

і некласичного періодів в історичному поступі естетики та філософії. І слід зазначити вагомий внесок Ф.Ніцше та К.Г.Юнга у теоретичне осмислення природи феномена художнього мислення. Їх концепції є сuto оригінальними за змістом, вони відкривають новий напрям пошуків детермінант даного явища, пов'язуючи його витоки з ірраціональними чинниками духовного життя людини. Крім того, дослідниками викремлюються нові грані бачення значущості художнього мислення у культуротворчому процесі людства.

Література

1. Борев Ю.Б. Эстетика. – М.: Поліиздат, 1988.
2. Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. Т. 1. – М.: Сов. энциклопедия, 1987.
3. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1990.
4. Савченко В.В. Візуальний переклад літературного тексту. Автореф. дисертації...канд. філос. наук. – К., 2003.
5. Юнг К.Г. Психологические типы. – М.: Університетська книга, 1997.

САБАДАШ Ю.С.,

канд. філос. наук., доц. кафедри філософії Приазовського державного технічного університету

КІНО НЕОРЕАЛІЗМУ ЯК УТВЕРДЖЕННЯ ГУМАНІСТИЧНОГО СВІТОВІДЧУТТЯ

Початок ХХ століття в Італії ознаменувався народженням та бурхливим розвитком кінематографа. Італійське кіномистецтво пройшло довгий і складний шлях від становлення до визнання, створивши на цьому шляху й новий напрямок у кіно – неorealізм, який став утвердженням гуманістичного світовідчуття. Фільми італійських режисерів стають світовою класикою та взірцем сповідання гуманістичних ідей. Це передусім роботи Вітторіо де Сіка, Джузеппе де Сантіса, П'єтро Джермі, Луїко Вісконті, Федеріко Фелліні, Бернардо Бертолуччі, Ліліані Ковані, братів Паоло і Вітторіо Тавіані та ін.

Перші італійські фільми з'являються на екранах у 1905 році, вони створюються на трьох студіях: в Мілані - фотографом Комерно, в Туріні - оптиком Амброзно та в Римі - механіком Альберіні і майже дослівно повторювали рецепти французької "комічної школи". Перші італійські стрічки ще не відображали гуманістичних традицій Відродження та й, взагалі, мало розповідали про свою країну. Лише з 1910 року в італійських фільмах почали з'являтися деякі риси, що свідчать про формування національного стилю, навіть національної школи кіно. Виникненню такої школи сприяло безліч причин, як політичного, так і культурного характеру.

Успішний творчий поступ потребував теоретичних тлумачень і розробок. Так, італійський теоретик Р. Канудо публікує "Маніфест семи мистецтв" (1911). Поява цієї роботи якраз і була зумовлена виникненням нового виду мистецтва – кінематографа. Автор маніфесту переконував: "Ми маємо потребу в кіно, щоб створити тотальне мистецтво, до якого завжди тяжіли б усі інші види мистецтва" [1, 23]. Як вважає

О.Оніщенко, у "Маніфесті семи мистецтв" простежуються певні перетинання античними, середньовічними та частково ренесансськими теоретичними традиціями на рівні осмислення проблеми "мистецтво - наука". Проте якщо провідні мислителі минувши спочатку ототожнювали їх, а потім намагалися довести принципову неможливість такого ототожнення, Р. Канудо відзначає, що факт виникнення кінематографа зумовлює наявність "золотого перетину" між науковою і мистецтвом, адже кіно – це "казковий новонароджений син Машини і Почуття" [2, 38]. Таким чином, італійський теоретик доходить висновку, що "наш час...синтезував різноманітний людський досвід. Ми підвели підсумки практичного життя і життя почуттів. Ми поєднали Науку з Мистецтвом" [1, 24].

У цей момент в Італії була дуже популярною теорія латинського елітаризму, а також ідея про те, що Італії історично призначено стати другою після Великобританії світовою колоніальною державою. І тому війна з Туреччиною проголошувалася визвольною, стверджувалося, що її мета – звільнення пригноблених народів Африки, що вона принесе італійському народу добробут, припинення еміграції, повернення епохи панування Римської імперії. Прем'єр міністр Італії Джолітті, який майже чверть століття перебував при владі, використовував всі можливості для завоювання громадської думки: імперіалістична війна в Африці підносилася з парламентською трибуни і на сторінках преси як гідне продовження національно-визвольних воєн, які в свою чергу тісно пов'язувалися з величими традиціями Відродження.

До початку тріполітанської військової кампанії кіно вже набуло популярності в сотень тисяч італійців. Потреба в дешевій розвазі, яка значною мірою стимулювала розвиток кінематографа, відчувалася в Італії особливо гостро, бо прівра між елітою суспільства і відрізаним від будь-якого мистецтва народом була набагато глибша, ніж в інших країнах. Народ, що говорить на безлічі діалектів, не мав доступу до літератури і театру, які були розраховані виключно на освічену публіку. Кіно ж було доступне і зрозуміле всім – від Сіцілії до П'ємонті, - і тому так стрімко збільшувалася кількість залів, які демонстрували фільми римської, туринської, або міланської студії.

Характерним є той факт, що італійська буржуазія прагнула перетворити нове популярне видовище на знаряддя своєї політики та повністю використовувати його можливості впливу на маси. Звичайно, було б великим перебільшенням бачити буквально в кожному італійському фільмі прояв політичної тенденції. Так, сотні комедій, драм і особливо фарсів, що "вилікалися" в ці роки в Туріні за участю популярних коміків: Кретінетті (Андре Дід), Полідора (Фернан Гійом) та Робіні (Марсель Фабр), не мали нічого спільного з політикою прем'єра Джолітті. З іншого боку, не випадково, що саме італійські костюмно-історичні фільми, які здобули велику популярність на світовому кінопринку, з'являються саме у момент підготовки до війни з Туреччиною, їх вплив досягає свого апогею в 1911—1912 роках, в період тріполітанської кампанії. Нагадування про минулу славу Риму, про велич імператорів були тоді на часі, і історичні „голоси“ римської студії „Чине“ або туринської „Італі“ відіграли неабияку пропагандистську роль. Ні у одній країні не було таких сприятливих умов для створення історичних фільмів, як в Італії: пейзаж, ідеальний клімат, безліч пам'ятників архітектури допомагали відтворювати події часів Римської імперії, Відродження визвольних воєн XIX століття. До того ж, і це важливий факт, удосталь було дешевою робочою сили, та й театральні актори легко пристосувалися до умов роботи в кіно.

Детально не зупиняючись на питаннях фашизації італійського кіно цього періоду, зазначимо лише безумовний вплив, по-перше, політики на кіномистецтво, та й на всю культуру, яка служила ідеї фашизму, по-друге, Д'Аннунціо, який будучи

"arbiter elegantiarum" (арбітром витонченості) і національним пророком, служив еталоном для режисерів, що прагнули стати „справжніми художниками“. Навіть короткий ретроспективний аналіз відгуків кіноекритики свідчить, що італійські історичні фільми цього періоду („Останні дні Помпеї“, 1908; „Камо грядеш?“, 1909; „Кабірія“, 1914) досягли всесвітнього успіху і стали улюбленим жанром як італійської, так і іноземної публіки.

У цей же період на кіноекранах з'являється й італійська психологічна драма. Її герої – це зазвичай представники вищих кіл суспільства, декаденти, що переживають складні перипетії кохання, ревнощів і різного роду Weltschmerz (світову скорботу). У широкій публіці ці фільми користувалися успіхом завдяки використанню традицій мелодрами, яка завжди входила в обов'язковий репертуар мандрівних театральних труп. Нове кінематографічне видовище було продовженням та розвитком „драми арени“, тобто театральних вистав, які влаштовуються для широкої публіки просто неба. Як характер таких постановок, так і стиль акторської гри, багато вибухами пристрастей, майже в незмінній формі перекочували на екран. Традиції іншого популярного видовища – опери – також знайшли своє втілення в італійських фільмах, історичних і сучасних.

Об'єктивно слід визнати, що, на жаль, знімаючи історичні фільми та психологічні драми, італійське кіно дуже рідко звертало увагу на справжнє життя Італії – де більшість потерпала від голоду, безробіття, неписьменності, політичного безсиляя влади, яка, граючи в демократію, одночасно прагне зберегти монархічні традиції. Щоб зобразити реалії життя, потрібні були нові форми – методологічною основою такої форми в кінематографі став ведизм – реалістичний напрямок в італійській кінематографії 1908-1914 років, представлений екранизацією літературних творів натуралистичного характеру. Цикл романів з життя сіцілійських селян і рибалок Верги, основоположника веризму, тривалий час живив творчу фантазію кінематографістів, і літераторів. Одним з них був і режисер Луїно Вісконті, що знайшов в романі Верги „Малаволья“ тему для чудового фільму „Земля дрижить“, 1948.

З письменників, що знаходилися під впливом веризму, найбільшу популярність здобув романіст і драматург неаполітанець Роберто Бракко. Усе своє життя він провів в Неаполі, місті розкоші і убогості, аристократичних палаців і убогих хатин. У своїй творчості, як і в політичній діяльності, Бракко виступав на захист народу. Він помер абсолютно забутим, переслідуваний режимом Муссоліні за те, що наважився виступити як антифашистський кандидат в депутати на останніх парламентських виборах у 1923 році.

Звернення Бракко до кінематографа зробило позитивний вплив на розвиток італійського кіномистецтва. У 1914 році режисер Ніно Мартоліо (1870-1921) запропонував письменнику зробити сценарій за мотивами його п'єси „Загублені в мороку“ (1901). Завдяки співпраці цих двох талановитих митців з'явився фільм, який до цього дня залишається класичним твором німого італійського кіно. „Загублені в мороку“ – це мелодраматична розповідь про бідну дівчину Паоліне, спілого вуличного співака Нунціо і про спокусника, багатого аристократа ді Валленца. У банальному сюжеті Мартоліо зумів показати Неаполь в соціальному розрізі, на перший погляд протистоячі методом контрастного монтажу два антагоністичні світи. Історія різко протиставляючи методом контрастного монтажу два антагоністичні світи. Історія ресторанного музиканта, що втрачає зір, а разом з ним і роботу, мала глибокий життєвий зміст. Але головним достоїнством фільму було розкриття засобами кіномови специфично неаполітанської історії. Її не можна було відділити від органічного фону — вузьких, звивистих вулиць, що збігають кам'яними сходинками до моря, від шапки

Везувія, що підноситься над містом, від людських натовпів, з ранку доночі вируючи на площах і в кав'ярнях. Екран дивовижно точно передав атмосферу народного Неаполя, традиції і побут середземноморського порту: вуличні процесії в дні релігійних свят, столики продавців квитків потереї, в яку граво все місто і всесильні „каморри” — організації владноможців і злочинців, що тероризувала все місто, — все це знайшло відображення у фільмі Мартоліо. Чудово підібрана акторська трупа довершила успіх. Цей фільм за всіма критеріями можна назвати класичним, додавши, що до нього, як до зразка, зверталися наступні покоління художників.

У період після закінчення Другої світової війни, італійські кінокартини одержали всесвітнє визнання, саме в цей час утверджується новий напрямок в італійській кінематографії — неorealізм. До перших зразків фільмів цього напрямку належать роботи режисерів: Роберто Росселіні „Рим — відкрите місто” (1945), „Диво” (1948) Вітторіо де Сіка „Шуша” (1946), „Викрадачі велосипедів” (1949); Діно де Лаурент „Грекий рис” (1950). Серед інших фільмів цього жанру найбільш помітними були „Умберто” (1952); „Дах” (1956) і „Дві жінки” (1961) Вітторіо де Сіка, а також фільм Федеріко Феліні „Дорога” (1954). Згодом італійські режисери випробували на собі вплив французького кіно нової хвилі. Тут слід згадати фільми Росселіні „Генерал дельла Ровере” (1959), Феліні „Солодке життя” (1960) і Мікеланджело Антоніоні „Пригода” (1961).

Показником тематичної різноманітності італійських кінофільмів 1960-х років є сатирична комедія П'єтро Джермі „Розлучення по-італійськи” (1962) і реалістичний фільм П'єро Паоло Пазоліні „Євангеліє від Матвія” (1966). В цей час Феліні серйозно йде в світ фантазії в таких фільмах, як „Вісім з половиною” (1963), „Джульєта і духи” (1965) і „Сатирикон” (1970). У 1970-і роки італійські майстри кіно починають виявляти більшу цікавість до історичних сюжетів. Події фашистського періоду показані у фільмах „Конформіст” (1970) Бернардо Бертолуччі, „Сад Фінци-Контін” (1971) Вітторіо де Сіка, у величезному суперечливому фільмі „Сало, або 120 днів Содому” (1976) і „Сім красунь” (1976) Ліни Вертмюллера. Серед видатних фільмів 1980-х — початку 1990-х років привертають увагу високохудожні роботи Мікеланджело Антоніоні „Ідентифікація жінки” (1982), Франко Дзеффіреллі „Травіата” (1983) й „Отелло” (1984), Федеріко Феліні „І корабель йде” (1983) та „Джіндже і Фред” (1986).

Показово, що коли в результаті низки причин в середині 50-х років настає криза в неorealістичному мистецтві, гуманістичні мотиви в італійському кіно не відійшли на дальній план. Однією з центральних тем в творчості провідних італійських режисерів — Ф. Феліні, М. Антоніоні, П. Пазоліні, Б. Бертолуччі та інших стала проблема “некомунікабельності”, самотності, розгубленості людини в сучасному індустріальному світі, головну увагу вони приділяють індивідуальним переживанням героїв.

У загальному контексті даної роботи, на наш погляд, варто бодай коротко розглянути творчий внесок в скарбницю італійського гуманістичного мистецтва деяких найвідоміших діячів кіно. Перш за все це Лукіно Вісконті (1906-1976). Працювати в кінематографі він почав з 1936 р., а перша режисерська робота — “Одержимість” за мотивами роману американського письменника Дж. В Кейна “Поштар завжди дзвонить двічі” з'явилася 1942 р. Вісконті був одним з основоположників неorealізму. Його найвідоміші фільми — “Земля дрижить” (1948), “Найкраща” (1951), “Почуття” (1954), “Рокко та його брати” (1960), “Леопард” (1962) за романом Дж. Т. ді Лампедузі; “Прокляті” (“Загибель богів”, 1970) не втрачають художньої цінності і дотепер. Про гуманістичні погляди цього митця переконливо свідчать не тільки його фільми, а й саме життя. Вісконті був учасником Руху Опору під час Другої світової війни, входив до

групи антифашистських налаштованих молодих кінокритиків, виступав в журналах антифашистської спрямованості, зокрема, в “Б'янко і Неро”. Творчість Вісконті відрізнялась прогресивністю, соціально-історичним підходом до зображеного матеріалу, масштабністю тем і, головне, глибоким внутрішнім зв’язком з традиціями італійського гуманізму та світовою літературою. Талант, ерудиція і висока творча працездатність дозволяли Вісконті працювати, починаючи з 1945 р. також і театральним режисером та створити низку складних психологічних вистав: “Смерть комівояжера” (1950), “Три сестри” та “Дядько Іван” за Чеховим (1956) і навіть оперні постановки “Травіата” і “Трубадур” Верді та ін. Більшість робіт Вісконті, як в кіно, так і у театрі, одержали премії міжнародних кіно- та театральних фестивалів [3].

Нову сторінку в історії італійського кіно відкрила кінематографічна творчість П'єра Паоло Пазоліні, який зробив значний внесок у розвиток італійської і світової культури. П.П.Пазоліні — одна з найунікальніших творчих постатьей ХХ століття: він був поетом і прозаїком, сценаристом і кінорежисером, філологом, публіцистом, художником, теоретиком кіно. Узвівавшись в 60-і роки в кінематограф, він переніс в кіно оригінальні ідеї і поетику своєї літературної творчості. Його кінотвори зробили колosalний вплив на творчість багатьох кінематографістів: Б. Бертолуччі, С. Чітті, А. Тарковського, С. Параджанова, Д. Джармена, Ф. Озона та ін.

Стиль кінодоробок Пазоліні не був схожий ні на який інший, і в той же час він був доволі популярний. Його фільми викликали постійні дискусії і серед інтелектуалів, і в суспільстві взагалі. І після трьох десятків років його роботи продовжують викликати суперечки, і ставити питання, відповіді на які знайти часом не надто просто. Він дуже точно уловив дух і сьогодення, і майбутнього. Так в кінотворі „Цар Едіп” (1967) П. Пазоліні йде шляхом пошуку відповідей між античністю і сучасністю. Фільм складається з трьох частин: античної, що переповідає старогрецький міф про Едіта, і двох сучасних, котрі ніби обрамляють її. В результаті такої сюжетної композиції фільму відбувається злиття епох, при цьому сучасні частини можна сприймати як марево, галюцинацію героїв античної частини, і навпаки, античну - як сон героїв сучасної частини. Через контакт з сьогоденням режисер запучає образ Едіпа в незавершений процес становлення світу, немовби нагадуючи глядачеві, що кожний з нас „Едіп”, і інколи ми не відємо, що творимо. Кінофільм „Цар Едіп” можна назвати автобіографічним твором режисера, оскільки в першій частині картини Пазоліні має образи героїв зі своїх батьків, а сам міф про Едіпа в другій частині зіставляє з уявленнями про період дитинства, коли поза його волею закладалося його майбутнє життя, мотиви поведінки, схильності і пристрасті. Це перший фільм П.П.Пазоліні, в якому він зіграв одну з ролей - роль Верховного жерца, і, таким чином, особисто вів текст античної трагедії Софокла „Едіп-цар” в свій фільм, бо саме з діалогу Едіпа з жерцем починається дія трагедії у старогрецького драматурга.

Яскравим продовжувачем італійського неorealізму в кіно став представник італійської “нової хвилі” кіномитців Бернардо Бертолуччі (нар. 1941 р.) — кінорежисер, драматург, поет. Хоча майбутній мастер кіно був визнаний як поет і навіть одержав премію Віарджа (1962), у 1961 р. він почав працювати помічником режисера П'єра Паоло Пазоліні, а через три роки вже зняв свій перший фільм “Перед революцією” (1964). Потім за повістю Ф.Достоєвського “Двійник” він поставив фільм “Партнер” (1968). Це була вільна екранізація, яка засвідчила певну єдність автора з героєм.

Нова кінострічка Бертолуччі “Конформіст” (1971) була визнана критиками шедевром світового кіно. Після цього побачила світ кінокартина, яку називали найскандальнішою роботою Бертолуччі, хоча ніхто не заперечував, що враження від

неї залишалось глибоке і незабутнє. Ідеться про фільм "Останнє танго в Париж" (1973), в якому розкривається історія інтимних стосунків американця середнього віку Пола, щойно овдовілого, та його випадкової знайомої юної француженки Жанн, у якої є наречений – режисер-дебютант. На жаль, не кожному одразу вдається відчути на інтуїтивному, підсвідомому рівні всю глибину людської трагедії головного героя. Режисерський підтекст допомагає зрозуміти стан людини, яка зневірилась, втратила будь-які надії й ілюзії, загубила довіру до людей і несподівано для самого себе це літній чоловік відчув можливість істинного, наскрізно пронизливого останнього кохання, що повертає втрачений сенс буття. Саме в цей момент найвищого одкровення душі йому судилося померти. Молода француженка, для якої зв'язок з чоловіком, значно старшим за віком, дійсно був випадковою інтрижкою, зраджуючою, не витримавши випробування почуттів, не бажаючи поділити тягар взаємної відповідальності в коханні, не вважаючи за необхідне навіть спробувати зрозуміти іншу людину. Досягти такої глибини психологічного проникнення в скованки людських душ, сконцентрувати всі концептуальні міркування про унікальну філігранність людського ества міг тільки геніальний художник-гуманіст. Саме в цьому, на наш погляд, і полягає та неоднозначність вражень, якими відгукнулись глядачі, критики та професіонали кінематографа.

У подальшому Бертолучі подарував людству ще кілька визначних робіт. Серед них масштабна кінопанорама "Двадцяте століття" (1976), яка змальовує історію Італії впродовж 75 років ХХ ст., а показ триває 5 годин. Епічна кінострічка "Останній імператор" (1987), яка також має відверто гуманістичний характер, удостоїлася всесвітнього визнання та одержала дев'ять "Оскарів".

У доробку Б. Бертолучі ще багато не згаданих нами робіт, серед яких і такі, що підтвердили славу Бертолучі як одного з кращих режисерів сучасного кіно. "Між Марксом і Фрейдом, між Довженком і Вісконти" – так лаконічно визначила кінокритика творчий діапазон Б. Бертолучі в 70-х роках, коли він здійснив поїздку до СРСР. Дозволимо згадати лише один штрих до творчого портрету талановитого італійця: коли він прибув до Москви, то передусім поїхав на могилу О. Довженка - український класик був для нього "дідом", що вигодував "батьків" його покоління, тобто неorealістів. Себе ж Бертолучі ладен був вважати лише їхнім "незаконним сином".

Таким чином, неorealізм, батьківщиною якого стала Італія, виник на хвилі Руху Опору і являв собою впродовж післявоєнного десятиліття європейське художнє явище першого плану, що стимулювало розвиток та оновлення гуманістичних ідей, вплинуло на прогресивну культуру, мистецтво та літературу більшості країн Європи, а творчість корифеїв італійського кінематографа активізувало становлення світового кіномистецтва.

Література

1. Канудо Р. Манифесты семи искусств // Немое кино: Из истории французской киномысли (1911-1933). – М., 1988.
2. Оніщенко О.І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: Монографія. – К., 2001.
3. Висконти Луцино. Статьи. Свидетельства. Высказывания. – М., 1986.

Садацько В. О. 1

84

A43

КІЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

**АКТУАЛЬНІ ФІЛОСОФСЬКІ
ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ
СУЧАСНОСТІ
АЛЬМАНАХ**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

ВИПУСК 19

Маріупольський
державний університет
АБОНЕНТ науковій
та художньої літератури

Київ 2007 *dk*
Видавничий центр КНЛУ

Маріупольський
державний університет
НАУКОВА БІБLIОТЕКА
м. Маріуполь

18

БК 87 Я 5

A 43

Реєстраційне свідоцтво №8223 серія KB від 17.12.2003 р.

Затверджено до друку вченого Радою Київського національного
лінгвістичного університету

ВключеноВАК України до переліку наукових фахових видань, в яких можуть публікуватися
результати дисертаційних робіт з філософських наук та мистецтвознавства

Рецензенти:

канд. філософських наук, доцент Кітов М.Г.

канд. філософських наук, доцент Кучерюк Д.Ю.

11-00

Відповідальні редактори:

доктор філософських наук, професор **БРОВКО М.М.**,

кандидат філософських наук, професор **ШУТОВ О.Г.**

Редакційна колегія:

докт. філос. наук, проф. Бровко М.М., докт.філос. наук, проф.Воєводін О.П., докт. мистецтвознавства Горпенко В.Г., докт. мистецтвознавства, проф. Лашенко А.П., докт. філос. наук, проф.Левицька О.І., докт. філос. наук, проф. Левчук Л.Т., докт. філос. наук, проф. Личковах В.А., докт. філос. наук, пров. наук. співр.Лях В.В., докт. філос. наук, проф. Малахов В.А., докт. філос. наук, проф. Остроухов В.В., докт. мистецтвознавства, проф. Пясковський І.Б., докт. мистецтвознавства, проф. Федорук О.К., докт. мистецтвознавства, проф. Шульгіна В.Д., канд. філос. наук, проф. Шутов О.Г.

A43

Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності, Збірник
наукових праць / Зб. наук. праць, випуск 18 / Відп. ред.: М.М.Бровко, О.Г.Шутов. –
К.: Видавничий центр КНЛУ, 2007, - 336 с. - Бібліогр. в кінці розд.

До збірника ввійшли статті фахівців у сфері філософії, мистецтвознавства,
етики, естетики, культурології, релігієзнавства, в яких досліджуються проблеми розвитку
суспільства, культури, людини.

Розрахований на спеціалістів у галузі філософії, мистецтвознавства, культурології,
етики, естетики, релігієзнавства, інших філософських наук, викладачів та студентів.

Редакція не завжди поділяє позицію авторів публікацій

За точність викладених фактів, посилання відповідальність несе автор

ББК 87

Видання засноване 1997 р.

© Київський національний лінгвістичний університет, 2007