

9. Фромм Э. Психологизм и религия / Э. Фромм // Иметь или быть. – М., 1990. – 336 с.
10. Шестов Л. Сочинения / Л. шестов. – Т. 1–2. – М.: Искусство, 1993. – 625 с.
11. Эйнштейн А. Собр. науч. трудов / А. Эйнштейн. – М., 1965. Т.1. – С.146–179.
12. Ясперс К. Ницше и христианство / К. Ясперс. – М.: Медиум, 1994. – С.72–74.

Poluyanov, V.P. Religious–scientific world view of modern society

Article is devoted religious–scientific outlook of a modern society. In it questions on belief, space, time, consciousness and human activity in any spheres, and also about freedom, true, beauty, a mechanistic and organic picture of the world are considered. Attempt to show a picture of the world from the point of view of religion and a science is undertaken.

Key words: religion, space, a science, time, the world, consciousness.

Гуманістичні ідеї в італійському кіномистецтві першої половині ХХ ст.

Аналізуються гуманістичні ідеї в італійському кіномистецтві першої пол. ХХ ст., наголошується, що неореалізм, який виник в після Другої світової війни, став визначним здобутком італійського кіномистецтва, стимулював розвиток та оновлення гуманістичних ідей і мав значний вплив на художні пошуки провідних кінематографістів світу.

Ключові слова: гуманістичні ідеї, кіномистецтво, неореалізм.

Початок ХХ століття в Італії ознаменувався народженням та бурхливим розвитком кінематографа. Італійське кіномистецтво пройшло довгий й складний шлях від становлення до визнання, створивши на цьому шляху й новий напрямок в кіно – неореалізм, 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, Лукіно Вісконті, Федеріко Фелліні та ін.

Перші італійські фільми з'являються на екранах у 1905 році, вони створюються на трьох студіях: в Мілані (Комеріо), в Туріні – (А. Амброзіо), в Римі – (Ф. Альберіні). 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 риси, що засвідчили про формування національного стилю, національної школи кіно, появи якої сприяли причини як політичного, так і культурного характеру.

Успішний творчий поступ потребував теоретичних трактувань і розробок. Так, італійський теоретик Р. Канудо публікує «Маніфест семи мистецтв» (1911). Ця робота якраз і була зумовлена появою нового виду мистецтва – кінематографа. Автор маніфесту переконував: «Ми маємо потребу у кіно, щоб створити тотальне мистецтво, до якого завжди тяжіли б всі інші види мистецтва» [1, с.23]. Як вважає О. Оніщенко, у «Маніфесті семи мистецтв» простежуються певні перетинання з античними, середньовічними та частково ренесанськими теоретичними традиціями на рівні осмислення проблеми «мистецтво – наука». Проте якщо провідні мислителі минувшини спочатку ототожнювали їх, а потім намагалися довести принципову неможливість такого ототожнення, Р. Канудо відзначає, що факт виникнення кінематографа зумовлює наявність «золотого перетину» між наукою і мистецтвом, адже кіно – це «казковий новонароджений син Машини і Почуття [2, с. 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, с.24].

На цей час в Італії були дуже популярними теорія латинського елітаризму, ідея про те, що Італії історично призначено стати другою після Великобританії світовою колоніальною державою, чим пояснювали необхідність війни з Туреччиною, яку в свою чергу проголошували визвольною та стверджували, що її мета – звільнення пригноблених народів Африки, до того ж що війна має принести італійському народу добробут, припинення еміграції, повернення епохи панування Римської імперії. Прем'єр-міністр Італії Джованні Джолітті, який майже чверть століття перебував при владі, використовував всі можливості для завоювання громадської думки: імперіалістична війна в Африці підносилася з парламентської трибуни і на сторінках преси як гідне продовження національно-визвольних воєн, які в свою чергу тісно пов'язувалися з великими традиціями Відродження.

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

Характерним є той факт, що італійська еліта прагнула перетворити нове популярне видовище на зняття своєї політики, використовуючи його можливість 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 «випікалися» в ці роки в Турині за участю популярних коміків Кретінетті (Андре Дід), Полідора (Фернан Гійом) та Робіні (Марсель Фабр), не мали нічого спільного з політикою. З іншого боку, не випадково, що саме італійські костюмно-історичні фільми, які набули великої популярності на світовому кіноринку, з'являються саме у момент підготовки до війни з Туреччиною і 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 «Чінес» або туринської «Італа-фільм» 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 і визвольних воєн XIX ст. До того ж, і це важливий факт, вдосталь було дешевої робочої сили, та й театральні актори легко пристосовувалися до умов роботи в кіно. Навіть короткий ретроспективний аналіз відгуків кінокритики свідчить, що італійські історичні фільми цього періоду («Останні дні Помпеї», 1908 режисер Казеріні; «Камо грядеши?», 1909 режисер Гуаццоні; «Кабірія», 1914 режисер Пастроне) досягли всесвітнього успіху і стали улюбленим жанром як італійської, так і іноземної публіки.

Слід визнати, що в них дійсно були присутні і професійна винахідливість, і художня майстерність, і неперевершена видовищність. Так, фільм «Кабірія», зйомки якого продовжувалися два роки, пишністю і розкішністю побив всі попередні рекорди, не тільки італійські, але і світові. Чого тільки не було в «Кабірії»? І перехід Ганнібала через Альпи на слонах, і спалювання Архімедом римської військової флотилії біля берегів Сіцилії, і обряд жертвоприношення в карфагенському храмі Ваала. На тлі історичних подій розвивалася любовна інтрига, дуже складна, заплутана, багата надзвичайними подіями. Варто підкреслити, що тут був використаний і збагачений попередній досвід італійських історичних фільмів, тому вдалося створити твір високого технічного рівня, не позбавлений при цьому художніх достоїнств.

В цей же період на кіноекранах з'являється й італійська психологічна драма. Її герої – зазвичай представники вищих кіл суспільства, декаденти, що переживають складні перипетії кохання, ревнощів і «світову скорботу». У широкої публіки ці фільми користувалися успіхом завдяки застосуванню традицій мелодрами, яка входила до обов'язкового репертуару мандрівних театральних труп. Нове кінематографічне видовище було продовженням та розвитком «драми арени», тобто театральних вистав, які влаштовуються для широкої публіки просто неба. Характер таких постановок і стиль акторської гри, багатої вибухами пристрастей, майже в незмінній формі перекочували на екран. Традиції опери також знайшли своє втілення в італійських фільмах, і історичних і сучасних. Простота оперної інтриги, пишнота декорацій, рух тисяч статистів – все це подобалося не тільки театральному, але і кінематографічному глядачу. Таким чином, стиль італійських фільмів був своєрідним синтезом: з одного боку, пропагована д'аннунціанська декадентська література, з іншого – традиції популярних народних видовищ.

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 безсилля влади, яка, граючи в демократію, одночасно прагне зберегти монархічні традиції. Щоб зображати реалії життя, потрібні були нові форми. Методологічною основою таких форм в кінематографі став вєдизм – реалістичний напрямок в італійській кінематографії 1908–1914 років, представлений екранізацією літературних творів натуралістичного характеру. Цикл романів з життя сіцилійських селян і рибалок Дж. Вергі, основоположника веризму, тривалий час живив творчу фантазію кінематографістів і літераторів. Згодом, один з класиків неореалізму – режисер Лукіно Вісконті знайшов в романі Дж. Вергі «Малаволя» тему для чудового фільму «Земля дрижить» (1948).

З письменників, які перебували під впливом веризму, найбільшу популярність здобув романіст і драматург неаполітанець Роберто Бракко: своє життя він провів в Неаполі, місті розкоші і убогості, аристократичних палаців і злиднених кварталів; у своїй творчості, як і в політичній діяльності, Р. Бракко виступав на захист простого народу; він помер забутий, переслідуваний режимом Муссоліні за те, що наважився виступити як антифашистський кандидат в депутати на останніх парламентських виборах у 1923 році.

Звернення Р. Бракко до кінематографа позитивно вплинуло на розвиток італійського кіномистецтва. У 1914 році режисер Ніно Мартоліо

(1870–1921) запропонував письменнику написати 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. Доля «Загублених в мороку» склалася інакше, ніж «Кабрії», «Камо грядеши?» і «Останніх днів Помпеї». Історичні стрічки пожинали лаври в країні і за кордоном, про них писали газети всього світу, полемізували кінематографісти, ними захоплювалася публіка. Фільм Н. Мартоліо і Р. Бракко пройшов екранами країни непоміченим. Багато років про нього ніхто не згадував. Лише незадовго до Другої світової війни в римському Експериментальному кіноцентрі знайшли в архівах стару копію фільму і повернули до життя забутий шедевр.

«Загублені в мороку» – це мелодраматична розповідь про бідну дівчину Паоліне, сліпого вуличного співака Нунціо і про спокусника, багатого аристократа ді Валленца. У банальному на перший погляд сюжеті Н. Мартоліо зумів показати Неаполь в соціальному розрізі, 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 специфічно неаполітанської історії. Її не можна було відділити від органічного фону – вузьких, звивистих вулиць, що збігають кам'яними сходами до моря, від шапки Везувія, що підноситься над містом, від людських натовпів, з ранку до ночі вируючих 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 квітков лотереї, в яку грало все місто, і всесилля «камори» – організації владноможців і злочинців, яка тероризувала все місто, – все це знайшло віддзеркалення у фільмі Н. 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.

Фільми Ніно Мартоліо свідчать про неординарний режисерський талант, який проявився дуже рано і тому не був оцінений по заслугах сучасниками. Його фільми «Капітан Бланку» (1915) і особливо екранізація «Терези Ракен» (1915) дають підстави вважати, що саме Н. Мартоліо був передвісником неореалізму. І не тільки тому, що його картина неодноразово виходила на кіноекрани і обговорювалася в Експериментальному кіноцентрі, де вчилися, зокрема, Джузеппе Де Сантіс, Луїджі Дзампа, Массимо Джіротті. І навіть не тому, що майже через сорок років італійська критика на чолі з Умберто Барбаро широко коментувала цей шедевр в той самий період, коли Лукіно Вісконті дебютував з фільмом «Одержимість» (1943) – першою ластівкою нової школи. Але насамперед тому, що неореалізм виріс на тому ж ґрунті, що і реалізм Н. Мартоліо: спираючись на веристську літературу, зробивши народ єдиним героєм кінотворів, Н. Мартоліо передбачив характерні риси стилю післявоєнного італійського реалізму. Безумовно, фільми неаполітанської школи зберегли свою цінність якщо не в оригіналі, то в своєму художньому продовженні – в багатому урожаї італійського кіномистецтва сорокових років.

У період після закінчення Другої світової війни, італійські кінокартини здобули всесвітнє визнання, саме в цей час утверджується новий напрямок в італійській кінематографії – неореалізм. Серед його визначних досягнень фільми режисерів: Роберто Росселліні «Рим – відкрите місто»

(1945), «Пайза» (1946); Вітторіо Де Сіка «Шуша» (1946) та «Викрадачі велосипедів» (1948); Джузеппе Де Сантіса «Трагічне полювання» (1947), «Гіркий рис» (1949), «Немає миру під олівами» (1950), «Рим, одинадцять годин» (1952). Серед визначних здобутків неореалізму варто також згадати картини: «Умберто Д» (1951), «Дах» (1956) і «Диво в Мілані» (1962) Вітторіо Де Сіка, а також фільм Федеріко Феліні «Дорога» (1954).

Італійський неореалізм мав значний вплив на подальший розвиток європейського кіно, зокрема представників французької «нової хвилі», серед яких особливо виокремимо картину Ф. Трюффо «400 ударів» (1959).

Слід зазначити, що розвиток неореалізму супроводжувався надзвичайно продуктивними теоретичними розвідками, які, з одного боку, обґрунтовували принципи нового мистецького напрямку, а з іншого, вплинули на загальний рівень європейського кінознавства.

У 1957 році в Італії друком виходить монографія відомого кінознавця й критика Джузеппе Феррара «Нове італійське кіно», в якій відтворена хронологія й логіка становлення неореалізму. Так, Дж. Феррара виокремлює період «підготовка неореалізму», до якого залучає: 1) рух «каліграфістів» – пошуки нового стилю такими діячами італійського кіно як Солдаті, Латтуаді, Кьярїні – та творчість Подолі; 2) фільми про війну, передусім, Росселліні; 3) творчість Вітторіо Де Сіки («Діти дивляться на нас»).

Крім того, Дж. Феррара наголошує на значенні фільму «Одержимість» Вісконті, який оцінюється ним як перехід «від естетики жорстокості до естетики правди» [3, с.46–57]. Саме у перші повоєнні роки, на думку Феррари, неореалізм остаточно усвідомлює себе як «кіномистецтво, що відображає життя». Позитивним в монографії Дж. Феррари є те, що він не уникає постановки питань, на яких не існує однозначної відповіді, і в таку суперечливу ситуацію він «вписує» неореалізм. Наведемо хоча б один приклад, пов'язаний з дискусіями щодо необхідності оновлення італійської культури після знищення фашистської диктатури. Дж. Феррари спростовує позицію Б. Кроче, який «уперше від усіх відстоював той погляд, що після ліквідації «моральної хвороби» – фашизму – італійська культура може спокійно розвиватися далі без особливих змін або революцій» [3, с.65].

Проте позицію Б. Кроче не поділяла більшість італійської інтелігенції, зокрема Еліо Вітторіні, який був переконаний, що Друга світова війна – це приклад повної зневаги до досягнень цивілізації. Тому Е. Вітторіні запитує, «чи зможемо ми створити таку культуру, яка рятувала б людину від страждань?». Саме у контексті позиції Вітторіні неореалізм оцінювали як оновлення культури, як мистецтво, яке не лише і не стільки розвиває людину, скільки втручається в її життя, допомагаючи знайти шляхи подолання суперечливих соціально–політичних проблем.

Значний теоретичний внесок в розробку засад неореалізму зробив і Чезаре Дзаваттіні – видатний італійський кінодраматург та теоретик кіно, один з найвідоміших представників неореалізму. Саме Ч. Дзаваттіні зробив спробу визначити неореалізм. У статтях «Тези про неореалізм» та «Неореалізм як я його розумію» він зазначав, що розуміння неореалізму повинно починатися з поняття «справжній»: «Неореалістичне кіно є формою італійського кіно, яке найбільш відповідає потребам, вимогам, історії італійців в сучасний момент» [4, с.169].

Крім зазначеної тези, Ч. Дзаваттіні підкреслює, що після Другої світової війни жодний інший мистецький напрям не відповідав так вимогам

реального часу, як це зробив неореалізм. Саме цей напрям показав, що ставлення до життя не може обмежуватися поняттям «художнє ставлення». А це висуває нові вимоги до митця, який повинен «володіти силою реального проникнення у речі», повинен бути щільно пов'язаний «з подіями свого часу».

Неореалізм зробив, безумовно, революцію в італійському кіномистецтві: на екранах Італії завирувало справжнє життя. Уперше прості люди впізнавали в кіногероях себе, у їхніх проблемах – свої проблеми, побачили страшну правду – голод, безробіття, убогість, а замість рекламних італійських пейзажів – нетри бідняцьких кварталів. Проголосивши принцип достовірності, режисери вийшли з павільйонів. Фільми знімалися на природі: на вулицях, у розорених селах, на робочих окраїнах. У деяких з них замість професійних акторів грали робітники й селяни, сюжетами слугували реальні події, факти з газетної хроніки.

Послідовним прихильником такого документального стилю був письменник і сценарист Ч. Дзаваттіні, у той час як Джузеппе Де Сантіс, один з «батьків» неореалізму, допускав вигаданий сюжет, вимисел і захоплюючу інтригу. Майже всі його ранні фільми побудовані на детективній основі. При всій розмаїтості творчих стилів, світогляду, культурного й політичного досвіду режисерам було властиво й те загальне, що робило їх неореалістами: правдиве відтворення сучасної дійсності, інтерес до народного життя, долі простої людини, документалізм. Неореалізм зробив революцію не тільки в тематиці й поетиці італійських кінокартин, але й у манері акторської гри. З цього часу веде свою історію й сучасна школа кіноактора, що відрізняється природною й емоційною манерою виконання. Світову славу справедливо заслужило мистецтво А. Маньяні (1908–1973) – видатної акторки італійського театру й кіно, Е. Де Філіппо – не тільки актора, але й уславленого драматурга й режисера, М. Джиротті, Р. Валлоні, Дж. Мазіні, С. Мангано, А. Фабрці та одного з неперевершених коміків – Тото. Вони прекарсно втілили на екрані національно-народні характери, створивши незабутні образи простих італійців.

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

Кінець 50-х–60-ті роки – період подолання економічної кризи, роки так званого «економічного дива», італійська кінематографія знову набирає силу – це час дебютів, розквіту творчості провідних майстрів, появи нових жанрів. Багато режисерів знову повертаються до антифашистської тематики, намагаючись глибше осмислити недавнє минуле. У таких картинах як «Генерал Делла Ровере» (1959) Росселліні, «Довга ніч 1943 року» (1960) Ф. Ванчіні, «Чотири дні Неаполя» (1963) Н. Лоя, знову оживають кращі традиції неореалізму. Показово, що найбільшим успіхом відзначаються гостросоціальні фільми, присвячені сучасності. Це вже згадувані картини Фелліні й Антоніоні, в яких суспільство «загального блага» виявляється суспільством загальної відчуженості й бездуховності, один з кращих фільмів Вісконті «Рокко і його брати», що розповідає про трагічну долю селянської родини, котра в пошуках кращої долі перебралася

до міста. І, нарешті, дві перші картини П. П. Пазоліні «Жебрак» та «Мама Риму», котрі відкривають нову сторінку в історії італійського кінематографа, пов'язану з творчістю видатного режисера, поета, письменника, ученого й публіциста, який прийшов зі своєю особливою темою, своєю дивно емоційною і виразною мовою, зі своїм трагічно-суперечливим, бунтівливим світовідчуженням.

У загальному контексті даної роботи, на наш погляд, варто бодай коротко розглянути творчий внесок до скарбниці італійського гуманістичного мистецтва деяких найвідоміших діячів кіно, перш за все це – Лукіно Вісконті (1906–1976). Працювати в кінематографі він почав з 1936 року, а перша режи-серська робота – «Одержимість» за мотивами роману американського письменника Дж. В. Кейна «Листоноша завжди дозволяє двічі» з'явилася 1942 року. Вісконті був одним з основоположників неореалізму. Його найвідоміші фільми – «Земля дрижить» (1948), «Найвродливіша» (1951), «Почуття» (1954), «Рокко та його брати» (1960), «Леопард» (1962) за романом Дж. Т. ді Лампедузі та «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. Л. Вісконті був учасником Руху Опору під час Другої світової війни, входив до групи антифашистські налаштованих молодих кінокритиків, виступав в журналах антифашистської спрямованості, зокрема в «Б'яно і Неро». Творчість Л. Вісконті відрізнялась прогресивністю, соціально-історичним підходом до зображуваного матеріалу, масштабністю тем і, головне, глибоким внутрішнім зв'язком з традиціями італійського гуманізму та світовою літературою. Талант, ерудиція і висока творча працездатність дозволяли Л. Вісконті працювати, починаючи з 1945 року, також і театральним режисером та створити низку складних психологічних вистав: «Смерть комівояжера» (1950), «Три сестри» та «Дядя Ваня» за Чеховим (1956), а також оперні постановки «Травіата» і «Трубадур» Верді та ін. Більшість робіт Л. Вісконті, як в кіно, так і у театрі, одержали премії міжнародних кіно- та театральних фестивалів.

У плеяді видатних представників італійського неореалізму – один з його родоначальників Вітторіо Де Сіка (1901–1974). Це талановитий і актор, і кінорежисер, який у двадцятих роках минулого століття грав у театрі Тетяни Павлової, де познайомився з російською театральною традицією й мистецькою системою Станіславського. Активно знімався в кіно він почав з 1931 року, а з виходом своєї першої звукової картини стає дуже популярним в Італії актором. Незважаючи на те, що його перші акторські роботи в кіно збіглися з чорним двадцятиліттям диктатури Муссоліні, а як ми відзначали вище, італійський кінематограф цього періоду обходив життєво важливі теми, не ставив гострих проблем, однак, у низці фільмів Де Сік спромігся створити чарівний образ простого італійця, відбивши багато рис народного характеру.

Першу картину як режисер Де Сіка зняв у 1940 році – «Червоні троянди», а потім з'явилися кінострічки «Маддалена, нуль за поведінку» (1940), «Терез-П'ятниця» (1941), «Гарібальдійці у монастирі» (1942), де він виступає і як режисер, і як сценарист, і як виконавець головних ролей.

Але справжнім авторським проривом став фільм «Діти дивляться на нас» (1943), що оповідає про хлопчика, який стикається з неправдою й

лицемірством навколишнього світу дорослих. Робота над цим фільмом поклала початок багаторічному творчому співробітництву Де Сіка з письменником й теоретиком неореалізму Чезаре Дзаваттіні. У фільмі Де Сіка вловив передчуття майбутніх змін у суспільстві, тут знайшли яскраве художнє втілення естетичні принципи цього напрямку в кіно, зокрема, такі як гостра соціальна проблематика, сполучення витонченої комедійності, психологічної глибини й високих гуманістичних ідеалів. Для посилення ефекту реалістичності саме в цьому фільмі Де Сіка вперше залучив непрофесійних акторів.

Творча співдружність сценариста й режисера подарувала світові кіношедеври «Шуша» (1946), «Викрадачі велосипедів» (1948), «Умберто Д.» (1951), «Дах» (1956), «Диво в Мілані» (1962), «Чочара» (1960), в яких Де Сіка відобразив як своє особисте, так і загальнонаціональне розуміння проблем післявоєнної Італії – бідність, соціальне розшарування суспільства, апатія, які мають загальнолюдський глобальний характер. Найяскравіше гуманістичні ідеї представлені в тетралогії Де Сіка. У першій її частині – «Шуша» – змальовуються драматичні пригоди маленьких бездомних чистильників взуття, які потрапляють, зрештою, у в'язницю. Звернений до соціальної проблематики й перейнятий співчуттям до знедолених, фільм «Шуша» став одним з перших неореалістичних фільмів і приніс своїм творцям славу не тільки в Італії, але й в усьому світі. Другий фільм – «Викрадачі велосипедів» – гостра соціально-психологічна драма про відчайдушні зусилля «маленької» людини в боротьбі за виживання. Єдине, що втримує його на краю прірви, любов і співчуття семирічного сина. Поряд з діючими персонажами в картині присутній метафоричний герой – велосипед. Для бідної італійської сім'ї це й реліквія, і годувальник, і символ кращого щасливого життя одночасно. Третя картина – «Диво в Мілані» (1962) – в жанрі казки оповідає про боротьбу безробітних за свої права, у якій їм допомагають ангели й чарівництво. Цей фільм став першим очевидним свідченням трансформації стилістики неореалізму, переходу його до так званої «рожевої фази», що викликало багато негативних відгуків з боку прихильників традиційного неореалізму. Напевно, тому останню картину тетралогії «Умберто Д.» Де Сіка знову зняв у гостродраматичній манері: самотня людина дуже похилого віку, що живе в безпросвітному нестатку, єдиний вихід бачить у самогубстві.

У подальшій своїй творчості Де Сіка незмінно виступає як художник-гуманіст та антифашист, який протестує проти несправедливості й жорстокості суспільства: «Дах» (1956), «Чочара» (1960), «Страшний суд» (1961), «Затворники Альтони» (1962). Показово, що фільми Де Сіка започаткували також трагікомедії: «Учора, сьогодні, завтра» (1963), «Шлюб по-італійськи» (1964). Останні його фільми засвідчили гостре жанрове чуття видатного художника й його творчу активність («Назвемо його Андре» (1972), «Коротка відпустка» (1973), «Поїздка» (1974)).

Всі режисерські роботи Де Сіка відзначаються найвищою майстерністю, тонким художнім смаком і жанровою розмаїтістю, удостоєні безліччю кінематографічних нагород. Належачи до першоджерел створення нового напрямку в кіномистецтві – неореалізму – всі його фільми, і трагедійні, і комедійні, підносили гуманістичні ідеали й збагачували гуманістичний світогляд.

Пошуки нових напрямів розвитку італійського кіно 50–60-х років проходили шляхом дослідження психології сучасної людини, мотивів її

поведінки, аналізу стосунків між людьми, причин відчуженості людини в теперішньому світі. Цьому, зокрема, присвячені фільми Ф. Фелліні та М. Антоніоні.

Визначне місце в італійському кінематорграфі посів Бернардо Бертолуччі (нар. 1941 року) – кінорежисер, драматург, поет. Хоча майбутній майстер кіно був визнаний як поет і навіть одержав премію Віарджо (1962), у 1961 році 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. Достоевського «Двійник» поставив фільм «Партнер» (1968). Це була вільна екранізація, яка засвідчила певну єдність автора з героєм.

Наступна кінострічка Б. Бертолуччі «Конформіст» (1970) була визнана критиками шедевром світового кіно. Після цього побачила світ кінокартина, яку називали найскандальнішою роботою Б. Бертолуччі, хоча ніхто не заперечував її глибокого психологічного виміру. Йдеться про фільм «Останнє танго в Парижі» (1973), в якому розкривається історія інтимних стосунків американця середнього віку Пола, щойно одволілого, та його випадкової знайомої юної французьки Жанні, у якої є наречений – режисер-дебютант. На жаль, не кожному одразу вдається відчутти на інтуїтивному, підсвідомому рівні всю глибину людської трагедії головного героя. Режисерський підтекст допомагає зрозуміти стан людини, яка зневірилась, втратила будь-які надії й ілюзії, втратила довіру до людей, і несподівано для самого себе цей літній чоловік відчув можливість істинного, наскрізно пронизливого останнього кохання, що повертає втрачений сенс буття. Саме в цей момент найвишого одкровення душі йому судилося померти. Молода французька, для якої зв'язок з чоловіком, значно старшим за віком, дійсно був випадковою інтрижкою, зраджує його, не витримавши випробування почуттів, не бажаючи розподілити тягар взаємної відповідальності в коханні, не вважаючи за необхідне навіть спробувати зрозуміти іншу людину. Досягті такої глибини психологічного проникнення в схованки людських душ, сконцентрувати всі концептуальні міркування про унікальну філігранність людського ества міг тільки геніальний художник-гуманіст. Саме в цьому, на нашу погляд, і полягає та неоднозначність вражень, якими відгукнулись глядачі, критики та професіонали кінематографа.

У подальшому Б. Бертолуччі знімає ще кілька визначних робіт. Серед них масштабна кінопанорама «Двадцять століття» (1976), яка змальовує історію Італії впродовж 75 років ХХ ст., а показ триває п'ять годин, а також епічна кінострічка «Останній імператор» (1987). «Між Марксом і Фрейдом, між Довженком і Віконті» – так лаконічно визначила кінокритика творчий діапазон Б. Бертолуччі в 70-х роках, коли він здійснив поїздку до СРСР. Згадаємо лише один шкіц 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 неореалістів. Себе ж Бертолуччі ладен був вважати лише їхнім «незаконним сином».

Отже, початок ХХ ст. в Італії ознаменувався народженням та бурхливим розвитком кінематографа: перші італійські фільми виходять на екрани у 1905 році. Від 1910 року в роботах італійських кіномитців почали з'являтися ознаки національного стилю, національної школи кіно. Перші італійські кінострічки – це комедії, психологічні драми та

історичні фільми; саме італійські історичні фільми цього періоду мали всесвітній успіх.

Після Другої світової війни утверджується новий напрямок в італійській кінематографії – неореалізм, а фільми італійських режисерів (Лукіно Вісконті, П'єтро Джермі, Роберто Росселіні, Вітторіо Де Сіка, Джузеппе Де Сантіса та ін.) стають світовою класикою та взірцем сповідання гуманістичних ідей. Неореалізм виник на хвилі Руху Опору і, безумовно, являв собою європейське художнє явище першого плану, що стимулювало розвиток та оновлення гуманістичних концепцій.

Список використаних джерел

1. Канудо Р. Манифесты семи искусств [Электронный ресурс] / Р. Канудо // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933. – М., 1988. – С.22–24. – Режим доступа : <http://kinocenter.rshu.ru/yampolskiy.htm>
2. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання : моногр. / О. І. Оніщенко. – К. : Освіта, 2001. – 179 с.
3. Феррара Дж. Новое итальянское кино / Дж. Феррара ; пер. с итал. Ю. А. Добровольской. – М. : Изд-во иностр. лит., 1959. – 258 с.
4. Чезаре Д. Дневники жизни и кино. Статьи, интервью. Добряк Тото / Д. Чезаре; пер. с итал. А. С. Богемской. – М. : Искусство, 1982. – 302 с.

Сабадаш Ю.С. Гуманистические идеи в итальянском киноискусстве первой половины XX в.

Анализируются гуманистические идеи в итальянском киноискусстве первой половины XX в., акцентируется внимание на том, что неореализм, который возник в Италии после Второй мировой войны, стал выдающимся достижением итальянского киноискусства, стимулировал развитие и обновление гуманистических идей и значительно повлиял на художественные поиски выдающихся кинематографистов мира.

Ключевые слова: гуманистические идеи, киноискусство, неореализм.

Sabadash, Ju.S. Humanistic ideas of the Italian cinema in the first half of the XX century

The article analyzes the humanistic ideas of the Italian cinema of the first half of the XX century, emphasizes that neorealism emerged in Italy in 40th years of the XX century became a prominent achievement of Italian cinema, which has stimulated the development and updating of humanistic ideas and had considerable influence on the artistic search of world leading filmmakers.

Key words: humanistic ideas, cinema, neorealism.

Проблеми та перспективи реалізації ісламської економіки в сучасних умовах

Розглядаються можливості впровадження в сучасних умовах принципів ісламської економіки

Ключові слова: ісламська економіка, закят, шаріат, ісламські банки

За роки незалежності України віруючі мусульмани здобули можливість вільно сповідувати свою релігію. Державою створюються умови, коли віруючі мають можливість безперешкодно задовольняти свої релігійні потреби, здійснювати ісламські обряди, відроджувати мусульманські святині та місця для молитви. Єдність релігійних та правових норм є характерним для ісламського віровчення. Таким чином, для мусульман, у якій країні вони не проживали, основним правилом залишається дотримання норм шаріату.

Поява на етноконфесійній карті України мусульманської спільноти, зростання й ускладнення її ролі у суспільному житті визначають важливість комплексного наукового вивчення ісламу, його віровчення, культурової практики, соціальних наслідків поширення в країні. Актуальність цього завдання стає ще більш вагомим у разі врахування перспективи подальшого утвердження ісламу на українських теренах [1, с.159].

Останнім часом все більше уваги приділяється саме розширенню економічних зв'язків між країнами Сходу, а особливо Близького Сходу. Головною релігією для цих країн є іслам. Мусульманська громада досить чітко та регламентовано виконує закони шаріату. На даному етапі в Україні немає досліджень, які вивчали питання впливу ісламу на економіку країн, тому дане дослідження є сьогодні досить актуальним, оскільки при укладанні угод, стягуванні податків, виплату закята, роботу ісламських банків та ін., необхідно врахувати всі принципи ісламського віровчення.

Процес «ісламізації економічних відносин», що відбувається в мусульманському світі, має два рівні: по-перше це теоретичний – на якому відбувається боротьба ідей сучасних ісламських теологів про суть і зміст ісламської економічної доктрини, та практичний – представлений реально існуючими кредитно-фінансовими інститутами, що діють на принципах ісламської економіки. Тут можна виділити три підрівня:

- міждержавні інститути;
- системи приватного капіталу;
- національні ісламські кредитно-фінансові інститути [2, с.115–117].

Найважливішим кредитно-фінансовим інститутом міждержавного рівня є Ісламський банк розвитку (ІБР) – міжнародний орган, що надає фінансові послуги мусульманським державам які до нього входять, та наділений рисами міжнародних інститутів допомоги. ІБР діє в двох