

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Попова Л.В. Миф и реальность в творчестве итальянских неореалистов // Культура и искусство. 2024. № 3.

DOI: 10.7256/2454-0625.2024.3.70172 EDN: WZSLAY URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70172

Миф и реальность в творчестве итальянских неореалистов

Попова Лиана Владимировна

ORCID: 0000-0002-9766-7535

кандидат культурологии

старший преподаватель, Государственный университет управления

109542, Россия, г. Москва, Рязанский проспект, 99, каб. У-404

✉ pliana@mail.ru



[Статья из рубрики "Стили, течения, школы"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.3.70172

EDN:

WZSLAY

Дата направления статьи в редакцию:

20-03-2024

Аннотация: Объектом исследования является неореализм — течение в итальянском кино 1940–1950-х гг. Предметом исследования является творчество режиссеров-неореалистов Роберто Росселлини, Чезаре Дзаваттини, Джузеппе де Сантиса, Витторио де Сики, Альберто Латвады. Черты неореализма присущи также раннему творчеству режиссеров Лукино Висконти («Одержимость» 1943 г., «Земля дрожит» 1948 г.), Федерико Феллини («Дорога» 1954 г., «Ночи Кабирии» 1957 г.), Пьеро Паоло Пазолини («Аккатоне» 1961 г., «Мама Рома» 1962 г.), Микеланджело Антониони «Люди с реки По» 1947 г.). Неореализм складывается под влиянием французского поэтического реализма, а также, под влиянием веризма, особенно, творчества Л. Пиранделло. В центре внимания неореалистов стал человек во взаимодействии с обществом, окружающей средой. Целью данного исследования является рассмотрение особенностей реализма и неореализма, рассмотрение пространства, создаваемого режиссерами. В данном исследовании применяются различные методы исследования - феноменологический, интертекстуальный, сравнительный, герменевтический, метод контент-анализа - в их сочетании и взаимодополнительности. Научная новизна данного исследования

заключена в противопоставлении мифологического и реального пространства в фильмах итальянских режиссеров, а также в применении комплексного подхода. Основным выводом данного исследования является тезис, что миф и реальность в творчестве итальянских неореалистов взаимодействуют друг с другом. Несмотря на документальный подход к съемке, неореалисты создают свою, особую реальность, обращаются к истории и мифу. Понятие «неореализм» довольно сложное, многие его представители называли себя реалистами. В центре внимания неореализма становится человек во взаимодействии с обществом, с окружающей средой. В качестве принципов неореализма можно выделить хоральность, то есть, взаимодействие людей. Отдельной чертой неореализма является обращение к фантазии. Ф. Феллини и М. Антониони открывают новую главу в истории итальянского кинематографа.

Ключевые слова:

Роберто Росселлини, Пьер Паоло Пазолини, Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Лукино Висконти, Чезаре Дзаваттини, миф, неореализм, кино, реальность

Творчество итальянских неореалистов изучалось в рамках общей теории кино такими исследователями как А. Базен [\[1\]](#), Ж. Делез [\[2\]](#), Н.А. Хренов [\[3\]](#), М. Вердоне [\[4\]](#), И.Н. Соловьева [\[5\]](#). В Советское время в России выходили сборники статей итальянских неореалистов [\[6\]](#). Выпускались сборники, посвященные отдельным режиссерам: Ч. Дзаваттини [\[7\]](#), Ф. Феллини [\[8\]](#), [\[9\]](#), [\[10\]](#), Л. Висконти [\[11\]](#), [\[12\]](#), П. П. Пазолини [\[13\]](#), М. Антониони [\[14\]](#). Творчество режиссера Ч. Дзаваттини изучал Г. Д. Богемский [\[15\]](#). Творчеству П. П. Пазолини посвящены работы Э. Трэви [\[16\]](#), Э. Сичилиано [\[17\]](#), Н. А. Цыркун [\[18\]](#). Творчеством Л. Висконти занимались А. С. Плахов [\[19\]](#), В. В. Шитова [\[20\]](#). Творчество Ф. Феллини изучали Т. И. Бачелис [\[21\]](#), К. Константины [\[22\]](#). Тем не менее, работ, посвященных теории неореализма крайне мало. Гораздо больше работ, посвященных отдельным режиссерам. В настоящее время творчество неореалистов почти не изучается. Актуальность изучения их творчества заключается в том, что именно неореалисты возродили принципы Д. Вертова, документальную манеру съемки, создав новую кинопоэтику и новый киноязык. Опыт неореалистов использовали представители французской «новой волны» и представители нового итальянского кино. Целью данного исследования является рассмотрение особенностей реализма и неореализма, рассмотрение пространства, создаваемого режиссерами. Новизна данного исследования заключена в противопоставлении мифологического и реального пространства в фильмах итальянских режиссеров. В данном исследовании применяется комплексный подход в сочетании феноменологического, интертекстуального, сравнительного методов.

Неореализмом принято называть течение в итальянском кино 1940–1950-х гг., а основными его представителями режиссеров Роберто Росселлини, Чезаре Дзаваттини, Джузеппе де Сантиса, Витторио де Сикку, Альберто Латтуаду. Черты неореализма присущи также раннему творчеству режиссеров Лукино Висконти («Одержимость» 1943 г., «Земля дрожит» 1948 г.), Федерико Феллини («Дорога» 1954 г., «Ночи Кабирии» 1957 г.), Пьер Паоло Пазолини («Аккатоне» 1961 г., «Мама Рома» 1962 г.), Микеланджело Антониони «Люди с реки По» 1947 г.). М. Антониони сам называл свой фильм «Люди с реки По» неореалистическим [\[14\]](#). Итальянский неореализм сложился под влиянием поэтического реализма Марселя Карне, Жана Ренура, Жана Виго, Жюльена Дювивье и поэта Жака

Превера [\[23\]](#), [\[24, с. 26\]](#). Представители этого течения возвышенно изображали жизнь простых людей. М. Антониони считал М. Карне своим учителем, стажировался в 1942 г. у него на съемках фильма «Вечерние посетители» [\[23\]](#), [\[24, с. 26\]](#). Другим источником неореалистов стал итальянский веризм, особенно творчество Л. Пиранделло, о чем М. Антониони часто упоминал в интервью [\[14, с. 175\]](#). Недаром, он называл своего учителя М. Карне представителем «французского веризма» [\[14, с. 38\]](#), [\[23\]](#), [\[24, с. 26\]](#). В центре внимания неореалистов — отношения индивида с окружающей средой [\[23\]](#). По словам Ч. Дзаваттини, кино обанкротилось, не выполнило свою задачу, не пошло по пути Люмьера где столкнулось бы с терниями действительности, а избрало путь Мельеса [\[6, с. 234\]](#). В эстетическом плане, по словам самих итальянцев, неореализм более всего обязан А. Довженко [\[25, с. 4\]](#).

Принято считать, что неореализм начинается с фильма Роберто Росселлини 1945 г. «Рим — открытый город», но сам Р. Росселлини истоки неореализма видел в более ранних фильмах: в художественно-документальных лентах о войне и в более ранних своих фильмах, в частности, в фильмах «Белый корабль» 1941 г., «Человек с крестом» 1943 г., а также в фильмах, для которых он писал сценарии, в том числе, фильм «Лючано Серра — пилот» режиссера Гоффредо Алессандрини. Истоки неореализма Р. Росселлини видел и в таких фильмах как «Проходите, впереди есть места» 1942 г., «Кампо деи Фьори» 1943 г. (комедии Марио Боннара), «Последний извозчик» 1943 г. (комедия Марио Маттоли). Росселлини отмечал, что благодаря игре актеров Анны Маньяни и Альдо Фабрици складывается «формула неореализма» [\[6, с. 180\]](#). Эстрадные номера с «силачами» и «римские куплеты» Анны Маньяни предвосхищали фильмы эпохи неореализма. По мнению Р. Росселлини, неореализм зарождается как «диалектальное» кино, обретающее самосознание в гуще человеческих и социальных проблем военного и послевоенного времени [\[6, с. 180\]](#). «Неореализм» или «реализм», как называл его Р. Росселлини, есть не выход из павильонов на улицу, не изображение людских страданий, реализм есть «художественное воплощение истины» [\[6, с. 181\]](#). Неореалисты обращаются к изображению отдельной личности. Предметом реалистического фильма является не история, не рассказ, а «мир» [\[6, с. 181\]](#). В качестве принципов, которых придерживался Р. Росселлини в своих фильмах, он сам определял хоральность [\[6, с. 183\]](#), при этом отмечал единство моряков в «Белом корабле», партизан в «Пайзе». Документальную манеру наблюдать Р. Росселлини также считал особенностью реалистического фильма [\[6, с. 183–184\]](#). Обращение к фантазии также, по мнению Р. Росселлини является особенностью реалистического фильма [\[6, с. 184\]](#), что мы видим в его фильмах «Франциск, менестрель Божий» 1959 г. и «Машина, убивающая плохих» 1952 г. В «Машине, убивающей плохих» фотографа Челестино, возмущенного творящимся в городе произволом, посещает неизвестный старик, который советует фотографировать нарушителей порядка. Все, кого снимает Челестино, умирают в той позе, в которой он их снял. Челестино принимает старика за святого Андрея, но, в конце концов, разбивает свой фотоаппарат, так как слишком много людей умирает. В фильме Р. Росселлини «Любовь» 1948 г., в эпизоде «Чудо» блаженная Нанина принимает случайного прохожего, который угощает ее вином, за св. Иосифа. Вскоре выясняется, что Нанина беременна, люди смеются над ней и издеваются, а она утверждает, что отец ребенка — св. Иосиф. Уйдя в горы, она рождает ребенка в монастыре.

Надежда героев на чудо присутствует во многих фильмах Ф. Феллини, особенно в сценах народных шествий католиков [\[26\]](#). Так, в фильме «Ночи Кабирии» его героиня,

проститутка Кабирия и ее подруги идут помолиться Мадонне с надеждой на лучшую жизнь. В «Сладкой жизни», фильме 1960 г., мальчик и девочка сообщают взрослым, что видели Мадонну на месте разрушенного храма, но здесь шествие превращается в шоу с присутствием телекамер и журналистов. Многие простые люди надеются на чудо. Эмма, подруга главного героя Марчелло, надеется, что Мадонна поможет ей сохранить Марчелло. Кто-то хочет исцелиться, сюда привозят человека на носилках. Чуда не происходит, Мадонна не появляется, больной умирает, но дети видят Мадонну, которая говорит, что нужно построить новый храм на месте разрушенного [\[26\]](#).

Р. Росселлини считал религиозность одним из аспектов реализма [\[6, с. 184\]](#). Часто героями его фильмов становятся священники. В фильме «Рим — открытый город» священник дон Пьетро Пелегрини помогает партизанам в их борьбе и гибнет в борьбе с немецкими оккупантами. Герои-священники предстают и в фильмах Р. Росселлини ««Пайза» 1946 г., еще ранее в «Человеке с крестом». Религиозным чувством пронизаны картины Р. Росселлини «Стромболи, земля Божья» 1950 г. и «Европа 51» 1952 г. Ирэн, героиня «Европы 51», после потери сына пребывает в глубокой депрессии. Друг-коммунист Андреа решает ей помочь, приобщает к общественной деятельности. У Ирэн открывается потребность служить другим людям. Ирэн считает себя виновной в смерти сына, считает, что недостаточно его любила. Ее любовь к ближнему проистекает из той ненависти, которую она питает к самой себе. Для нее нет «рая», если нет сына. Ее «рай», существует не только для живых, но и для всех. Он вечный. В беседе со священником Ирэн признается, что была эгоисткой. Теперь ей хочется быть более близкой к людям, «ближним». Священник напоминает ей о долге перед мужем, но она ощущает внутреннюю потребность помогать другим людям, нуждающимся в ней. Она помогает женщине с шестью детьми найти работу и даже подменяет ее фабрике, когда та не может выйти, ухаживает за другой женщиной, больной туберкулезом. Ирэн и св. Франциск («Франциск, менестрель Божий» 1950 г.) зеркально отражают друг друга. Жизнь героя неореализма неотделима от жизни других людей.

Ф. Феллини считал несчастьем современного ему общества одиночество, «монадность», но он считал это явление временным [\[9, с. 66-67\]](#). Ф. Феллини был не согласен с общепринятыми концепциями неореализма, считая себя принадлежащим к этому течению со времен выхода фильма Р. Росселлини «Рим — открытый город» [\[9, с. 68\]](#). По его мнению, то, что объединяет различные течения в неореализме, есть любовь к человеку, к его жизни, к его общественному долгу. Эта проблема является этической, религиозной, социальной и ни в коей мере не абстрактной. Неореализм, по мнению Ф. Феллини, есть движение общественного человека, то есть человека, который в отношениях с другими людьми исходит из чувства долга перед обществом [\[9, с. 78\]](#). Неореализм, считал Ф. Феллини, есть поистине новое движение, новая поэтика, которая преодолевая старое, несет обновление [\[9, с. 79\]](#). Настоящий враг неореализма тот, кто спешит наклеить ярлык «нереальный, выдуманный мир» на те произведения, которые предлагают новые пути и делают открытия [\[9, с. 81\]](#).

По мнению А. Базена, Ф. Феллини — режиссер, который дальше всех проник в эстетику неореализма, пересек ее и оказался по другую ее сторону [\[9, с. 104\]](#). Ф. Феллини не противоречит реализму и неореализму. Он достигает законченности, превосходя неореалистов в поэтической реорганизации мира [\[9, с. 105\]](#). Ф. Феллини завершил неореалистическую революцию, введя сценарий без драматургической связи эпизодов, основанный лишь на феноменологическом описании персонажей [\[9, с. 106\]](#).

Действительно, Ф. Феллини в 1963 г. в фильме «Восемь с половиной» формирует новый киноязык и новую киноэстетику, в 1965 г. в фильме «Джульетта и духи» приближается к сюрреализму. Сам Ф. Феллини считал свой фильм «Джульетта и духи» неореалистическим, так как, по его мнению, он воспринял от неореалистов урок — честный подход, стремление подойти к вещам без идеологических условностей, без сентиментальности, так, как это делал Росселлини» [\[9, с. 266\]](#).

М. Антониони в 1960 году писал: «Неверно, что неореализм закончился. Он эволюционирует, поскольку направление, течение в искусстве не прерывается, пока его не сменит следующее. Перерывов не бывает» [\[14, с. 106\]](#). Вспоминая «Похитителей велосипедов» В. Де Сики, он отмечал, что уже не нужно снимать фильм о человеке, у которого украли велосипед, то есть о персонаже, представляющем интерес лишь благодаря факту. На первый план выходят «чувства и душа этого обкраденного человека, то, как он приспособился к жизни, устроился в ней, то, что осталось в нем от его военного прошлого, от послевоенных лет, от всего, что произошло в нашей стране» [\[14, с. 107\]](#).

По мнению П. П. Пазолини, становление стилистики Р. Росселлини лишь частично совпадает с историей неореализма, в тех же моментах, что и творчество Ф. Феллини. Эти два режиссера не похожи друг на друга, но то, что их сближает, роднит их между собой [\[13, с. 320\]](#). Пазолини называл это «творческим реализмом», то есть, качество, присущее неореализму («Франциск, менестрель Божий») и выражающееся в том, что простой человек изображается с долей иронии и юмора [\[13, с. 321\]](#). Во «Франциске...» много комичных моментов, особенно эпизод, в котором брат Юнипер умиротворил тирана Николаи. Пазолини ценил творчество Росселлини, недаром в своем фильме 1966 г. «Птицы большие и малые» он вводит эпизод, где св. Франциск отправляет монахов проповедовать соколам и воробьям. Этот эпизод приобретает форму гротеска: после того, как птицы вняли наставление, сокол съедает воробья. Монахи недоумевают: почему так происходит. Франциск предстает реформатором, который внушает своим последователям мысль о необходимости изменить мир. Свои фильмы П. П. Пазолини считал реалистическими, хотя при этом не мог дать точное определение понятию «реализм». Реализм, по его мнению, — понятие запутанное и осложненное различными оттенками, что трудно прийти к общему толкованию. Он считал, что неореалисты изображали повседневность довольно отчужденно, симпатии к героям смешивались с иронией, при этом отмечал, что в его палитре таких красок нет [\[13, с. 321\]](#). Оба режиссера — Росселлини и Пазолини — обращаются к истории св. Франциска и к истории Иисуса Христа.

Фильм П. П. Пазолини «Евангелие от Матфея» был снят в 1964 г. Пазолини в интервью Освальду Стэку признавался, что он тяготеет к «мифологизации всего на свете» [\[13, с. 268\]](#). Он хотел воссоздать не жизнь Христа, какой она была, а историю Христа плюс два тысячелетия ее интерпретации [\[13, с. 268\]](#). История Христа, по его мнению, за это время была достаточно мифологизирована. Пазолини не хотел снимать религиозный фильм, так как считал себя человеком неверующим. Противоречия Священного Писания, считал он, носят в его фильме экзистенциально-бытовой характер [\[13, с. 268\]](#). Кроме всего этого фильм Пазолини дает отсылку к истории современной ему Италии. Царь Ирод внешне напоминает Муссолини, а его воины, убивающие младенцев, — «чернорубашечников». Нельзя не согласиться с Н. А. Хреновым, что Иисус П. П. Пазолини — не просто странник, но пророк и революционер [\[3, с. 218\]](#). Сам Пазолини высказывался по поводу

своего фильма, он считал, что с его помощью содействовал налаживанию диалога между коммунистами и католиками. Так на левом фланге появилось католическое крыло, очень важное, по его мнению, для Италии явление [\[13, с. 269\]](#).

Р. Росселлини обращается к истории Христа лишь в 1975 г., но сохраняет некоторые черты неореализма. Он придает значение ритуалу, воспроизводя его в точности. Маленький Иисус с отцом Иосифом идут на праздник, к месту жертвоприношения агнца. Христу предстоит стать агнцем на заклание для искупления грехов человеческих.

П. П. Пазолини в «Евангелии от Матфея» меняет манеру съемки. Вместо того, чтобы следовать принципу симметричности кадра, сочетать небольшие движения камеры с панорамой, как в «Аккатоне», он использует разные объективы, монтирует крупные планы, снятые короткофокусной и длиннофокусной оптикой, использует трансфокатор. Суд над Христом, сцены с Пилатом и Кайафой снимались в технике «синема-верите», применял Пазолини и ручную камеру [\[13, с. 264\]](#). Термин «Синема-верите», введенный Эдгаром Морено, связывают с опытом итальянских неореалистов, а затем, французских документалистов 1950–1960-х гг., для которых образцом явился Дзига Вертов [\[23\]](#), [\[24, с. 26\]](#). М. Антониони понимал «синема-верите» как опыт русского кинематографа. По его мнению, это просто перевод на французский язык термина «киноправда». «Киноправда» — это кинематографическое издание газеты «Правда». Само выражение кажется мне достаточно неточным, ведь даже знаменитый «киноглаз» Дзиги Вертова был слишком «чудесным», чтобы его кинематограф можно было назвать приземлено-реалистическим...» [\[14, с. 184\]](#), [\[23\]](#), [\[24, с. 26\]](#).

П. П. Пазолини вообще не считал, что его фильм имеет отношение католицизму, считал, что этот фильм — его собственный фильм, поскольку он религиозен, как и его видение мира, хотя религия, которую он исповедовал, не имеет ничего общего с официальной религией. Работать над «Евангелием» означало, для него, окунуться в мифологию, в эпос [\[13, с. 266\]](#).

П. П. Пазолини, по словам Э. Сичилиано, его друга и исследователя его творчества, изменился, приехав с «христианского» севера в «языческий» Рим [\[17, с. 268\]](#). Сам Пазолини считал, что Рим сделал из него язычника, он перестал верить в некоторые добродетели, которые типичны для жителей Севера, а в южном климате Рима они казались бессмысленными. В Риме, по его мнению, люди больше живут страстями, иррациональным. [\[17, с. 268-269\]](#). П. П. Пазолини обращается к особой реальности — античному мифу. Поводом послужили воспоминания о сложных отношениях с отцом. Пазолини обращается к истории Хроноса, пожирающего свое потомство. По свидетельству Э. Сичилиано, воплощением этих идей стал «Эдип-царь», снятый в 1967 г. Пазолини заявлял, что теперь, когда ему исполнилось сорок пять лет, он, наконец, освободился и от Фрейда, и от Маркса. Может быть, он вдохновился трагедией Софокла, чтобы объяснить самому себе, что такое насилие над матерью? [\[17, с. 478-479\]](#). Сам Пазолини признавался, что никогда не думал о том, чтобы заняться любовью с матерью.

Сам П. П. Пазолини отмечал, что главное отличие его «Царя Эдипа» от других его фильмов в том, что он автобиографичен. В «Эдипе» он рассказывал о собственном эдиповом комплексе. Малыш в прологе — это он сам, отец малыша, пехотный офицер, — его отец, а мать, учительница, — его мать [\[13, с. 349\]](#). В первых кадрах Пазолини воспроизводит поляну, похожую на ту, куда водила его в детстве мать. Некоторые костюмы в современной части воссозданы по старым фотографиям, как, например,

платье матери и желтая шляпка, на офицере форма образца 1930-х гг. [\[13, с. 350\]](#).

В «Царе Эдипе» миф и реальность взаимодействуют друг с другом. В первой части действие происходит в XX в., и заканчивается фильм возвращением Эдипа к повседневной жизни, в реальный мир. Фильм начинается с рождения младенца, с его отношений с отцом и матерью. Мы видим «эдипов комплекс» в действии. Ребенок в несознательном возрасте впервые испытывает ревность, в наказание отец подвешивает его за ножки. Через ступни, «символ» полового члена, осуществляет своего рода кастрацию. Вторая часть фильма проецирует этот психоаналитический факт в миф; словно это долгий глубокий сон, в котором разворачивается мифический сюжет [\[13, с. 345\]](#). Для съемок современной части П. П. Пазолини использовал короткофокусные объективы для того, чтобы стилистически связать обе части. Он считал, что снимая современную часть реалистически, он получил бы слишком простой и скучный контраст. Поэтому показал ее как грезу через деформирующий объектив. Необходимо было создать впечатление грезы [\[13, с. 348\]](#). На цветовое решение некоторых эпизодов фильма П. П. Пазолини вдохновили его сны: это эпизоды чумы и погребения умерших в пестрых одеждах [\[13, с. 346\]](#).

В современной части некоторые фразы даны титрами: это мысли персонажей. Вместо закадрового голоса, приема современного кино, П. П. Пазолини использовал вставные титры — прием немного кино [\[13, с. 346\]](#), в чем видится отсылка к «синема-верите» и к Дзиге Вертову.

Античную часть картины Пазолини создает довольно условной. Перед нами предстает пустыня. Костюмы героев — произвольно придуманные одеяния. Пазолини знакомился с трудами по культуре ацтеков, шумеров, культурой Черной Африки. Древняя история, по мнению Пазолини, «одинакова повсюду» [\[13, с. 348\]](#). Он хотел сделать костюмы еще более произвольными и доисторическими, но не хватило времени на более углубленное изучение проблемы [\[13, с. 348\]](#).

Образ Сфинкса дан весьма условно: человек в лохмотьях, лица которого не видно. Как отмечал сам П. П. Пазолини, слов Сфинкса в трагедии Софокла нет, Сфинкс имеет отношение к мифологии, а не к тексту трагедии. Таким образом, он внес изменение в греческую мифологию, а не в текст Софокла, сделав Сфинкса «подсознанием Эдипа»: он может заниматься с матерью любовью, только сбросив Сфинкса в бездну, то есть, вытеснив его из сферы своего сознания [\[13, с. 346\]](#).

Сцена встречи Эдипа с его подлинным отцом Лаем выглядит во многом комичной. Конфликт происходит из-за дороги, которую Эдип отказывается уступить. Оба противника боятся друг друга, тем не менее, начинают биться. Эдип убивает Лая из страха. По мнению Жану-Андре Фьески, в «Царе Эдипе» чувство смерти сильнее и ощутимей в современной части, чем в античной, его гораздо больше в зеленом луге или желтой шляпе матери, чем в самом тексте трагедии [\[13, с. 346\]](#). П. П. Пазолини подтверждал его догадку: античная часть — это страх перед жизнью, а не перед смертью. Трагедия, по его мнению, затрагивает темы жизни, тогда как все образы детства пронизывает ощущение смерти, которой на самом деле и заканчивается фильм [\[13, с. 349\]](#).

Пазолини сам исполнил роль жреца во второй части фильма, в сцене чумы. Во-первых, не нашлось подходящего актера на эту роль. Во-вторых, в тексте Софокла жрец появляется в самом начале текста. Пазолини понравилась идея самому ввести Софокла

в свой фильм [\[13, с. 349\]](#). Не менее важен такой персонаж, как Тиресий, прорицатель и провидец, который первым узнает, что чума — кара богов за преступления Эдипа. Слепой Тиресий и ослепляющий себя Эдип зеркально отражают друг друга. Роль Тиресия Пазолини хотел отдать Орсону Уэллсу, который снимался у него в киноновелле «Овечий сыр» и был близок Пазолини по политическим взглядам, но это ему не удалось. Пазолини считал, что О. Уэллс добавил бы этому персонажу нравственное измерение с присущим ему умом и жестокостью. Это был бы Тиресий-обвинитель [\[13, с. 349\]](#). Фильм заканчивается возвращением слепого Эдипа в современный мир. Пазолини называл это сублимацией, употребляя термин Фрейда. В другом из вариантов мифа с Эдипом происходило то же, что и с Тересиём. Наказав себя слепотой, то есть, пройдя через, своего рода, очищение, он поднимается на высоту героев и поэтов [\[13, с. 345\]](#). Неспроста вернувшийся в современный мир Эдип начинает музицировать, играть на дудочке, подобно Тиресию в мифологической части. Когда в мифологической части Эдип встречает играющего на дудочке Тиресия, он мечтает: «Как бы я хотел быть тобой, поющим, ибо ты в недосыгаемости Судьбы». Поводырем Эдипа в современность выступает Ангел, выполняющий в мифологической части роль вестника. Вестник, у П.П. Пазолини, — своего рода мост, связывающий пространство «потустороннее» с «посюсторонним», пространство мифа и пространство реального мира.

Еще в «Евангелие от Матфея» усилена роль Ангела, который является вестником. Ангел обращается к Иосифу, сообщает, что сын Марии родится от Духа Святого, предупреждает об избииении младенцев и велит Иосифу с семейством бежать в Египет, а затем возвратиться обратно в Израиль. Ангел извещает и о воскресении Иисуса.

Ангел присутствует и в «Теореме», фильме, снятом в 1968 г. В фильме представлена буржуазная семья, живущая скучной, размеренной жизнью. Появляется незнакомец, который постепенно соблазняет каждого члена семьи: служанку, сына, дочь, мать, отца. Вскоре незнакомец исчезает, в семье начинается переполох: дочь страдает психическим расстройством, мать ищет молодых любовников, сын пишет абстракционистские картины. Служанка впадает в аскезу, возносится вверх, затем приказывает заживо себя похоронить. Отец, прибыв на свою фабрику, скидывает себя одежду и отдает фабрику рабочим. Здесь видится отсылка к Евангелию от Матфея: «И кто захочет судиться с тобою и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду» (Матф. 5:40) и «... если хочешь быть совершенным, пойди, продай имение твое и раздай нищим; и будешь иметь сокровище на небесах; и приходи и следуй за Мною» (Матф. 19:21). Сам П.П. Пазолини говорил, что фильм его о том, как в безрелигиозную упорядоченную жизнь миланского семейства вдруг врывается нечто религиозное [\[13, с. 463\]](#). Как удастся Пазолини сочетать религию и эротику? Эротицизм, для него, — элемент культуры, в «Теореме» он выражает его как систему знаков. Этот эрос не есть эрос античности, не проявление природной силы — это все вместе. Эротицизм для него, в данном случае, — «язык фильма». Появляющийся незнакомец, Бог это или ангел, общается с другими при помощи системы особых знаков, отличной от языковой системы [\[13, с. 463\]](#). Незнакомец не разговаривает, лишь иногда читает стихи Рембо. Ангел-незнакомец представляет собой сакральное, отличное от сакрального в христианском смысле, «небожественное сакральное», согласно терминологии С. Н. Зенкина [\[27\]](#).

Вестник в фильме предстает в образе почтальона Анджелино (от слова «Ангел»), который приносит телеграмму о прибытии потустороннего гостя. Примечательно, что роль вестника в «Царе-Эдипе» и в «Теореме» исполняет один и тот же актер — Нинетто Даволи. Пазолини в связи с «Теоремой» обвиняли в профанации. 13 сентября 1968 г.

газета «Оссерваторе Романа» писала, что таинственный гость — это вовсе не образ существа, которое освобождает человека от его экзистенциальных мучений, ограниченности и греховности, это почти демон [\[17, с. 498\]](#). П. П. Пазолини отвергал эти обвинения, он считал, что защищает священное в человеке, так как оно менее всего способно сопротивляться поруганию властей и именно ему больше всего угрожают церковные институты [\[13, с. 464\]](#).

П. П. Пазолини был знаком с трудами М. Элиаде [\[28\]](#), где противопоставлено «священное» и «мирское». В «Медее», фильме 1969 г., возникает мировое дерево как центр мироздания, повторяющий в миниатюре изначальный архетип сотворения мира. Женщины под управлением Медеи читают хором нараспев молитву [\[13, с. 356\]](#). Именно к этому дереву подвешено золотое руно в Колхиде, царстве Медеи.

С одной стороны, жители Колхиды предстают как варвары, противоположные грекам. В Колхиде людей приносят в жертву Солнцу, расчлняя их. Медея — жрица Солнца. С другой стороны, мифы и ритуалы — способ их постоянного ежедневного существования. Греки предстают в фильме нашими современниками, жители Колхиды архаичны. Медея бежит с Ясоном, спасаясь от погони, она убивает своего брата, принеся его, таким образом, в жертву. Когда аргонавты высаживаются у побережья, она приходит в ужас от того, что они не возносят молитв Богу, чтобы он благословил их шатры. Медея обвиняет их в том, что они не повторяют первого акта всевышнего творения, не ищут центр (дерево, столб, камень) [\[13, с. 386\]](#). Мир Медеи рушится, она теряет свою силу, веру. Предательство Ясона заставляет ее вспомнить, что она — жрица Солнца. Она надевает вновь свой наряд жрицы, карает Главку, мстит Ясону, принеся сыновей в жертву.

Как отмечал П. П. Пазолини, из текста Еврипида он взял лишь несколько цитат, а теоретической основой фильма является история религий, труды М. Элиаде, Д. Фрэзера, Л. Леви-Брюля [\[13, с. 391\]](#). Если «Царь-Эдип» — отражение его отношений с отцом, то «Медея» — трагедия матери, этот фильм — посвящение Сюзанне Пазолини. Свою мать Пазолини снял в роли матери Иисуса в «Евангелии от Матфея» и в роли монахини в «Теореме». Кентавр в фильме есть образ родительской четы. Символ двуполого существа, отцовской силы и материнства (он как мать, несущая дитя, поскольку в древности матери носили детей на спине) [\[13, с. 391\]](#).

Фильмы П. П. Пазолини часто являлись отражением его переживаний и горького опыта, порой нарушением нормы. Сам он признавался, что у него действительно психология раненого зверя, который тащится позади стаи [\[13, с. 391\]](#). После «Медеи» Пазолини снял «Трилогию жизни», объединяющую «Декамерон» (1971), «Кентерберийские рассказы» (1972), «Цветок тысячи и одной ночи» (1974). «Декамерон» и «Кентерберийские рассказы» — дань эпохе Возрождения, о которой Пазолини высказывался: «Я вижу перед собой постоянно, как общий план, фрески Мазаччо и Джотто, — это художники, которых я люблю больше всех остальных, — а также картины художников маньеристов (например, Понторно). Мне не удастся представить образ, пейзаж, композицию вне этой моей изначальной страсти к живописи четырнадцатого века, которая ставила человека в центр любого перспективного изображения. Затем, когда мои образы приходят в движение, я тоже начинаю двигаться, как будто я навожу объектив на них, а они находятся на фоне живописного полотна или фрески, как на сцене. Поэтому я снимаю их всегда фронтально [\[17, с. 368-369\]](#). Полотно Якопо Понторно «Снятие с креста» вдохновило Пазолини на постановку киноновеллы «Овечий сыр» еще до «Евангелия от Матфея», в 1963 г. в киноальманахе «РоГоПаГ» (отдельные киноновеллы, снятые

режиссерами Р. Росселлини, Ж. Л. Годаром, П. П. Пазолини, У. Грегоретти). Появление киноальманахов, где представлены киноновеллы различных режиссеров, также не обошлось без влияния новеллы Возрождения. По сюжету «Овечьего сыра» действие происходит на съемочной площадке, где снимают сцену распятия Христа. Снимающийся в картине бедняк, играющий второго вора, которого распинают вместе с Христом, отдает еду семье. Спрятанный им провиант крадет бродяга, ему удастся подкрепиться лишь овечьим сыром и хлебом. Съемочная группа ради смеха начинает его усиленно подкармливать до такой степени, что, когда его «распинают», он умирает на деле. Пазолини обличал ханжескую мораль, с виду христианскую, на самом деле лицемерную. Пазолини мечтал поставить «Божественную комедию» Данте. Он даже предложил устроить конкурс на лучшее переложение дантовского шедевра. Он работал над этой идеей в 1963–1965 г., затем возвращался к ней не раз до 1967 г. Закончил он только первые две песни, подобрал несколько фотографий для приложения под названием «Пожелтевшая иконография». Книга под названием «Божественное подражание» должна была выйти через несколько недель после его смерти, в декабре 1975 г., но этим планам не суждено было осуществиться [\[17, с. 453–454\]](#). «Божественную комедию» Данте несколько раз предлагали снять Ф. Феллини, но тот каждый раз отказывался, но и его не обошло влияние Данте [\[26\]](#). Ф. Феллини и М. Антониони открывают новую главу в истории итальянского кинематографа.

Итальянское кино, начиная с 1940-х гг., вступает в новый период своего развития, именуемый неореализмом. Понятие «неореализм» довольно сложное, многие его представители называли себя реалистами. В центре внимания реализма становится человек во взаимодействии с обществом, с окружающей средой. В качестве принципов неореализма можно выделить хоральность, то есть, взаимодействие людей. Отдельной чертой неореализма является обращение к фантазии. Несмотря на документальный подход к съемке, неореалисты создают свою, особую реальность, обращаются к истории и мифу. Миф и реальность взаимодействуют друг с другом.

Библиография

1. Базен А. Что такое кино? Книга IV. Эстетика действительности: неореализм. М.: Искусство, 1972. 382 с.
2. Делез Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс, 2013. 560 с.
3. Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 536 с.
4. Verdone M. Il cinema neorealista: da Possellini a Pasolini. Trapani: Celebes, 1977. 143 р.
5. Соловьёва И. Кино Италии: 1945–1960. М.: Искусство, 1961. 178 с.
6. Кино Италии: Неореализм / Пер. с ит., сост., вступ. ст. и комм. Г.Д. Богемского. М.: Искусство, 1989. 431 с.
7. Дзаваттини Ч. Дневники жизни и кино. Статьи, интервью. Добряк Тото. М.: «Искусство», 1982. 304 с.
8. Феллини Ф. Делать фильм / Пер. с ит. и коммент. Ф. М. Двин. М.: Искусство, 1984. 287 с.
9. Феллини Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. М.: Искусство, 1968. 288 с.
10. Феллини Ф. Феллини о Феллини / Пер. с итал. / Послесл. Громова Е. С.; коммент. Бобровой О.Б., Богемского Г.Д. М.: Радуга, 1988. 478 с.

11. Висконти Л. Висконти о Висконти. М.: Радуга, 1990. 445 с.
12. Лукино Висконти. Статьи. Свидетельства. Высказывания / Сост., ред. и авт. коммент. Л.К. Козлов. СПб: Искусство, 1986. 302 с.
13. Пазолини П.П. Теорема: сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью / Пер. с ит.; фр.; англ.; Сост. Н. Ставровская. М.: Ладомир, 2000. 671 с.
14. Антониони М. Антониони об Антониони. М.: Радуга, 1986. 399 с.
15. Богемский Г. Д. Витторио Де Сика. М.: Искусство, 1963. 230 с.
16. Треви Э. Кое-что из написанного / Пер. Г. Киселёва. Москва: Ad Marginem, 2016. 224 с.
17. Сичилиано Э. Жизнь Пазолини. СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2012. 715 с.
18. Цыркун Н.А. Раненый зверь. Пазолини и его фильмы. М.: Кармен Фильм, 2010. 168 с.
19. Плахов А.С. Висконти. История и миф. Красота и смерть. СПб.: Сеанс, 2022. 464 с.
20. Шитова В.В. Лукино Висконти. М.: Искусство, 1965. 224 с.
21. Бачелис Т.И. Феллини. М.: Наука, 1972. 384 с.
22. Константины К. Феллини. М.: Молодая гвардия, 2009. 271 с.
23. Попова Л.В. М. Антониони, Ж. Виго и Д. Вертов: опыт диалога // Культура и искусство. 2017. № 7. С. 57-66. URL: http://e-notabene.ru/pki/article_22254.html
DOI: 10.7256/2454-0625.2017.7.22254
24. Попова Л.В. От Д. Вертова к Ж. Виго и М. Антониони // Телекинет. 2021. 2(15). С. 26-30.
25. Соболев Р.П. Александр Довженко. М.: Искусство, 1980. 304 с.
26. Попова Л.В. «Дантово путешествие» в творчестве Ф.Феллини // Культура и искусство. 2017. № 6. С. 113-120. URL: http://e-notabene.ru/pki/article_21659.html
DOI: 10.7256/2454-0625.2017.6.21659
27. Зенкин С.Н. Небожественное сакральное. Теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012. 538 с.
28. Элиаде М. Космос и история. Избранные работы. М.: Прогресс, 312 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Миф и реальность в творчестве итальянских неореалистов», в которой проведено исследование характерных черт неореализма в итальянском кинематографе.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что итальянское кино, начиная с 1940-х гг., вступает в новый период своего развития, именуемый неореализмом, в центре внимания которого становится человек во взаимодействии с обществом, с окружающей средой. В качестве принципов неореализма автор выделяет хоральность, взаимодействие людей, обращение к фантазии. Как отмечает автор, несмотря на документальный подход к съемке, неореалисты создают свою, особую реальность, обращаются к истории и мифу.

Актуальность исследования заключается в том, что именно неореалисты возродили принципы Д. Вертова, документальную манеру съемки, создав новую кинопоэтику и

новый киноязык. Опыт неореалистов использовали представители французской «новой волны» и представители нового итальянского кино.

Целью данного исследования является рассмотрение особенностей реализма и неореализма, рассмотрение пространства, создаваемого режиссерами. Методологическую базу составил комплексный подход, включающий как общенаучные методы анализа и синтеза, так и феноменологический, интертекстуальный, сравнительный анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды А. Базена, Ж. Делеза, Н.А. Хренова, М. Вердоне, И.Н. Соловьевой, М. Элиаде и др. Эмпирическим материалом послужили образцы творчества итальянских режиссеров Ч. Дзаваттини, Ф. Феллини, Л. Висконти, П.П. Пазолини, М. Антониони.

Проведя анализ научной обоснованности проблематики, автор отмечает значительный интерес научного сообщества к проблеме творчества итальянских неореалистов. Вместе с тем, автор наблюдает недостаточное количество работ, посвященных теории неореализма. Научная новизна данного исследования заключена в противопоставлении мифологического и реального пространства в фильмах итальянских режиссеров.

Неореализм определен автором как течение в итальянском кино 1940–1950-х годов. Спецификой неореализма является его двойственный характер: с одной стороны, документальное отображение событий, с другой, возвышенное изображение реальности, отношения человека с окружающим миром и людьми, обращение к фантазии, мифологичность и религиозность. Автор исследует проявление данных характеристик и проявляющих их выразительных средств в фильмах известных итальянских режиссеров («Человек с крестом», «Ночи Кабирии», «Пайза», «Евангелие от Матфея» «Царь Эдип» и др.).

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение процессов формирования определенного художественного направления представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 28 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.