в обществе, отражает культурный фон и быт нации. В таком ключе можно говорить о деидеологизации как особой формы культуры.

Существует также и противоположная точка зрения, заключающаяся в концепции взаимодействия идеологии и культуры, где первая обычно берет верх над второй. Принято рассматривать идеологию прежде всего как тоталитарную систему, в которой не существует места для компромиссов, а общество стремится, в первую очередь, к единству. В этом случае мы будем говорить об идеологизации искусства. Ю.А. Лукин подтверждает этот тезис и пишет о том, что сначала возникает определенная идеология, а потом, как следствие, – ее художественное отображение¹⁵. Конечно, нельзя говорить о том, что все искусство мы сводим к идеологии, даже, если оно было создано под влиянием общественно-политического строя, ведь ни одна из частей искусства не может быть полностью включена в систему определенной идеологии, также оно не может ограничиваться жесткими временными отрезками. Но мы можем говорить о взаимосвязи этих понятий, определить общие и различные черты и увидеть, насколько сильно одно повлияло на другое.

В рассмотрении специфического вопроса о соотношении искусства и идеологии существуют две противоположные концепции. Первая рассматривает художественное творчество как сферу

¹⁴ Ю.А. Лукин *Идеология и художественная культура*. М., 1982. С.67

¹⁵ Там же С.68

исключительно духовной деятельности, которая направленно на эстетическое удовлетворение потребностей человека, в отличие от идеологии, которая связана в первую очередь с социально-политическим аспектом. Вторая определяет эти понятия как тождественные по своей сути, так как они воспринимаются как составные части одной культурной деятельности человека¹⁶.

Если мы понимаем художественную культуру как важнейшую форму духовного развития общества, то и идеологию как элемент культуры можно рассматривать с ракурса отражения действительности через призму классовых интересов. Используя теоретические идеи как основное классовое оружие, идеология выполняет свою социальную функцию и может пониматься как особая форма духовной деятельности человека¹⁷. Из вышесказанного можно сделать вывод, что идеология – один из самых важных элементов духовной жизни общества, а значит, она взаимодействует с совершенно разными аспектами общественной действительности. Нельзя отрицать и тот факт, что идеология может не только взаимодействовать с различными элементами культуры, но и оказывать на них непосредственное влияние. С момента появления идеологических теорий в обществе сложился определенный стандарт при отборе художественных произведений. Он напрямую зависел от идеологических приоритетов, которые доминировали на тот момент. Влияние идеологии на культуру может различаться не только по степени его выражения. Оно может быть прогрессивным и реакционным, позитивным и негативным или вовсе содержать в себе то и другое в различном соотношении. Это зависит от самой идеологии, от того, на что ориентированы ее идеи и ценности. В зависимости от

¹⁶ Ю.А. Лукин Идеология и художественная культура. М., 1982. С.67

¹⁷ В.А Ядов . Идеология как форма духовной деятельности. М.: 1961 С. 18-21, 26.

конкретной ситуации влияние идеологии на культуру может быть притягательным, конфликтным, заимствующим, отталкивающим.

Мы можем называть влияние притягательным, если само содержание идеологических догм соответствуют менталитету, традициям, обычаям, ценностям нации. Конфликтным, когда содержательные аспекты идеологии приходят в столкновение с ценностями, традициями, обычаями, менталитетом народных масс. Отталкивающим обычно обозначают тот тип влияния, при котором культура полностью отказывается от идеологических доктрин и не воспринимает то, что ей предоставляется: идеи, ценности, идеалы и т.д.

Примером реакционного влияния могут служить фашистские идеологии в Германии и Италии¹⁸, которые пришлись на XX век. Именно в двадцатом веке ярче всего проявилось зависимость культуры от идеологии. В этот период перемен реализовались практически все идеологические теории, созданные западноевропейской культурной традицией. Конечно, в разные временные промежутки этого века степень влияния идеологии была неодинаковой. Но влияние всегда присутствовало. Обычно говорят о двух главных способах влияния идеологии на культуру: усвоение деятелями культуры содержания идеологии в процессе ее распространения в различных формах и использование механизмов власти, ее полномочий для принятия решений с определенных идеологических позиций¹⁹.

Общепринято считать, что идеология, направленная государственной властью на культуру, всегда тоталитарна, т.е. она всегда ограничивает ее и ставит в жесткие рамки. По мнению многих исследователей культуры, для самовыражения искусству необходима абсолютная

¹⁸ Г.П. Хорина . Идеология в системе культуры. М., 2007.С.81-82

¹⁹ Г.П. Хорина . Идеология в системе культуры. М., 2007.С.83

свобода. Так вышеупомянутый социалист Жюль Дестрэ писал в своей работе: «Государство имеет по отношению к искусству только обязанности, но не имеет никаких прав»²⁰.

Вот и возникает вопрос, насколько сильно зависимо искусство от идеологии, и каким является влияние власти: негативным фактором или положительным (плодотворным). В данной работе предполагается рассмотреть эту проблему на примере фашизма, а конкретно, на примере тоталитарной Италии, когда идеология включала в себя сразу несколько типов влияния, а идеологические доктрины стали критерием общечеловеческих ценностей масс. Не смотря на то, что идеология – концепт, который активно рассматривается в современном обществе, он не всегда представляется актуальным для различных культурных ситуаций. Он становится эффективным в тот момент, когда мы начинаем исследовать тоталитарную культуру Европы в 20 веке, так как он создавался конкретно для понимания самого феномена идеологии, его идеи.

Говоря о влиянии идеологии на художественную культуру, разговор про кинематограф представляет для нас наибольший интерес. Ведь киноискусство зачастую являлось главным оружием тоталитарного правительства, в управлении народных масс.

²⁰ Дестрэ Ж. *Искусство и социализм*. СПб., 1918 С.19-20

1.2 Культура Италии «черного двадцатилетия» как тоталитарная

Концепт идеологии удобен, так как он подходит для рассмотрения кинематографа в рамках тоталитарной культуры, с его помощью становится возможным вычленение особых характеристик, сформированных под влиянием культурных особенностей определённого периода.

Для начала исследования такого специфического понятия, как итальянская культура в период "черного двадцатилетия" (т.е. в период тоталитаризма) необходимо ознакомиться с самой тоталитарной культурой, понять ее проблематику, обратить внимание на специфические особенности культуры и рассмотреть предпосылки формирования фашистского кинематографа в рамках режима.

Рассматривая тоталитарную идеологию, ее движения и режимы, исследователи ограничивались политической сферой: уклон делался на изучения различных систем и структур государства, изучались возможные варианты развития внешней и внутренней политики, не беря во внимание экономические аспекты. Зачастую ученые практически не уделяли внимания рассмотрению культуры как идеологической составляющей. Они пытались проанализировать только конкретно интересующие их аспекты функционирования культуры под влиянием идеологизации²¹.

Концепция тоталитарной системы проявилась во многих культурных сферах, позволило определить перечень конкретных черт и

²¹. Володарским В. М., Глава «Искусство при тоталитарных режимах» / М.: 1996. Стр. 209

особенностей специфических черт²². Необходимо акцентировать внимание на такой проблеме: в отечественной исторической науке, исследования тоталитарности и тоталитарной культуры оставались за железным занавесом. Что в свою очередь позволяет нам задать ряд актуальных вопросов: можно ли вообще говорить о культуре в условиях тоталитарного общества? А если такой подход возможен, то в какой мере она выражается? В статье под названием «Антикультура тоталитарности» И. Сохань отмечает, что исторические события двадцатого века, показавшие обществу «рассвет» и «закат» тоталитарной политической системы, заставляют понять саму суть тоталитарности, особенно с точки зрения онтологического аспекта – фундаментальные предпосылки зарождения и становления тоталитарности, в том числе и в системе культурных рамок²³.

До недавнего времени, проблематика тоталитарной культуры не была хорошо изучена, как отечественными деятелями науки, так и зарубежными авторами. Одним из первых отечественных авторов, написавших работу «Тоталитарная культура»²⁴, стал Игорь Голомшток, который первый провел всесторонний анализ культуры в период тоталитаризма. В книге, автор предложил разумный подход к изучению объектов тоталитарной культуры. И. Голомшток писал, что необходимо рассматривать их, не вынося суждений об их художественной содержательности. Тем самым акцентируя внимание на информации, которую они несут, рассматривая культуру в целом, именно в том значении, которое они имеют в контексте этой культуры.

²² Цимбал, М.Ф. Музыкальная культура европейских тоталитарных систем (фашистская Италия, Третий рейх, СССР) : диссертация. ... канд. культур. наук. Санкт-Петербург, 2014 – 3 стр.

²³ Библиотека Гумер [Электронный ресурс] /Сохань И.В. Антикультура тоталитарности, 2010-
Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/Article/soh_antitot.php

²⁴ Голомшток, И. Н., Тоталитарное искусство / М.: 1994.

В своей научной работе, кандидат философских наук Цимбал М.Ф. отмечает, что в ряду тоталитарных культур, появившихся на мировой арене в XX веке, безусловно, наиболее последовательное развитие получили культуры Третьего рейха, фашистской Италии и СССР. Причем если продолжительность жизни первых двух варьируется от двенадцати до более чем двух десятков лет, то третья культура – культура СССР – прошла длительный по времени путь и дало вследствие этого, куда большее количество артефактов. Три названные культуры считаются наиболее яркими «национальными вариантами» тоталитарной культуры²⁵. В то же время некоторые исследователи придерживаются мнения о том, что тоталитаризм в Европе не способствовал возникновению культуры, как таковой или же она имеет крайне низкую ценность и не заслуживает внимания исследователей.

Так, в «Германской истории» автор раздела об искусстве 1930-х годов Л. И. Гинцберг писал, что «немногочисленные крупные писатели и художники, оставшиеся в Германии... были враждебны нацизму и по существу являлись внутренними эмигрантами. Что же касается официального искусства Третьей империи, то его отличительными чертами были сугубо утилитарный характер и чрезвычайно низкий художественный уровень». Правда, Л. И. Гинцберг, подмечает, что художественная культура как явление пропаганды, имело для гитлеровского режима огромное значение. Однако, «развитие немецкой культуры... продолжалось преимущественно за пределами страны»²⁶. Известная исследовательница итальянской культуры Цецилия Кин, автор соответствующего раздела в «Истории Италии», придерживалась

²⁵ Цимбал, М.Ф. Музыкальная культура европейских тоталитарных систем (фашистская Италия, Третий рейх, СССР) : диссертация. ... канд. культр. наук. Санкт-Петербург, 2014 – стр. 19

²⁶ Германская история: В 2 т. М., 1970. Т. 2. С. 226

похожей позиции, она писала: «Создать собственно фашистскую культуру оказалось неосуществимым для этой публики делом (т. е. для фашистов.)»²⁷. Тем не менее даже вышеизложенные авторы, не отрицали, что для руководства и Третьего рейха, и СССР и Фашисткой Италии, культура всегда была важнейшим инструментом для внедрения и распространения необходимой идеологии в общество, вследствие чего контроль над культурной сферой приобрел принципиальный характер. Это позволило И. Голомштоку в своей работе говорить о наличии в тоталитарном государстве «мегамашины культуры», являющейся формообразующим фактором для упомянутой культуры. Интенсивность или растянутость во времени самого процесса создания мегамашины культуры, по Голомштоку, определяет последовательность и этапы сложения тоталитарного искусства, степень его кристаллизации, его чистоты. Но, когда такая машина запускается в ход, в странах с самым различными национальными, историческими, культурными традициями, возникает некий общий стиль, который с полным правом можно назвать интернациональным стилем тоталитарной культуры, или тотальным реализмом. Ибо только по запечатленным в нем морфологическим признакам — расовым, этническим, географическим и прочим деталям — мы можем определить созданное под тоталитаризмом произведение искусства как принадлежащее к культуре того или иного народа, той или иной страны²⁸.

Проводя анализ специфики тоталитарной культуры в Италии, необходимо обратить внимание на ряд предпосылок, в результате которых становится возможным исследовать феномен художественной культуры черного двадцатилетия. Не беря в расчет опыт развития

²⁷ История Италии: В 3 т. М., 1971. Т. 3. С. 444–445

²⁸ Голомшток, И. Н. Тоталитарное искусство / М.: 1994, стр.10-11

итальянской художественной культуры начала XX века, невозможно объективно рассуждать о периоде общего кризиса капитализма и пролетарских революций, о разрушении изжившей себя буржуазной культуры и формировании прогрессивного искусства (как области культуры в целом).

1.2.1 Предпосылки

Первая мировая война глубоко потрясла Италию в экономическом, политическом, социальном, культурном плане, что привело к мировоззренческому кризису. В культуре конца 10-х — начала 20-х годов можно отметить как критическое осмысление событий прошедшей войны и послевоенной действительности, так и скептицизм, и религиозно-мистические устремления наряду с оживлением и интенсивным развитием воинствующе-националистических тенденций.

В начале XX века в Италии создалось сложное положение в культурном, политическом и социальном плане, Ф.Н. Арский пишет, что война создает новый буржуазный класс. Интеллигенция в своем отношении к русской революции и к широко распространившемуся среди итальянских рабочих лозунгу "Делать, как в России" разошлась во мнениях. Многие представители творческой интеллигенции активнейшим образом занимаются политикой, а не только "чистым искусством", и это равно относится как к прогрессивной, так и к реакционной части деятелей культуры. Это обязательно иметь в виду, чтобы понять, почему именно в Италии раньше, чем в других

европейских странах, возник и утвердился фашизм²⁹. Говоря об итальянской культуре, необходимо отметить, что наиболее ярко выраженный тоталитарный режим, рассматриваемый в нашем исследовании, зародился во второй четверти XX века вследствие чего его культура в большей или меньшей степени вырастает из авангардизма или футуризма. Промышленный век восторженно приветствовал новое течение в культуре, шумно превознося его ценности. Генезис футуризма прослеживается уже в истоках - эпохе декаданса, атмосфере споров о сущности и функциях техники в жизни человека XX века. Группировка художников-футуристов, выступивших в 1910 году (У Боччони; К Карра) объявила своей целью разрушение старой культуры и воплощение в искусстве динамики индустриальной эпохи и рожденных ею больших городов. Они стали на путь формотворчества, пытаясь выразить отношение художника к миру, делали попытки передать «внутреннюю динамику» предмета насыщенностью сознания современного человека. С помощью обилия теснящих друг друга впечатлений они разлагали предмет на «линии-силы», «объемы-силы», вводили пересечения, сдвиги плоскостей и наплывы планов³⁰.

Переворот Муссолини, и сам тоталитарный режим, был активно поддержан двумя лидерами декадентства и модернизма в Италии — Габриэле д'Аннунцио и Филиппо Маринетти. Что касается первого, который при фашизме стал князем и президентом Академии, то его влияние относится прежде всего к поэзии, а футуризм Маринетти тесно связан с живописью и скульптурой. Автор статьи в «Краткой художественной энциклопедии» полагает, что после 1916 года

²⁹ Ф.Н. Арский, История Италии / Наука, 1971, стр. 432

³⁰ Краткая художественная энциклопедия / т. 2 М., 1965, стр. 282-283

футуризм был оттеснен на задний план «классицизирующими тенденциями». Футуризм занял официальное, именно официальное положение в итальянском искусстве послевоенного времени. Для характеристики связей футуристов с государством Муссолини обратимся к статье Н. Яворской в сборнике «Модернизм»³¹.

Н. Яворская пишет: «К этим же годам относится сближение вождя футуризма Маринетти с Бенито Муссолини, который в тот период времени уже был яростным милитаристом. Теперь путь Маринетти, который еще за несколько лет до этого объявил, что «война— гигиена мира», скрестился с путем Муссолини. И в ближайшие годы футуризм остается тесно связанным с фашизмом. Маринетти сам признается, что избивание рабочей демонстрации футуристами и вооруженными фашистами в Милане в 1919 году, было его руководством. Футуризм становится в это время официальным искусством и активно завоёвывал власть фашизма. И это понятно — фашистам был по душе тот культ агрессии, насилия, который проповедовали футуристы. Через несколько лет в манифесте футуристов, обращенном к фашистскому правительству, Маринетти вспоминает о заслугах футуризма перед фашизмом, о его бунтарских тенденциях и требует для футуризма места в государстве, поскольку в это время на почве демагогической защиты традиции фашисты начинают поддерживать неоклассицизм. После этого, вся эстетика присутствующая в произведениях с фашистской идеологией, обосновывается исследователями только как реакция на футуризм.

В цитированном выше втором томе этого издания говорится, что постепенно футуристы отходят на второй план, так как в Италии все больше стали преобладать классические тенденции, которые призывали

³¹ Сборник «Модернизм» / М., «Искусство», 1969, стр. 73.

к славным победам античности³². В.Х.Разаков в своей работе "Художественная культура XX века" предполагает, что футуристы потерпели крах из-за своих антиэстетических взглядов, выражающихся в лозунгах против массовости и элитарности в культуре³³. В действительности дело обстояло не совсем так, по крайней мере, если говорить о политической роли футуризма. Исходя из длинного ряда фактов, изложенных в статье Н. Яворской, мы ясно можем увидеть, какую роль футуризм играл в политике на самом деле. Автор статьи допускает легкий сдвиг в сторону от исторической точности, утверждая, что футуризм был «официальным искусством завоевывавшего себе власть фашизма». Известно, что Муссолини удалось легализовать свою власть 22 октября 1922 года. Однако «официальное значение» футуризма после 1922 года вовсе не кончилось.

1.2.2 Характеристика

В своей диссертации М.Ф. Цимбал анализирует трех авторов Х. Гюнтера – статья «Тоталитарное государство как синтез искусств», С. Иванова – монографии «Реакционная культура: от авангарда к большому стилю» и И. Н. Голомштока – «Тоталитарное искусство». Данные исследовательские работы позволили ей выявить такие специфические черты тоталитарной культуры в Европе, в частности в период "черного двадцатилетия" в Италии:

- **Тоталитарный реализм или «сверхреализм»**

Тоталитарный реализм опирается в своих основных чертах на реализм XIX века, однако он не стремится быть подлинным

³² Краткая Художественная энциклопедия, т. 2, стр. 283

³³ Разаков В.Х. Художественная культура XX века: Типологический контур/ Волгоград: ВГУ, 1999, стр. 63-64

отражением действительности. Тоталитарный реализм ставит своей целью изобразить идеальную картину реальности, выдержанную в идеологическом русле, угодном власти. По И. Голомштоку он не был изобретением кого-либо из них: он был таким же закономерным порождением тоталитаризма, как и гигантские аппараты пропаганды, организации и террора. Также Голомшток высказывается о сходной культурной деятельности дуче с другими лидерами тоталитаризма, он объясняет данный феномен не личностными качествами вождей, а одинаковой реакцией на требования в идеологической борьбе³⁴.

- **Монуменальность**

Стремление к монументальности отражает интенцию культуры к отражению в своих артефактах величия и значительности тоталитарного режима и государств. Монументализм присущ главным образом архитектуре, значительная роль которой в пределах тоталитарного синтеза искусств неоспорим³⁵. Архитектура, эстетические и практические функции которой неразрывно связаны, в наибольшей степени отвечала целям тоталитарной культуры. Муссолини же называл архитектуру «искусством Государства». Современный город, с точки зрения итальянского фашизма, должен был стать воплощением новой культуры и нового способа мышления, идеальной средой для жизни нового типа человека³⁶.

Стремление к монументальности распространялось и на другие сферы тоталитарной культуры: в живописи должны были создаваться «масштабные полотна», а в литературе — «эпические произведения».

³⁴ Цимбал, М.Ф. Музыкальная культура европейских тоталитарных систем (фашистская Италия, Третий рейх, СССР) : диссертация. ... канд. культр. наук. Санкт-Петербург, 2014 – 21 стр.

³⁵ Там же стр. 22

³⁶ Нестерова Т. П. Культура в идеологии и практике итальянского фашизма / Известия Уральского государственного университета, 2006, стр.52

- **Классицизм**

С одной стороны, классицизм продолжает традиции идеализируемого прошлого (например, греческой античности), с другой — является носителем утопических образов, предвосхищающих будущее совершенство. М.Ф. Цимбал отмечает, что в своей работе Гюнтер подчеркивает, что «стремление к монументальному классическому порядку наблюдается не только в архитектуре, но и — особенно с середины 30-х годов — во всех сферах жизни. В январе 1936 года в Советском Союзе по инициативе Сталина началась кампания за создание советской классики, которая вела к преследованию формализма и натурализма во всех искусствах. Как и в России, в Германии 1930-х годов пропаганда «классического» означала борьбу с модернизмом. Классическое как нормальное, здоровое интерпретировалось как нечто несовместимое с «болезненным», «декадентским»³⁷.

- **Народность**

М.Ф. Цимбал в своей диссертации выделяет еще одну специфическую черту тоталитарной культуры в Италии — народность. Автор пишет, что в книге Гюнтера — «Тоталитарное искусство как синтез искусств», классическое соприкасается с другим обязательным компонентом тоталитарной эстетики — с народностью. В тоталитарной культуре «народность» связана с представлениями об органичности и целостности. Она противопоставляется механическому, отвлеченному. Кроме того, само понятие народности означает простоту, которая противопоставлена элитарной затрудненности³⁸. По Гюнтеру: «В тоталитарной культуре народ — глобальное дополнение к власти,

³⁷ Цимбал, М.Ф. Музыкальная культура европейских тоталитарных систем (фашистская Италия, Третий рейх, СССР) : диссертация. ... канд. культр. наук. Санкт-Петербург, 2014 – 23 стр.

³⁸ Там же 24 стр.

которое воплощается в «вожде». Эти общества не случайно моделируют себя в виде пирамиды, основание которой — народ, а вершина — вождь³⁹.

• Героизм

Еще одной из важных характеристик тоталитарной культуры является принцип героического. Героизм – это динамическое начало, которое, по мнению Х. Гюнтера, тесно связано с активизмом и экстремальной поляризацией культурных ценностей. Герой выступает строителем новой жизни, преодолевающим препятствия любого рода и побеждающим всех врагов. Не случайно тоталитарные культуры нашли подходящим для себя определение — «героический реализм»⁴⁰. В 1930-е годы различного рода метафоры проникли во все области общественной, политической и культурной жизни. Использовалась подобная метафорика «железная воля дуче», о «железных» летчиках и т.д. В фашистской Италии, фигура дуче наделялась сверхчеловеческими чертами, Муссолини практически приравнивали к Цезарю⁴¹. Видные деятели тоталитарной культуры того времени – создатели новейших движений в художественной культуре, с радостью принимали новый режим. И. Голомшток подчеркивает: «Тоталитарный режим на первом своем этапе рядится в революционные одежды, однако искусство, им порождаемое, рано или поздно оказывается плодом реанимации художественных форм уже изжившей себя наиболее консервативной традиции. К моменту тоталитарного переворота такие формы существуют лишь на далекой периферии культуры, и их сторонники отнюдь не склонны приветствовать в области политической ту ломку устоев, которую в сфере жизни

³⁹ Гюнтер, Х. Тоталитарное государство как синтез искусств. / Соцреалистический канон: Сборник статей. – СПб: Академический проект, 2000, стр. 12-13.

⁴⁰ Там же

⁴¹ Голомшток, И. Н. Тоталитарное искусство/М.: 1994, стр.16

духовной еще до переворота осуществляли их революционные собратья — создатели новых движений в искусстве»⁴².

1.2.3 Идеология в культуре Италии

Идеологию и концепцию фашистской политики в сфере культуры сформулировал Джованни Джентиле. Выступая на открытии Национального фашистского института культуры, Д. Джентиле, в частности, заявил: «Мы, люди науки, которые нашли свою веру в фашизме, со всей искренностью чувства можем сказать: вот она, новая итальянская культура, созданная фашизмом. Я говорю о новой культуре, поскольку культура — это не содержание, но форма: она не свод четких или неясных правил, но духовная возможность, не материя, но стиль»⁴³. Характеризуя основные черты стиля новой эпохи, Муссолини в 1925 году заявил: «Фашистский стиль — это ясность, достоинство, решительность и быстрота»⁴⁴. «Фашизм — это стиль жизни. Вчера, сегодня и завтра — ради чести и славы Италии», — провозглашалось на плакате, изданном в 1929 году⁴⁵.

21 апреля 1925 года в итальянских газетах был опубликован «Манифест фашистской интеллигенции». Среди подписавших его были философы Джованни Джентиле, Уго Спирито, писатели Луиджи Пиранделло, Курцио Малапарте, Гвидо да Верона, историк Джоаккино Вольпе, музыканты Ильдебрандо Пиццетти, Бруно Барилли и другие представители итальянской интеллигенции. В то же время, в газете «Мондо» был опубликован «Манифест интеллектуалов —

⁴² Там же

⁴³ Gabriele V. Il concetto di cultura di Giovanni Gentile [Электрон. Ресурс]

⁴⁴

⁴⁵ Там же

антифашистов», написанный философом, историком и писателем Бенедетто Кроче. Среди подписавших этот манифест были писатель и журналист Джованни Амендола, экономист и политик Луиджи Эйнауди и ряд других итальянских журналистов, философов, писателей. В этом манифесте прозвучал тезис о несовместимости фашизма и культуры «актуалистического идеализма», теоретика итальянского фашизма⁴⁶.

Завершая анализ специфических особенностей культуры Италии в период тоталитарного режима, необходимо отметить, что политика контроля над итальянской культурой никогда не была столь серьезной, как в Германии или в СССР. Следствием ограниченности контроля стал тот факт, что в эпоху фашизма в Италии возникали произведения искусства, относительно независимые от влияния фашизма и создававшие основу для последующего развития культуры.

1.3 Идеология и художественная культура в Италии периода правления Муссолини

Концепция тоталитарного государства, рассматривается Х.Гюнтером как синтетическое произведение искусства (как культура в целом). По мнению автора, необходимо рассматривать тоталитарную культуру, как целостное произведение искусства, все элементы которого объединены определенной авторской концепцией.

В своей работе Гюнтер обращает наше внимание на то, что "Тоталитарное общество как синтетическое произведение искусства похоже на гладкую непроницаемую поверхность, для создания которой

⁴⁶ Нестерова Т. П. Культура в идеологии и практике итальянского фашизма / Известия Уральского государственного университета, 2006, стр.48

используются самые разные элементы"⁴⁷. В качестве этих элементов выступают те черты, которые характерны для тоталитарной культуры в целом. По внутреннему состоянию, по мнению Гюнтера, этот синтез искусств — это тоталитарная гармония, по внешнему проявлению - агрессивный героизм.

Анализируя Х. Гюнтера, М.Ф. Цимбал пишет, что если тоталитарная культура и тоталитарное общество представляют собой "синтетическое произведение искусства", то сферы культуры, такие как архитектура, живопись, театр, кинематограф, литература и музыкальная культура, оказываются неразрывно связанными между собой⁴⁸. Поэтому необходимо рассмотреть по отдельности каждую сферу итальянской культуры и сделать вывод о том, как тоталитарный режим повлиял на каждую из сфер по отдельности и на художественную культуру в целом.

- **Идеология и кинематограф. Общие характеристики**

С приходом к власти Муссолини итальянские кинематографисты питали большую надежду на спасение правительством национального кинопроизводства, поскольку Дуче в 1922 г. публично провозгласил: «Кино - самое сильное оружие государства». Исследователь Артур Петрович Кураш в своем автореферате к диссертации - «Особенности развития итальянского кинематографа в контексте культурно - исторической реальности конца XIX – первой половины XX века» подмечает, что фашистское правительство перестало оказывать помощь

⁴⁷ Гюнтер, Х. Тоталитарное государство как синтез искусств / Соцреалистический канон: Сборник статей. – СПб: Академический проект, 2000, стр.14

⁴⁸ Цимбал, М.Ф. Музыкальная культура европейских тоталитарных систем (фашистская Италия, Третий рейх, СССР) : диссертация. ... канд. культр. наук. Санкт-Петербург, 2014 – 30 стр.

старым кино - компаниям. Связано это было не столько с экономическими проблемами, сколько с антифашистскими взглядами, которые царили в кругах кинематографистов⁴⁹.

Также А.П. Кураш объясняет, что Муссолини принял решение создать принципиально новые киноорганизации и творческие объединения, соответствующие идеологии фашизма, для установления эффективного контроля в области пропаганды⁵⁰. Ситуация кардинально изменилась с появлением звукового кино. Благодаря усилиям «главнокомандующего итальянской кинематографии» С.Питталуга, Л.Фредди, Дж.Г. Чиано и других была разработана и осуществлена многолетняя программа по возрождению, интеллектуального кинематографа⁵¹. Исследователь истории итальянского кино Джузеппе Феррара считал, что только благодаря Луиджи Фредди «фашистский дух сумел проникнуть во все звенья итальянской кинематографии»⁵².

Начиная с 1930-х гг. в Италии работа в кинопроизводстве разрешалась не только идеологически-настроенной интеллектуальной общественности, но и представителям простых профессий. 1930-х гг. художественного направления комедии «белых телефонов», а также к копированию американских мелодраматических лент. Вместе с этим получило большое развитие разножанровое документальное, пропагандистское и военнопатриотическое кино. С. Лучани объясняет недостаток кинематографа "черного двадцатилетия" – это привязанность киноповествования к языку театра и литературы, что не понятно в современном обществе, необходимо избавить итальянский

⁴⁹ Кураш. А.П. Особенности развития итальянского кинематографа в контексте культурно-исторической реальности конца XIX – первой половины XX века : автореф. дис. ... канд. культр. наук/ Москва 2013 - 23 стр

⁵⁰ Там же

⁵¹ Кураш, А.П. Особенности развития итальянского кинематографа в контексте культурно-исторической реальности конца XIX – первой половины XX века : автореф. дис. ... канд. культр. наук/ Москва 2013 - 24 стр.

⁵² Феррара Дж. Новое итальянское кино / М., 1959, стр. 18

кинематограф от удручающей статичности сцен и поиска в кино своего собственного визуального ритма, своей пространственно-временной модели. Итальянские авторитеты в кинематографии периода Муссолини - М.Антониони, Г.Алессандрини, У.Барбаро, А.Блазетти, Л.Висконти, Л.Кьярини, М.Камерини, С.А.Лучани, Ф.Пазинетти, А.Пьетранжели, Р.Росселлини, Дж.Де Сантис и др. Глубокое изучение достижений советского киноискусства стало одним из важных факторов подготовки и дальнейшего появления итальянского неореализма.

Проведенный анализ по работе А.П. Кураша - «Особенности развития итальянского кинематографа в контексте культурно - исторической реальности конца XIX – первой половины XX века» и нескольких упомянутых исследователей, показал, что агрессивный внешнеполитический курс правительства Муссолини и вступление Италии во Вторую мировую войну на стороне Германии обернулся трагедией для киноиндустрии страны.

2. Феномен неореализма

Общеизвестный факт, что неореализм зародился в послевоенной Италии как реакция на фашистскую идеологию и тоталитарный режим Муссолини. Это направление стало одним из самых ярких и крупных в художественной культуре второй половины XX века. Неореализм принято соотносить в первую очередь с кинематографом, но также он проявился и в литературе (такие писатели как Элио Витторини – «Люди и Нелюди», Джованни Верга, Чезаре Павезе) и в изобразительном искусстве («Извержение Этны », «Распятие», произведения Кальи, Маффаи и Гуттузо «Готт мит унс») и в бронзовых скульптурах итальянца Джакомо Манцу⁵³.

О феномене неореализма написано бесчисленное множество трудов, как и отечественными авторами, так и иностранными. И опять рассматривать это явление с точки зрения стилистики и исторической хронологии не представляет большого интереса. В первую очередь хочется обратиться к неореализму, как к течению сугубо идеологическому, так как именно оно отразило определенное настроение итальянского народа в 40 – 50 х. годах. Настроение которое отразилось в глубокой вере людей, что они смогут выстроить новую счастливую жизнь, в замен рухнувшей⁵⁴.

Говоря о неореализме, нужно помнить о спорном характере единства этого кинематографического течения, состоявшего из множества частей и элементов. Разрозненного по своей тематике, но единого в своей главной идее – это отторжение фашистской идеологии, ее духа, наследия, социальной несправедливости, всего того, что мешает

⁵³ Кино Италии. Неореализм: Сборн. /Сост. Г.Д. Богемский. М.: Искусство, 1989 С.23

⁵⁴ Там же С.147

простому человеческому счастью. Фильмы отражали тяжелую действительность простого итальянского народа, но повседневность была показана совершенно не фотографично, наоборот, она бурлила страстным критичным духом, разоблачала безразличие и лицемерие буржуазного общества. Проникнутые гуманностью и равноправием, неореалистические работы выделялись на общем фоне итальянского кинематографа. Впервые, во главу угла ставился простой рядовой человек и впервые его проблемы стали основной линией в сценариях неореализма. В книге «Сценарии итальянского кино» приводится цитата режиссера Карло Лидзани, он говорит: «Рабочий класс в Италии идет к тому, чтобы стать руководящим классом в обществе. Поэтому, как всегда бывает, культура, искусство в том числе и кинематография, окончательно и непосредственно встают на защиту интересов рабочего класса. И мы хотим идти именно в этом направлении, ибо мы понимаем, что это правильный путь»⁵⁵. Из этих слов мы можем сделать вывод, что кинематограф стал не только отображать острую действительность на экране, он начал активно участвовать в жизни каждого простого человека, вставал на защиту трудящихся⁵⁶.

Все исследователи данного феномена считают, что только с исторической точки зрения можно рассматривать появление неореализма, используя при этом хронологический метод, цель которого определить момент зарождения неореализма и оценить ряд причин и обстоятельств породивших это послевоенное течение.

⁵⁵ Сценарии итальянского кино /Вст. ст. Г.Д. Богемского. М.: Искусство, 1958. М:1958 С21

⁵⁶ Кино Италии. Неореализм: Сборн. /Сост. Г.Д. Богемский. М.: Искусство, 1989 С.23

2.1 Предпосылки возникновения неореализма

Чтобы выявить истоки неореалистического направления и обрисовать его четкие границы, необходимо проанализировать историю итальянского кинематографа. Между 1940 и 1942 годами, в Италии, возникает национальная идея, которая оказала огромное влияние на процесс поиска своеобразного кинематографического стиля. Из-за тоталитарного политического контроля споры вокруг этой проблемы порой принимали непредсказуемые повороты, так как критика всячески пыталась повлиять на выходящую продукцию. Все попытки создания новейшего стиля в кино сводились к тому, что нужно влиться в свою родную традицию и черпать вдохновение у классиков итальянской культуры: от Верги, Мандзони, Караваджо до Данте и Джотто. Эти иллюзорные идеи о национальной и творческой гениальности привели только к декоративности в художественной культуре и в кинематографе в частности. В годы итальянского фашизма все производство было ориентировано на выпуск сюжетов, далеких от насущных социальных проблем и жестокого реализма, что тоже конечно способствовало утверждению некоего декоративного стиля⁵⁷.

Впрочем, несмотря на то, что кинематограф начал выпускать фильмы с уклоном в декоративность, активизировался еще один процесс - приход интеллигенции в киноиндустрию, который способствовал уходу от регионализма. Г.Богемский в своей книге «Кино Италии. Неореализм» пишет, что интеллигенция привнесла новые духовные потребности и более зрелое эстетическое сознание. Но несмотря на небольшие достижения в кинематографической продукции, новое

⁵⁷ Кино Италии. Неореализм: Сборн. /Сост. Г.Д. Богемский. М.: Искусство, 1989 С.83-85

критическое течение было первым значимым прорывом в поиске своеобразного стиля.

Подобные искания помогли кинематографистам по-новому взглянуть на городские пейзажи, осветить в киноработах реалии тоталитарного времени и проблемы живой, а не условной Италии. (Pietrangeli A. *Panoramique sur le cinema italien*. «La Revue du cinema», n.13, aprile 1948) «Старинный мирок» (1940) и «Трагическая ночь» (1941) Солдати, «Слушаюсь, госпожа» (1941—1942) и «Ревность» (1942) Поджоли, «Улица пяти лун» (1941) и «Спящая красавица» (1942) Кьярини — во всех этих работах можно проследить рождение национального стиля. Уже и Данте, и Джотто отходят на второй план как неживой мотив, непригодный для основы киноиндустрии.

Теперь исследователи нового стиля стали больше склоняться к литературной традиции 19 века, так как именно в нем отчетливо отразились более конкретные нравы и традиции и наиболее выраженный реализм. Это опять отсылает нас к ремесленническому течению – регионализму, основой которого было то самое реалистическое чутье. В каком-то смысле критика переосмыслила региональные кинематографические работы и слилась с ними для создания нового стиля в искусстве⁵⁸.

2.2 Ранние представители

- **Марио Камерини и Алессандро Блазетти**

К сороковым годам в итальянской киноиндустрии образовалось множество течений и веяний, которые тесно переплелись между собой. Однако именно в этот эклектичный период, на горизонте возникают два

⁵⁸ Кино Италии. Неореализм: Сборн. /Сост. Г.Д. Богемский. М.: Искусство, 1989 С.87

видных деятеля более или менее сознательного реализма – Марио Камерини и Алессандро Блазетти. Ориентируясь, прежде всего, на реалистические особенности своего времени, режиссеры пытались (хоть и через призму юмора) рассмотреть социальные проблемы рабочего класса. Именно эти картины принято расценивать как наиболее удачные: «Что за подлецы мужчины!», «Дам миллион», «Сердцебиение», поскольку в них режиссеру удается совместить противоположные эстетические категории. Работы Камерини, которые хоть и принято относить к юмористическо-сатирическому жанру, все равно пронизаны нотами драматизма (например, «Как листья»).

Подтрунивая над простыми человеческими слабостями, Камерини заслужил для себя статус родоначальника жанра "комедии по-итальянски". Но для тоталитарной мегамшины он был неопасен, так как никогда не пытался критиковать социальное устройство страны, а гуманистические мотивы, звучащие в его картинах, были далеки от пропаганды и прославления грубой фашистской силы⁵⁹.

Алессандро Блазетти был не менее яркой фигурой в кинематографии тех лет: его до сих пор принято считать одним из самых эклектичных и плодовитых итальянских режиссеров. В 1929 г. на экраны выходит фильм "Солнце", посвященный нелегкой жизни крестьян, живущих на осушенной земле в Италии. Этот фильм принято считать одним из самых значительных в период фашистской диктатуры, потому как он был снят по заказу политической власти (призыв «Возвращение к земле») и в нем мы без труда можем уловить специфические особенности тоталитарной культуры. Во-первых, это тотальный реализм, воплощенный в тяжелом человеческом труде, а во-вторых,

⁵⁹ Режиссерская энциклопедия. Кино Европы / сост. М. Черненко. -М. : НИИ киноискусства, 2002. С. 183-184

народность как символ объединения нации для всеобщей пользы, а главное – вождя.

Фильмография Блазетти поистине огромна он снимал как художественные, так и документальные фильмы, комедии и драмы, но отдавал предпочтение именно историческому жанру как наиболее зрелищному в кинематографе. Так фильмы "Нерон" и "1860" становятся лучшими фильмами тоталитарной киноиндустрии. В этих фильмах сразу можно подметить практически все очевидные факторы идеологического влияния. Здесь появляется и "сверхреализм" (в реалистичных сценах поля боя) и "героизм" (Нерон и Гарибальди показаны как сверхлюди), и "монументальность" (в зрелищных батальных сценах), ну и конечно, народность (в конце "1860" звучат фашистские лозунги).

Однако идеологическое воияние не смогло подавить в Блазетти истинную человеческую натуру, особенности которой можно проследить во всех работах режиссера. Вскоре режиссер совершает сознательную попытку ухода от реальности и современности: его ленты "Эttore Фьерамоска", "Приключение Сальватора Розы", "Железная корона" стали примером чистой "кинематографичности", а работы над монтажом стали чуть ли не первыми последовательно стилистическими открытиями в кино, обогатившими его новыми художественными приемами. Но как уже упоминалось ранее, Алессандро Блазетти не мог не думать о реалиях своей эпохи и периодически брался и за современные сюжеты, которые, однако, пытался облечь в некую ирреальную форму, сосредоточиваясь на психологизме и проблемах

общечеловеческой морали. Так возникли киноработы "За кулисами" и "Прогулка в облаках"⁶⁰.

" Прогулку в облаках" в истории кино принято считать первым предвестником неореализма. Вся лента пропитана повседневностью и действительностью простого служащего, который знакомится с молодой девушкой с непростой жизненной ситуацией; фильм построен на бытовых сценах в поезде, пропитанных пестрым национальным колоритом. Эта работа хоть и не выходит за жесткие рамки пропагандистского режима, но и не содержит демагогии и фальшивости фашистской диктатуры.

В послевоенные годы Блазетти полностью отходит от фашистского стиля и снимает ряд антифашистских лент: "Один день в жизни", комедия "Любовь и сплетни", "Лиола" (фильм о борьбе народов Латинской Америки против испанского господства) и т.п.⁶¹

Рядом с Камерини и Блазетти возникали похожие попытки, которые хоть и были все еще скованы критическим анализом и определенными рамками, но в основах которых уже лежат реалистические сюжеты.

- **Лукино Висконти**

К 1943 году разобщенность и неопределенность в области реалистического кино были более или менее преодолены с выходом на экраны фильма Лукино Висконти «Одержимость», возможно лучшей ленты в Италии того периода. В «Одержимости» слились воедино все веяния и течения тех лет: проблема «ученого» поиска», регионализм и

⁶⁰ Режиссерская энциклопедия. Кино Европы / сост. М. Черненко. -М. : НИИ киноискусства, 2002. С. 55

⁶¹ Режиссерская энциклопедия. Кино Европы / сост. М. Черненко. -М. : НИИ киноискусства, 2002. С. 55-56

французские традиции, которые породили новое явление в киноиндустрии. Данная картина стремится обратить внимание на оригинальный пейзаж Италии и воссоздать этнические особенности народа.

Во всей красе показаны песчаные берега реки По, деревенские поселения, петляющие улочки Феррары, переполненные поезда, дающие нам такое истинное и подлинное по своей сути изображение Италии. Таким образом, картина выразила в себе законченное выражение итальянского «Stimmung»* (настроение), возрождая вновь этнографические традиции регионализма и подходя все ближе к моменту того «ученого» поиска. Французские мотивы можно проследить в языке Висконти, однако, он полностью уходит от литературности, так присущей французскому реализму.

Богемский справедливо подмечает, что именно «Одержимость» свидетельствует о приходе нового национального стиля и именно с этой ленты начинается неореализм, ведь встречающиеся неореалистические особенности мы будем находить у режиссеров эпохи неореализма.

Лента изобразила нищую Италию, а рабочий класс, со своими достоверными человеческими страстями, ставился в противовес показушной помпезности фашизма⁶².

Можно сказать, что итальянский кинематограф до выхода «Одержимости», было узконаправленным, отрезанным от глобального развития европейского кино. Г. Богемский приводит цитату известного итальянского поэта Эудженио Монтале по-поводу кризиса как в поэзии, так и культуре 40-х годов: «Такое впечатление, — говорил он, — что

⁶² Режиссерская энциклопедия. Кино Европы / сост. М. Черненко. -М. : НИИ киноискусства, 2002. С. 96-97

все приходится начинать заново». Именно по этому пути пошла итальянская киноиндустрия. Поиск определенного национального стиля продолжился, хоть и немного в другом направлении⁶³.

- **Де Робертис, Росселлини, Де Сика**

Как мы уже отмечали выше, Франческо Де Робертис прославился за счет того, что в его первых работах за основу был принят документализм. Сам режиссер был морским офицером, поэтому при съемках фильма «Люди на дне» в 1941 году, он преследовал сугубо документалистскую цель. Он хотел показать всю мощь морского флота (подводных лодок), оснащенного современными спасательными средствами. С выходом на экраны ленты «Люди на дне» военная документалистика превращается в актуальное и основательное течение. Да и сам фильм «Люди на дне» является неким новшеством в кинематографе данного периода, ведь эта работа стоит в стороне от течений, которые смогли найти выход, например, в «Одержимости». Саму манеру Де Робертиса стоит рассматривать не как элемент какого-то определенного культурного течения, а как свободную от веяний и эстетических предрасудков встречу с выразительными средствами кинематографа. Поэтому довольно проблематично сказать, что конкретно стало для режиссера основой его кинематографического поиска. Считается, что киноязык Де Робертиса сформировался на основе русской школы (привлечение «типажей», использование новых средств выразительности, монтажа и рифмы), однако, нельзя говорить об этом достоверно, так как помимо использования «железного сценария» (заимствованного у Пудовкина) мы не видим прямых связей с русским кинематографом.

⁶³ Кино Италии. Неореализм: Сборн. /Сост. Г.Д. Богемский. М.: Искусство, 1989 С.

В общем, из вышесказанного становится очевидным, что лента «Люди на дне» хоть и является сознательным творением, но представляет собой свободную от очевидно-культурных клише и кинематографических веяний работу. Фильм трудно назвать искусно выполненным, но с исторической точки зрения видно, как он помог итальянскому кинематографу выйти на новый этап⁶⁴.

Действительно, из «Людей на дне» вышел тот, кого можно назвать наиболее значимой и характерной фигурой неореалистического кино — Роберто Росселлини.

Роберто Росселлини дебютировал в конце тридцатых годов с документальными кинолентами "Подводная фантазия" (1936) и "Послеполуденный отдых фавна" (1937), но эти работы не были доступны широкому зрителю. По своему складу режиссер отличался от «каллиграфистов» разительно, он не принимал их углубленности в художественность и замкнутости в искусстве. На тот момент ему были ближе идейные и национальные взгляды фашистов, которые и отразились в его ранних фильмах. Только в годы войны Росселлини возникает вновь на горизонте киноиндустрии как режиссер пропагандистских работ "Белый корабль" (снятый совместно с Де Робертисом), "Пилот возвращается" и "Человек с крестом". Данные фильмы были пропитаны фальшивой помпезностью и тоталитарностью, а цель показать настоящую фронтовую действительность не была достигнута. Инна Соловьева в своем труде «Кино Италии» тонко подмечает, что фильм «Белый Корабль» был настолько парадоксален в своей стилистике, что больше походил на театральную постановку, но никак не на достоверное историческое

⁶⁴ Кино Италии. Неореализм: Сборн. /Сост. Г.Д. Богемский. М.: Искусство, 1989 С.

свидетельство⁶⁵. Не менее плохие отзывы получили и остальные две работы Росселлини. Де Сантис в своей рецензии для «Чинема» отметил, что фильм «Человек с крестом» имел крайне сомнительный сюжет и был далек от социальной реальности, походивший больше на бульварный роман или голливудскую кинокартину⁶⁶. С одной стороны, кажется непонятным, как можно было настолько не чувствовать грани между простой правдой жизни и фальшивой фашистской пропагандой. С другой стороны, необходимо понять идейную составляющую всех культурных отраслей тех лет, потому как фашистская идеология глубоко проникла в самую ментальность нации и такие режиссеры, как Росселлини делали выбор в пользу фашизма, искренне веря в непреложность тоталитарной идеологии.

Как же тогда смогла произойти такая сильная трансформация в киноязыке Роберто Росселлини, как на свет смогла родиться кинолента «Рим — открытый город», ставшая манифестом неореализма?

Идеологические убеждения Росселлини изменились в годы движения Сопротивления фашизму. Его захватила сильнейшая народная волна, благодаря которой он так резко меняет курс в своих работах. Для режиссера стало характерным отображение острой, выстроенной на моральных категориях, современной действительности⁶⁷. В фильме «Рим — открытый город» и в следующей за ним ленте «Пайза» документализм опять же взят за основу, но меняется сам объект наблюдений. Хоть фильм и отражал достоверные события данного периода, они перестали быть фальшиво-постановочными; за обрушенными декорациями фашистской системы обнаружился

⁶⁵ *И.Н. Соловьева*. Кино Италии (1945-1960). М., 1961. С.13

⁶⁶ *В.С., Колодяжная И.И. Трутко* История зарубежного кино, 1929-1945 годы. М. 1961.С.12

⁶⁷ Там же С.12

реальный мир⁶⁸. Роберто Росселлини называют «отцом» неореализма, что вполне объяснимо, если мы поймем сколько новых понятий было привнесено в итальянскую киноиндустрию наряду с документальностью: это и "наблюдение за жизнью", "инстинктивный" и "ассоциативный" монтаж, "свобода импровизации" и "субъективная реальность" и т.д. Не зря Федерико Феллини скажет потом: «Роберто был своего рода прародителем, от которого произошли мы все»⁶⁹. Все эти новшества мы можем заметить в фильме «Рим — открытый город». Стремясь к полной достоверности, Росселлини снимает большую часть фильма не в павильонах, а на улицах города и в жилых домах, а для эпизодических ролей были приглашены простые люди, которые вели себя неподдельно-достоверно перед камерами⁷⁰. Росселлини сделал большой скачок от идеологически-постановочных фильмов к такой поистине настоящей действительности.

В кинокадрах с удивительной точностью отображен психологизм и быт героев, а выявление обычных человеческих чувств стало визитной карточкой режиссера. В качестве примера можно привести сцену с инженером Манфреди (Марчелло Пальеро) и подпольщиком Франческо, когда первый приходит ко второму в гости. Самообладание и стойкость Манфреди, активного деятеля Сопротивления, показаны за счет описания самых простых и будничных факторов: медленная съемка подъема по ступенькам, томительное ожидание на лестничной площадке, ну и конечно выявление душевных переживаний через простую бытовую действительность⁷¹.

⁶⁸ *И.Н. Соловьева*. Кино Италии (1945-1960). М., 1961. С.16

⁶⁹ Режиссерская энциклопедия. Кино Европы / сост. М. Черненко. -М. : НИИ киноискусства, 2002. С.346-347

⁷⁰ *В.С., Колодяжная И.И. Трутко* История зарубежного кино, 1929-1945 годы. М. 1961.С.12

⁷¹ *В.С., Колодяжная И.И. Трутко* История зарубежного кино, 1929-1945 годы. М. 1961.С.13

Основным героем этого фильма стал католический священник дон Пьетро, который связал воедино всех главных героев. Это и дружба с маленьким мальчиком, это помощь Манфреди и Франческо в борьбе против фашистов, это покровительская любовь к героине Пине; многогранный образ героя исключителен по своей сути, так как само участие католического священника в сопротивленческом движении стало отражением реальной борьбы простого народа с тоталитарной идеологией.

По сути метод Роберто Росселлини был намного сложнее, чем сама концепция неореалистического движения, ведь режиссер проделал сложный путь от тоталитарного кино к теме морального упадка общества ("Германия, год нулевой", "Машина, убивающая плохих"), а уже позднее - к поиску нравственного идеала вне социальной жизни ("Путешествие в Италию").

Для нашего исследования необходимо понять, что ни влияние Де Робертиса, ни поиски «абсолютной» истины не были связаны с «учеными» течениями итальянского кино, из которых появилась кинолента «Одержимость». Значит, можно с полной уверенностью говорить, что неореализм Роберто Росселлини стал новым культурным феноменом в итальянском кинематографе, который в свою очередь мы соотносим с традициями документализма (через Де Робертиса). Но неореализм Росселлини являлся лишь отдельной линией в глобальном неореалистическом опыте итальянского кинематографа⁷².

Параллельно творчеству Росселлини зарождаются и другие линии развития, возникшие из других течений. Здесь мы должны отметить опыт Витторио Де Сика.

⁷² Кино Италии. Неореализм: Сборн. /Сост. Г.Д. Богемский. М.: Искусство, 1989 С.

Витторио Де Сика появляется на культурной арене Италии сначала как эстрадный и театральный актер, который одновременно пробовал себя в качестве исполнителя песен из популярных на тот момент кинолент. Но к 1940 году он бросает успешную актерскую карьеру и меняет сферу деятельности, выбирая режиссуру. Найдя поддержку у своего коллеги Чезаре Дзаваттини, Де Сика пишет сценарий к своему дебютному фильму "Дадим всем людям лошадь-качалку", но фашистской цензуре были чужды истории об итальянских бедняках, и картина так и не вышла на экраны страны⁷³.

Несмотря на зарождавшиеся предпосылки социальной полемики о нравственности, режиссер не сразу вступает на путь неореалистов. Инна Соловьева пишет: «расстояние между «Белым кораблем», дебютом Росселлини, и «Римом – открытым городом», его шедевром гораздо короче, чем расстояние от «Алых роз» (одного из первых фильмов Витторио Де Сика) до «Похитителей велосипедов» <...> «Похитители велосипедов» - результат медленного и глубинного движения, растянувшегося на пять-шесть лет»⁷⁴.

В конце войны Де Сика заканчивает работу над фильмом «Дети смотрят на нас», где неожиданно отразилась все вся индивидуальная специфичность режиссера. Картина была запрещена фашистской цензурой и начала демонстрироваться широкому зрителю уже после краха режима. С первого взгляда не очень понятно, почему кинолента насторожила власть, но при более глубоком рассмотрении, мы улавливаем главную мысль, выраженную в самом названии. Слова «Дети смотрят на нас» отсылают нас к доброте и невинности, что уже по своей сути чуждо тоталитарным идеям о жесткости и силе, а

⁷³ Режиссерская энциклопедия. Кино Европы / сост. М. Черненко. -М. : НИИ киноискусства, 2002. С.141

⁷⁴ И.Н Соловьева . Кино Италии (1945-1960). М., 1961. С.43

семейные и бытовые ситуации были показаны с отрицательной точки зрения, что до этого никогда не освещалось в кино. Впервые итальянский кинематограф должен был участвовать в тяжелом споре между моралью и нравственностью⁷⁵.

Такая же полемическая тема – соприкосновение ребенка с грубой действительностью – возобновляется в киноработе «Шуша». Французский теоретик Анри Ажель как-то напишет, что «Дети смотрят на нас» достаточно слабая картина, в ней, по его мнению, не хватает зрелости и сознательности, которая уже угадывается в «Шуше» и достигнет высшей точки совершенства в «Похитителях велосипедов»⁷⁶.

Де Сика избавляется от излишней сентиментальности, прослеживающейся в «Дети смотрят на нас», и стремится изобразить многогранность человеческого образа⁷⁷.

В 1948 году Витторио де Сика снимает свой лучший фильм «Похитители велосипедов», где наиболее ярко проявилось его уникальное видение: беспросветное одиночество и безысходность вынуждают человека бороться за жизнь, рассказ, пронизанный детерменизмом и жестокой действительностью⁷⁸. Сценарий рассказывает нам о бедняке Антонио Риччи, который скитается по большому городу, в поисках украденного у него велосипеда. Для главной роли Де Сика выбирает простого рабочего Ламберто Маджорани, пытаясь тем самым достичь того самого реализма о котором, на тот момент велось столько споров. То же стремление к простоте и бытовой достоверности прослеживается в операторской работе и монтаже: плавные переходы от сцены к сцене и небольшое количество крупных планов позволяет

⁷⁵ Кино Италии. Неореализм: Сборн. /Сост. Г.Д. Богемский. М.: Искусство, 1989 С.

⁷⁶ E. Agel, Vittorio De Sica, La serie «Les classiques de cinema», Paris, a. 1955, С. 36

⁷⁷ Кино Италии. Неореализм: Сборн. /Сост. Г.Д. Богемский. М.: Искусство, 1989 С.

⁷⁸ Там же. С..

зрителю пронаблюдать подлинную жизнь⁷⁹. Де Сика первый обратился к глубоким социальным темам, которые в огромной мере были пронизанны гуманистическими идеями.

Франческо Де Робертис, Роберто Росселлини и Витторио Де Сика представляют для нас единую линию оригинальных поисков в неореалистической системе. Важно понимать, что поиски исторических корней их таланта будут иметь небольшую ценность. Лишь человеческие качества, интуиция и личное чутье каждого из них позволили снять такие киношедевры⁸⁰.

Труд этих трех итальянских новаторов открывает новую, особенную главу в киноиндустрии Италии, а их неоценимый опыт определил столбовой путь неореализма.

2.3 Характеристика и особенности неореалистического кино

- **Документализм**

Этим направлением становится уже утвердившийся на тот момент документализм. Можно сказать, что именно документальное кино стало тем самым необходимым опытом, в котором так нуждались ряд национальных школ. Здесь можно привести в пример как советскую документалистику: Вертова и Головню, так и французских документалистов: Виго, Карне и Лакомбо. По мнению некоторых исследователей, неразвитая документальная школа в Италии, стала причиной позднего формирования единого национального стиля. Конечно, нельзя говорить о полной обособленности данного течения:

⁷⁹ В.С., Колодяжная И.И. Трутко История зарубежного кино, 1929-1945 годы. М. 1961.С.19

⁸⁰ Кино Италии. Неореализм: Сборн. /Сост. Г.Д. Богемский. М.: Искусство, 1989 С.

хоть и в ограниченной степени, документализм привнес своеобразный опыт в формировании нового стиля. В первую очередь мы должны говорить о формировании определенной кинематографической атмосферы.

Между 1938 и 1942 годами в итальянской киноиндустрии возникает «костяк» мастеров, чье творчество стало одним из наиболее заметных явлений рассматриваемой эпохи: это Пазинетти, Паолелла, Маньяги, Паолуччи, Черкио, Феррони, и другие. В этот период выявляется одна из основных линий поиска оригинальных пейзажных мотивов, которая так четко прослеживается у Паолуччи и Черкио. Но самый интересный аспект, о котором необходимо рассказать поподробнее, связан с военной документалистикой. Ведь именно она была так популярна в период второй мировой войны. Это было связано с тем, что тоталитарная идеология нуждалась в выпуске пропагандистского кино⁸¹. Федерико Феллини говорит в своем интервью, данному Джованни Граццини, что с ранних лет всем внушали мысль о войне, она стала мифологизированной, стала неотъемлемой частью жизни каждого человека: «В течение многих-многих лет церковь и фашизм воспитывали нас в поклонении мифам величия Рима, распятия, искупительной жертвы, презрению к жизни, происходила инфляция таких понятий, как «героизм», «самопожертвование ради родины», «инвалиды первой мировой войны» и т.п.»⁸². Политической власти было необходимо пропагандировать эти идеологические понятия, а передать все это можно было только через документальные фильмы, показывающие все реалии доблестной итальянской армии. Фашистская власть посылала десятки операторов на поле боя для съемки массового

⁸¹ Кино Италии. Неореализм: Сборн. /Сост. Г.Д. Богемский. М.: Искусство, 1989 С.

⁸² Феллини о Феллини: Интервью. Сценарии (Сборник) /Послесл. Е.С. Громова.М.:1988, С.32

кино. Из этого течения выходят такие значительные режиссеры, как Де Робертис и Росселлини.

Хотя ни военная документалистика, ни другие актуальные течения того времени не смогли сформировать определенный тип школы кинематографа, они помогли определить характерные особенности неореализма. Основываясь на вышеизложенных хронологических событиях и примерах, можно тезисно выразить основные принципы неореалистического кинематографа:

- 1) возникновение интереса к природе Италии (пейзажные и городские съемки), выход из павильонов;
- 2) для массовых сцен были использованы обычные люди, не актеры (иногда даже в главной роли);
- 3) камера является подвижным объектом (свободно перемещается в пространстве);
- 4) «железный сценарий» отходит на задний план и дает режиссеру возможность «сиюминутного» экспромта;
- 5) построение сюжета происходит за счет резкого монтажного перехода (подчеркивая тем самым реалистичность происходящего), финал, как правило, открытый;
- 6) детальное изображение действительности и повседневности (соединение документального кино и игрового);

2.4 Механизмы деидеологизации в неореализме

(на примере анализа фильма периода правления Муссолини и неореалистической эпохи)

Несмотря на то, что до сих пор ведется огромное количество дискуссий на тему существования как такового «фашистского кинематографа» (выбранного идеологическим оружием в навязывании определенных культурных ценностей) в период правления Муссолини, мы можем сказать, что под этот термин попадает большая часть всей кинопродукции вышедшей до начала сороковых годов, когда на культурной арене Италии происходит полная деидеологизация всего искусства⁸³.

Как мы уже знаем, к 1922 году фашистская Италия полностью отказывается от футуристических тенденций, приветствующих технический век и ставя его ценности превыше всего. Вместо этого нация стремилась вернуться к античной эпохе с ее великими победами, героическими подвигами и тотальным реализмом.

Основываясь на вышеизложенном анализе тоталитарной культуры в целом, мы можем выявить ряд специфических черт, присущих идеологической культуре, которые можно проследить во всех ее составляющих, в кинематографе в частности. В первую очередь разговор идет про «сверхреализм», сформировавшийся на стыке 19 – 20 в. Но это не было стремлением отразить реальную действительность с ее неприглядным и отталкивающим бытом (как это сделали в последствие неореалисты), здесь мы видим иллюзорную действительность, насквозь пропитанную идеологическим влиянием.

⁸³ *Landy, M. Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943. Princeton University Press, 1986, p.8*

Второй отличительной чертой тоталитарной культуры является «монументальность» присущая в большей степени архитектуре, но выраженная в кинематографе с помощью масштабных эпических кадров (съемки массовых военных сцен), отражающих славные победы итальянских завоевателей. Третьей характерной чертой итальянского кинематографа периода фашизма становится «классицизм». По особому распоряжению дуче, все киноленты стали сниматься на исторические и классические сюжеты, рассказывающие про успех итальянской армии в прошлом. Также нельзя игнорировать такую важную черту фашистской художественной культуры как «народность». В понятии которой отразились идеи целостности и органичности нации. Фильмы фашистской направленности использовали данную черту при съемках документально-идеологических сводок и массовых военных сцен, где солдаты сопоставлялись с итальянским обществом, а прообразом вождя выступал дуче. Последней отличительной особенностью идеологической культуры был – «Героизм». Сам герой выступает в роли центра общественного строя, способный преодолеть все препятствия во имя нации. К 30 гг. XX века, метафоричный образ дуче, выступающий практически в роли Бога, встречается практически во всех кинематографических работах периода Муссолини.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что кинематограф муссолиниевской эпохи обладал рядом специфических особенностей, присущих всей тоталитарной эпохе в целом. А анализ киноленты - «Сципион Африканский» (1937) поможет наглядно рассмотреть все вышеупомянутые особенности. Будучи страной, пропагандирующей фашистскую идеологию, Италия не могла отразиться в киноиндустрии сугубо мирным образом.

Стремление итальянских режиссеров отобразить классические эпохи завоеваний были обусловлены желанием фашистского режима связать свою идеологическую теорию с тысячелетней историей страны, а наиболее подходящей формой отображения славы политического строя являлся жанр: исторический и эпической драмы.

Фильм « Сципион Африканский» был снят в 1937 году, в самый пик правления Муссолини., по спец-заказу дуче. Этот фильм представлял собой масштабную постановку для прославления прошлых заслуг Великой Италии. Режиссером выступил Кармине Галлоне, который был очень популярным в то время, так как пользовался особым расположением Муссолини. В главных ролях снялись такие актеры: Аннибале Нинчи, Камилло Пилотто, По иронической случайности главного героя Сципиона сыграл Аннибале Нинчи (имя Ганнибал). Сюжет развивается в рамках древнегреческих событий, во время Второй Пунической войны – сражения при Заме, битвы за Средиземноморье. Сципион выступает здесь в роли практически нереального «героя» - Бога, способного объединить тысячи римских легионов в борьбе против африканских варваров.

Массовость съемок поражает воображение, ведь для фильма было использовано около тысячи лошадей, пятидесяти слонов и сорока тысяч статистов. Муссолини не только не пожалел денег, но и, как мы можем заметить, переборщил со слишком пафосно-театральным сценарием, где прослеживаются явно идеологические моменты режима – «народность»: например кадр показывающих толпу римлян, которые собрались вокруг Сципиона и приветствовали его в характерной фашистской манере – поднятием руки к солнцу.

После небольшого пролога показана сцена битвы при Каннах: сотни римских солдат лежат замертво или тяжело ранены, но смерть здесь не является страшным или реалистичным событием. В фильме легионеры чуть ли не с улыбками лежат на земле, стойко принимая свою участь, так как это для благой цели. Сверхреализм выражается только в соблюдении исторически-правильных военных событий, но в бытовом плане многие моменты кажутся нам слишком наигранными (преклонение солдат Сципиону или изображения Ганнибала, как главного антагониста красивому Сципиону Африканскому, обладающему весьма непривлекательной внешностью). Но, конечно, стоит упомянуть самую масштабную и стоящую сцену во всем фильме - это битва при Заме, в которой мы можем проследить все специфические особенности тоталитарного кинематографа. Логика киноленты построена таким образом, что начало и конец противопоставлены друг-другу, только в конечной битве Ганнибал повержен, а полководец Сципион, отомстивший за своих мертвых солдат, выступает в роли героя многотысячной армии. Масштабное историческое полотно событий и батальные сцены поставлены с невероятным для того времени масштабом, и поистине монументальными съемками можно считать сцены с боевыми слонами (само привлечение такого количества животных).

Можно предположить, что прообразом конечной битвы стало победоносное выступление итальянцев в 1935 году в городе Адау (Эфиопия), и тогда становится понятен концепт самой картины, сравнивающей Муссолини с вождем нации.

Вся кинолента построена на явной игре контрастов, это прослеживается как в операторской работе, так и в постановочной. К примеру, игра света и тени очень характерна для противопоставления

армии Ганнибала и римских легионеров (одна показана всегда при свете дня, вторая ночью), что уже отсылает нас к некой классовой элитарности римских солдат. Армия Сципиона всегда безропотна и послушна, готова молча пойти за своим предводителем на смерть. Подводя итоги, можно сказать, что исторический эпик, как жанр, наилучшим образом отражал идеи тоталитаризма и выступал в роли идейного оружия режима.

Чуть меньше чем через десять лет Роберто Росселини снял один из своих важнейших неореалистических фильмов - «Пайза», который отобразил горькую военную действительность в годы освобождения Италии от немецких захватчиков. Первое на что сразу обращает внимание посторонний зритель – это структура фильма. Если в «Сципионе Африканском» все было поставлено на основе фундаментального классического сюжета, то фильм Росселини представляется нам, как сборник из нескольких новелл, не имеющих особенного сюжета, а лишь рассказывающих о передвижении союзнических войск от Сицилии до долины реки По.

При просмотре первого эпизода, мы уже можем вычлениить тот основной социальный и исторический ракурс, который выбирает для себя режиссер. Все эпизоды посвящены крупным итальянским городам (Неаполю, Риму, Флоренция ит.д.) и постепенно открывают перед нами трагическую картину послевоенной Италии. Фильм хоть и является военной драмой, но рассматривать его под таким же углом, как «Сципион Африканский», невозможно.

Неореалисты отказывались уподобляться мастерам-идеологам, они категорически отвергали всякое проявление античного и классического в своих работах, стремясь, напротив, отойти от «черного» прошлого Италии из-за фашистского режима. Что же можно сказать о «реализме»,

который выступает фундаментальной основой всего направления. Жестокая действительность свалилась на головы всего итальянского народа. Неореализм не рассчитывал на успех, показывая суровую реальность эпохи, он пытался убрать любую театральность, пафосность и фальшь. В «Пайзе» впервые дается структурированное и эстетическое понимание новеллы (несвязность сюжета происходит даже внутри самого эпизода), у Росселини факты обретают свой живой смысл, в новелле они следуют по смысловому принципу. Мораль - разуму не уйти именно потому, что моральность вырастает из самой действительности. Также неореалисты отходят полностью от любого проявления пышности и монументальности, отдавая предпочтение натуралистическим съемкам на природе (в финальном эпизоде – съемка болот, мутной воды и песчаных берегов По, уходящие за горизонт камышовые заросли.), плавные переходы камеры и различные ракурсы позволяют на мгновение забыть, что мы смотрим военную драму. Сравнительный анализ конкретных кинематографических работ позволил нам увидеть практически полное различие в подходах авторов на стыке эпох.

Сравнительный анализ конкретных кинематографических работ («Сципион Африканский» и «Пайза») позволил нам исследовать возникновение специфических особенностей на стыке двух идейных направлений и определить нелегкий путь, проделанный кинематографистами в кризисный момент итальянской культуры: от муссолиниевского режима до идеологически-свободного социального общества.

Заключение

Неореализм как культурное явление возникает в сложной атмосфере формирования новых политических и эстетических явлений. В первую очередь мы связываем данный феномен с художественной культурой Италии, делая основной акцент на неореалистических особенностях кинематографа, отразивших непростую политическую обстановку и идейные поиски тех лет.

В результате нашего исследования было определено, что феномен неореализма возник, как реакция на идеологизацию искусства Италии в период тоталитаризма, что позволило ему в корне изменить восприятие общества на социальную, бытовую и экзистенциальную действительность.

Проанализировав основные аспекты идеологии, как механизма изучающего культуру в целом, мы приходим к выводу, что идеология, как и культура, - весьма сложная система, относящаяся к определенной историко-культурной эпохе. Что в свою очередь позволяет говорить нам о влиянии идеологии на все составные элементы культуры, где рассмотрение кинематографа представляет для нас наибольший интерес. Так как киноискусство зачастую являлось главным идейным оружием в традициях художественной культуры «черного двадцатилетия» .

О феномене неореализма написано бесчисленное множество трудов, как отечественными авторами, так и иностранными. Поэтому мы совершили попытку провести не только исторический и стилистический анализ, как это часто встречается, но и уделить

внимание художественно-культурному аспекту данного направления.

А рассмотрение отдельно взятых кинематографических лент, позволило сопоставить художественные черты и особенности тоталитарного и неореалистического периодов.

Практическое использование данного вопроса выражается в использовании и переносе традиций неореализма на современные кинематографические работы в рамках нового идейного времени.

Охарактеризовав и проанализировав все вышеизложенные задачи, мы можем сделать вывод, что поставленная нами цель была достигнута.

Список использованной литературы:

1. *Арский Ф.Н.*, История Италии/ Наука, 1971
2. *Богоявленский, С. Н.* «Итальянская музыка первой половины XX века» / – Л.: 1986.
3. *Володарским В. М.*, Глава «Искусство при тоталитарных режимах» / – М.: 1996
4. Германская история: В 2 т. – М., 1970. Т. 2
5. *Голомиток, И. Н.* Тоталитарное искусство / – М.: 1994
6. *Гюнтер, Х.* Тоталитарное государство как синтез искусств. / Соцреалистический канон: Сборник статей. – СПб: Академический проект, 2000
7. *Дестрэ Ж.* Искусство и социализм. – СПб., 1918
8. Краткая художественная энциклопедия / т. 2 – М., 1965
9. История Италии: В 3 т. – М., 1971. Т. 3.
10. *Кураш. А.П.* Особенности развития итальянского кинематографа в контексте культурно- исторической реальности конца XIX – первой половины XX века : автореф. дис. ... канд. культр. наук/ М. 2013
11. *Кураш , А.П.* / автореф. дис. ... канд. культр. наук/ – М.2013
12. *Кураш А.П.* Театр Италии в период фашизма // Вестник МГУКИ, 2011
13. *Кара-Мурза С.Г.* Идеология и мать её наука. - М.: 2002
14. Кино Италии. Неореализм: Сборн. /Сост. Г.Д. Богемский. – М.: Искусство, 1989
15. *Колодяжная В.С., Трутко И.И.* История зарубежного кино, 1929-1945 годы. - М. 1961
16. *Лукин. Ю.А* Идеология и художественная культура. – М. 1982.
17. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 39. С. 83
18. *Матц У.* Идеология как детерминанта политики в эпоху

модерна // Полис. 1992. №1–2.

19. *Нестерова Т. П.* Культура в идеологии и практике итальянского фашизма / Известия Уральского государственного университета, 2006
20. *Пащенко В.Я.* Идеология евразийства. – М., 2000
21. *Разаков В.Х.* Художественная культура XX века Типологический контур/ – Волгоград: ВГУ, 199
22. Сборник «Модернизм» / – М., «Искусство», 1969
23. *Соловьева И.Н.* Кино Италии (1945-1960). – М., 1961.
24. Сценарии итальянского кино / Вст. ст. Г.Д. Богемского. – М.: 1958
25. Феллини о Феллини: Интервью. Сценарии (Сборник) / Послесл. *Е.С. Громова.* – М.: 1988
26. *Феррара Дж.* Новое итальянское кино / – М., 1959
27. *Хантингтон С.* Столкновение цивилизаций // Полис. 1994. №1. С. 33. Его же. Столкновение цивилизаций. – М., 2003.
28. *Хорина Г.П.* Идеология в системе культуры. – М., 2007
29. *Цимбал, М.Ф.* Музыкальная культура европейских тоталитарных систем (фашистская Италия, Третий рейх, СССР) : диссертация. ... канд. культр. наук. Санкт-Петербург, 2014
30. *Ядов В.А.* Идеология как форма духовной деятельности. – М.: 1961
31. *Dizionario mussoliniano.* Bologna, 1994
32. *Landy, M.* Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943. Princeton University Press, 1986
33. *Agel E., Vittorio De Sica,* La serie «Les classiques de cinema», Paris, a. 1955

Электронные ресурсы:

1. Gabriele V. Il concetto di cultura di Giovanni Gentile [Электрон. Ресурс]