

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО**

**Факультет інституту екранних мистецтв  
Кафедра кінотелеоператорства**

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА  
на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти  
на тему**

**УДК 7.01/.09: 791.1**

**“ПРИНЦИПИ РОБОТИ ОПЕРАТОРА-ПОСТАНОВНИКА У ФІЛЬМАХ ТЕЧІЇ  
ІТАЛІЙСЬКИЙ НЕОРЕАЛІЗМ”**

**Студента 2-м-КО курсу  
Освітньої програми “Кінооператорство”  
Спеціальності 021 “Аудіовізуальне мистецтво та виробництво”  
Галузі знань 02 “Культура і мистецтво”  
Ступеня вищої освіти другого (магістерського)  
Мельника Віталія Юрійовича**

**Науковий керівник:  
Доцент кафедри кінотелеоператорства,  
кандидат мистецтвознавства  
Інституту екранних мистецтв  
КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого  
МИРОНЕНКО Вікторія Олександрівна**

**Київ-2024**

**ЗМІСТ**

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ</b>	
1.1 Визначення основних понять дослідження.....	7
1.2 Передумови течії італійський неореалізм: Італійське пропагандистське кіно.....	9
1.3 Огляд джерел та вибір методологічних підходів до аналізу операторської роботи у течії кіно італійський неореалізм.....	12
<b>РОЗДІЛ 2. ОПЕРАТОРСЬКА РОБОТА У ФІЛЬМАХ ІТАЛІЙСЬКОГО НЕОРЕАЛІЗМУ ВІД НИЖНЬОЇ ДО ВЕРХНЬОЇ МЕЖІ РОЗВИТКУ ТЕЧІЇ</b>	
1.1 Вплив гуманістичної фотографії на операторське бачення у фільмах течії італійський неореалізм.....	14
1.2 Вплив італійської фотографії 30х-40х років на операторське бачення у фільмах течії італійський неореалізм	
1.3 Вплив кінотворів режисера Жана Ренуара на течію італійський неореалізм.....	18
1.4 Аналіз операторських виразних засобів у фільмах нижньої межі течії італійський неореалізм.....	21
1.5 Аналіз операторських виразних засобів у фільмах верхньої межі течії італійський неореалізм.....	34
<b>РОЗДІЛ 3. ПОРІВНЯННЯ ОПЕРАТОРСЬКОГО ПІДХОДУ У ФІЛЬМАХ ТЕЧІЙ ІТАЛІЙСЬКИЙ НЕОРЕАЛІЗМ І ФРАНЦУЗЬКА НОВА ХВИЛЯ ЯК ДВОХ ПОСЛІДОВНИХ ЯВИЩ КІНЕМАТОГРАФУ</b>	
1.1 Аналіз вибору простору як основи для візуальної розповіді у течіях італійський неореалізм та французька нова хвиля.....	58
1.2 Порівняння камерного рішення фільмів італійського неореалізму та французької нової хвилі.....	64
1.3 Особливості роботи оператора зі світлом в італійському неореалізмі та французькій новій хвилі.....	68
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	72
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	75



## ВСТУП

Кінематограф є різноманітним видом мистецтва, що невпинно розвивається. Йому притаманна велика кількість напрямків та течій. Будучи невід'ємною творчою одиницею у створенні стрічок, оператор-постановник є безпосереднім учасником певних змін, адже кіно це зображальна творчість. Тема даної роботи полягає у дослідженні операторських принципів течії італійського неореалізму. Часові рамки напрямку охоплюють період від кінця 1930-х років, що є **нижньою межею**, до **верхньої межі** – початку 1950-х. Тема є **актуальною**, адже поствоєнний контекст виступає потужним двигуном зміни загального підходу оператора-постановника до побудови кінозображення. Сучасні перспективи українських митців мають низку збіжностей з поствоєнними італійськими і, отже, досвід операторів неореалізму є цінним для будь-якої творчої одиниці у кіно зараз.

**Метою** дослідження є виявлення конкретних принципів та художніх засобів операторів-постановників у контексті формування окремої течії кіно італійський неореалізм.

Для досягнення мети були поставлені наступні **завдання**:

- дослідити генезис візуальних рішень операторів у течії італійський неореалізм на основі аналізу фільмів відповідного періоду;
- виявити спільну візуальну мову між гуманістичною фотографією та кіно італійського неореалізму;
- з'ясувати ключові творчі засоби, за допомогою яких оператори-постановники зображають реальність та повсякденне життя, на основі перегляду й аналізу фільмів верхньої та нижньої межі італійського неореалізму;
- порівняти операторське бачення у фільмах течії італійський неореалізм та течії французька нова хвиля як двох явищ, націлених на візуальній розповіді про реальне життя робочого класу.
- довести причетність зображення італійського неореалізму до започаткуванню авторського кіно

- дослідити взаємодію операторів-постановників з режисерами італійського неореалізму
- з'ясувати вплив кінематографіста Жана Ренуара на авторів стрічок течії італійський неореалізм
- порівняти операторські засоби італійського пропагандистського кіно за часів правління фашистської партії та течії італійський неореалізм.

Існує певна кількість статей та загальної інформації про режисерів та їхню діяльність у течії італійський неореалізм, але майже зовсім відсутній аналіз роботи саме оператора-постановника, його творчих засобів у контексті цього напрямку.

**Об'єкт** дослідження – течія італійський неореалізм.

**Предмет** дослідження – операторська робота у течії кіно італійський неореалізм.

Основним **методом дослідження** є *аналітичний*, тобто аналіз конкретних фільмів. Для поступової структуризації дослідження використано *хронологічний метод*: аналіз операторської роботи від пропагандистського кіно (переважно тридцяті роки двадцятого століття) до завершення активного розвитку течії італійський неореалізм (п'ятдесяті роки). *Соціокультурний метод* допомагає наголосити на контексті об'єкту дослідження. Для широкого розуміння об'єкта використовується *культурологічний метод*. Важливим методом є *компаративний*, задля виявлення загальних візуальних принципів та унікальних поодиноких операторських рішень в окремих фільмах. Даний метод використовується також задля порівняння фотографії та кіно конкретного часового проміжку; течії італійський неореалізм та течії французська нова хвиля. Для глибшого розуміння творів використовується *герменевтичний метод*. Кіно італійського неореалізму зосереджується на людині та її ментальному стані, тож задля розкриття даного аспекту використовується *соціально-психологічний метод*. Один з основних методів – *аналіз фільмів*.

**Наукова новизна** даного дослідження полягає у тому, що вперше детально проаналізовано операторську роботу у фільмах течії італійський неореалізм.

Поглиблено знання про вплив італійського неореалізму на інші течії кінематографу, зокрема французької нової хвилі; загальних тенденцій італійської фотографії на побудову зображення у кіно неореалістів.

**Джерельна база дослідження:** представлені у вільному доступі фільми.

**Практичне значення дослідження** полягає у можливості його використання у навчальних цілях студентам спеціалізації оператор-постановник, адже робота містить детальну інформацію про творчі професійні підходи у воєнному контексті, що є актуальним у сучасному світі.

**Апробація результатів дослідження** була представлена на міжкафедральній конференції "Сучасні звукозорові технології в науково-практичних дослідженнях студентів-магістрів КНУТКіТ" (м. Київ, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого (КНУТКіТ), 30 листопада 2023 р.)

Детальний **огляд літератури** на тему об'єкту дослідження показав, що автори переважно окреслюють особливості режисерського підходу до створення фільмів, втім недостатньо розкрита тема предмету дослідження – операторська робота, її варіативність протягом розвитку течії. Робота Гільза Дельйоза "Зображення часу" частково торкається зображення у неореалізмі, але крізь призму філософії та семіотики, натомість не прослідковується детальний огляд операторських прийомів. Марк Шил у дослідженні "Відновлення кінематографічного світу" порушує проблему зображення міста у стрічках Розелліні, Вісконті та Де Сіки, фокусується на архітектурних особливостях, що допомагає структурувати низку сцен з міськими пейзажами для аналізу операторського підходу. Існують й персоналізовані дослідження про режисерів, наприклад "Фільми Роберто Розелліні" Пітера Боданелли, де аналізується фільмографія митця від пропагандистського кіно до неореалізму. Оператори лише частково зазначені у роботах, без окреслення їхньої фільмографії.

**Структура роботи:** робота складається зі вступу, трьох розділів, у першому три підрозділи, в другому п'ять підрозділів, у третьому три підрозділи, висновків, списку використаних джерел та додатків.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ

### 1.1 Визначення основних понять дослідження

**Італійський неореалізм** – це течія кінематографу, яка формується під час Другої світової війни та має активну фазу розвитку у повоєнний період. Етимологія терміну полягає у поєднанні двох латинських слів: *neo* – нова та *realismo* – реальність. Поняття неореалізм у кіно вперше використовує італійський кінокритик Антоніо П'єтранджелі, говорячи про фільм Лукіно Вісконті «Одержимість» 1942 року (Рис. 1).

Спільною рисою режисерів неореалізму є засудження фашистської влади та акцент на конфлікті класів італійського суспільства. Стрічки авторів підіймають соціально-економічні проблеми тогочасної Італії. Оператори-постановники та інші автори даної течії працюють з мінімальними ресурсами для втілення візуального задуму. Використання реальних натурних чи інтер'єрних локацій та непрофесійних акторів є одними з ключових принципів створення аудіовізуальних творів. Неореалізм це не екранізація твору чи розповідь про конкретну особу. Дане явище окреслюється перш за все незалежними стрічками про сучасність, про звичайних людей, пригнічених політичними умовами, на які неможливо вплинути.

“Неореалізм також часто сприймається не стільки як конкретний момент, визначений початковими та кінцевими датами, скільки як історично- та культурно-специфічна маніфестація загальної естетичної якості, відомої як «реалізм», яка характеризується схильністю до онтологічної істини фізичного, видимого світу. З цієї перспективи реалізм італійського неореалізму проявлявся в характерному візуальному стилі. Це виявлялося в перевазі зйомки на місцевості, використанні непрофесійних акторів, уникненні орнаментального мізансцени, перевазі природного світла, вільному документальному стилі фотографії, неінтервенційному підході до режисури фільму та уникненні складного монтажу й інших постпродакшн-процесів, які могли б зосередити

увагу на штучності кінобразу. Не всі неореалістичні фільми використовували всі ці стратегії, особливо в 1950-х, коли неореалізм все більше зосереджувався на суб'єктивному досвіді, але більшість із цих стратегій присутні в усіх неореалістичних фільмах. Сприйняття неореалізму як візуальної істини тісно пов'язане з впливовою критичною позицією Андре Базена, який, більше ніж будь-хто інший, не італієць, відстоював неореалізм як кінематографічну програму, вважаючи його кінематографом «факту» та «реінтегрованого репортажу».” [24 с.2]

Італійський неореалізм, як унікальне явище в кінематографії, втілює в собі не лише філософію правдивого відображення дійсності, але й специфічні операторські прийоми, які підкреслюють цю естетичну концепцію. Операторська робота в неореалістичних фільмах відзначається відсіканням тривіального підходу, використанням природного світла та документальної зйомки, що дозволяє глядачу відчувати атмосферу та емоції персонажів без штучних прикрас. Камера неореалістів часто функціонує як свідок, що фіксує життя в його непідробній суті, а не як інструмент для створення розкішних образів. Важливою складовою операторської стратегії є використання реальних локацій, що не лише збагачує візуальний контекст, але й підсилює ілюзію присутності глядача в описуваній дійсності. Оператори стрічок даної течії використовують вільний стиль зйомки, що дозволяє створити ефект невимушеності та живості. Це, в свою чергу, підкреслює теми соціальної несправедливості та людської стійкості, які є центральними для неореалістичного дискурсу.

Французький кінокритик Андре Базен, у своїй книзі “Що таке кіно ?”, підіймаючи питання авторського кіно, згадує стрічки італійського неореалізму як одні з перших робіт саме авторського кіно. Ідеальний «auteur», тобто автор, для Базена – незалежний режисер, який продовжує власну думку протягом усіх своїх фільмів і, найголовніше, виступає посередником між реальністю. [2 с.36]



Важливо зазначити, що італійський неореалізм це саме течія, а не напрямок кіно. Напрямок, наприклад, авангард, містить у собі стилістичні прийоми, які можна повторити: гострі ракурси, швидкий монтаж тощо. Поетичне кіно – це течія, воно різне та послуговується використанням неоднакових творчих засобів у фільмах. Такі прийоми неможливо повторити, бо вони не є конкретними.

## **1.2 Передумови течії італійський неореалізм: італійське пропагандистське кіно**

Для усвідомлення сенсу будь-якої течії, треба розуміти що передувало цьому явищу. З 1922 по 1943 роки Італією править фашистська партія, яка формує вектори розвитку державного кіно. Пропагандистське кіно Італії поділяється на два розмежування: «Білі телефони» та «Калліграфізм».

Перше – це зображення перебільшеного гламурного образу Італії із вишуканими дамами, які розмовляють по новеньких білих телефонах, яких майже ніхто не бачить у реальному житті. Прикладом може слугувати кадр з фільму «Дім гріха» 1938 року режисера Макса Ньюфельда та оператора-постановника Ернста Мьохльрада (Рис.2). Такі предмети у кадрі не мають прямого відношення до реальних чорних бакелітових телефонів середньостатистичного громадянина. Дані фільми знімаються у жанрі мелодрами та комедії, вони зазвичай позбавлені глибоких екзистенційних сенсів. Сюжет як правило має щасливий кінець. Дані фільми не містять особливого патріотизму, мілітаризму чи самопожертви заради режиму, але моральні цінності персонажів є досить консервативними і повністю відповідають фашистським. Наприклад, думка про те, що різка різниця класів не може бути змінена, чи що жінка може самостверджуватись тільки у дрібних побутових справах. Зображення жінки, при цьому, відбувається у класичний Голівудський спосіб, з пом'якшеним освітленням, міцним контровим світлом задля підкреслення вишуканості волосся тощо. Використовуються павільйонні постановочні декорації, що нагадують інтер'єри типової буржуазії, спеціально пошиті костюми та велика кількість світла. Дані умови слугують інструментом для

створення візуального образу заможної нації. Прикладом до вище наведених аргументів є фільм Маріо Камеріні «Чоловіки, Які Мерзотники...» (1932). В акторський склад стрічки входить Вітторіо де Сіка, майбутній представник італійського неореалізму (Рис. 3). Американська історикиня та критикеса Рат Бен-Гайт наголошує на наявності у стрічці фашистських наративів: режисер демонструє матеріальні забавки сучасності, але у той же час підіймає проблему споживання, консьюмеризм. Вона вважає, що таким чином фільм налаштовує італійського глядача на обіцяну фашистами модернізацію, у той же час залишаючи стару структуру класів суспільства.

Другий напрямок італійського пропагандистського кіно, так зване «Калліграфізм», це вищий сорт фашистської пропаганди, що охоплює вже історичне кіно. Характеризується особливою увагою до художності, вмілою операторською роботою задля створення образу великої переможної нації. Подібні фільми характеризуються великою кількістю патетичних масових постановочних сцен. Одним з яскравих прикладів пропагандистського воєнного кіно Калліграфізм є стрічка «Сципійон Африканський» 1937 року режисера Кармін Галлоне (Рис. 4). Це історичний епічний фільм про завоювання Стародавнім Римом Карфагену, що є прямим натяком на імперіалістичні дії фашистської Італії у Східній Африці та Лівії (включаючи місце стародавнього Карфагена). Стрічці притаманна пафосна операторська робота від Убальдо Арата, з масовими вертикальними та діагональними панорамами камери з крану. Герої вишукано вдягнені та ідеально підкреслені освітленням.

Важливу роль у створенні пропагандистського контексту відіграє також музичний супровід. Композитор, що працює над стрічкою, використовує маршову музику та патетичні мелодії, які підсилюють ефект епічності та героїзму, сприяючи формуванню національної гордості та почуття величі.

«Сципійон Африканський» активно використовує символіку, що звертається до славного минулого Італії, підкреслюючи історичну спадщину, якою фашистський режим прагнув підживлювати національну ідентичність. Фільм

звертається до колективної пам'яті та національної гордості, що дозволяє зміцнити ідеологічні засади режиму.

Варто зазначити, що італійський національний кінематограф у 1930-х роках становить значну меншість у прокатній статистиці. Люди ходять переважно на фільми Голлівуду. Проблема непопулярності, а радше відсутності умов виробництва італійського кіно зацікавлює владу. Беніто Муссоліні відкриває велику кіностудію Чінеччітта (італ. Cinecittà – Місто кіно, кіномісто) у 1937 році під лозунгом «Кінематограф – найсильніша зброя» (Рис. 5). У червні 1940 року Італія доєднується до Другої світової війни, починаючи виділяти кошти із збройних сил на створення ідеологічно вигідних фашистам фільмів. Прикладом є фашистська трилогія режисера Роберто Розелліні, його перших три стрічки, що повністю фінансуються владою. Перший фільм – «Білий корабель», драма у контексті воєнно-морського зіткнення британського та італійського флоту. Оператор-постановник Джузеппе Карачіоло підбирає найвигідніші ракурси для підкреслення саме військових кораблів, маніпулює масштабами й за допомогою довгофокусної оптики, аби створити образ великого непереможного судна. Оператор вміло працює із масовими сценами морської битви, з вибухами та іншими масштабними візуальними ефектами. Наступні фільми даної трилогії мають подібну логіку побудови зображення, яка працює на сприятливий образ фашистського режиму.

"Пілот, що повертається" (1942) є другим фільмом трилогії Розелліні, що зосереджується на історії італійського пілота, який переживає катастрофу в Африці під час Другої світової війни. Цей фільм використовує військову тематику для підкреслення "мужності" та "героїзму" італійських військових. Оператор Джузеппе Карачіоло втілює динамічний характер зйомки, щоб зобразити повітряні бої та моменти напруження.

Через особисту історію головного героя Розелліні розкриває тему жертви заради ідеалів, що особливо резонує з фашистською пропагандою того часу. Фільм не лише демонструє військову техніку та бойові дії, але й акцентує на

емоціях, що переживає герой, що дозволяє глядачеві персоніфікувати пропагандистський образ.

"Людина з хрестом" (1943) завершує трилогію Розелліні та є ще більш явно агітаційним. Фільм розповідає історію італійського солдата, який стає свідком наслідків війни та боротьби за релігійні і моральні цінності. Тут Розелліні використовує релігійні образи та символіку, щоб підкреслити ідеї жертви, спасіння та надії.

У "Людини з хрестом" операторська робота зосереджена на створенні драматичних та символічних сцен, де герої зображуються в контексті війни, що ведеться не лише на полі бою, а й у душах людей. Використання світла та тіні, а також деталі сцен, таких як зображення хрестів, акцентують на темі страждання та відданості.

### **1.3 Огляд джерел та вибір методологічних підходів до аналізу операторської роботи у течії італійський неореалізм**

Враховуючи те, що фільми італійського неореалізму не мають чітких операторських візуальних канонів, які повторюються, досить складно узагальнити всі прийоми. Дані стрічки потребують чіткого аналітичного методу у вигляді аналізу окремих фільмів й виявлення унікального операторського підходу до розповіді історії. Важливим контекстом виступають умови створення картин. Оператор-постановник доносить свій задум конкретними інструментами, і для глибшого аналізу використовуються хронікальні знімки із знімальних майданчиків, що знаходяться у вільному доступі.

Робота оператора-постановника вимагає тісного контакту із режисером стрічки, а режисер у свою чергу вибудовує власний стиль, що базується на естетично-філософських переконаннях. Задля ширшого розуміння моделі мислення авторів стрічок даної течії, опрацьовуються кінознавчі літературні праці французького кінокритика Андре Базена, зокрема «Що таке кіно?», «Кіноальманах» та «Андре Базен та "Італійський Неореалізм».

Кар'єра будь-якого кінооператора має свій початок і розвиток. Багато творчих одиниць італійського неореалізму починають професійний шлях з пропагандистського кіно, навчаючись на знімальних майданчиках. Для структуризації послідовності розвитку окремих операторів та аналізу коментарів безпосередньо цих людей використовується джерело у вигляді журналу "American Cinematographer". Статті містять обговорення візуальних рішень, їхній вплив на подальший розвиток операторського ремесла тощо та деякі технічні аспекти.

### **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1**

У Розділі I розглянуто теоретичні та методологічні засади аналізу по темі дослідження, проведено огляд наукової та публіцистичної літератури та вибір методологічних підходів.

Розглянуто передумови виникнення об'єкту дослідження, проаналізовано напрямки італійського пропагандистського кіно за часів правління фашистської партії як важливого контексту до компаративного аналізу у наступному розділі. Акцентується увага на "глянцевому" зображенні пропагандистського кіно, зокрема в освітленні та декораціях павільйонних сцен, використання оператором низки творчих засобів задля ідеалізації героїв та створення альтернативної реальності.

## РОЗДІЛ 2

### ОПЕРАТОРСЬКА РОБОТА У ФІЛЬМАХ ІТАЛІЙСЬКОГО НЕОРЕАЛІЗМУ ВІД НИЖНЬОЇ ДО ВЕРХНЬОЇ МЕЖІ РОЗВИТКУ ТЕЧІЇ

#### 1.1 Вплив гуманістичної фотографії на операторське бачення у фільмах течії італійський неореалізм

Фотографія та кіно як спосіб творчого вираження і, зокрема, відображення дійсності через попадання візуальної інформації на світлочутливий матеріал, протягом історії завжди стоять поруч. Хоча й підходи до зйомок та кількість творчих одиниць у даних двох медіумах різняться, фотографія не поступається потенціалом впливу на людину.

Кожен кадр в кіно має початок і кінець, точку А та точку Б. Фотографія ж фіксує конкретний момент. Так, вона може бути представлена у серії, і так само мати розвиток думки. Кіно і фотографію поєднує те, що автор може інтерпретувати дійсність, видозмінювати її. Прикладом до даних тез може слугувати пікторіалізм у фотографії, де автори ідеалізують реальність за допомогою низки творчих засобів.

Гуманістична фотографія є антиподом пікторіалізму. Даний напрям варто сприймати у контексті часу та історичних подій. Початок двадцятого століття фактично впливає на бачення фотографа: Перша світова війна, голодомори, Велика депресія та підйом тоталітарних режимів формують потребу висвітлювати реальність. Варто зазначити, що гуманістична фотографія акцентує та існує як явище навколо людини.

Аналізуючи зазначені факти, варто провести паралель між історичним контекстом гуманістичної фотографії та течією кіно італійський неореалізм.

Гуманістична фотографія виникає в Європі, а саме у Франції. Автори як Генрі Картьє-Брессон активно знімають у тому числі і в Італії, у тридцятих роках. Героями вуличних знімків постають абсолютно різні люди, але значна кількість – робочий клас (Рис. 6). Конфлікт класів, бідних та багатих, згодом стане основою кіно неореалізму. Знімки Брессона мають візуальні метафори не тільки в обличчях героїв, а й у просторі. Стіни домів часто мають виражену фактуру,

вони є побитими від війни та бідності (Рис. 7). Перед об'єктивом нерідко постають діти, адже думка про втрачене покоління є для автора важливою. Актуальне питання майбутнього. Подібні композиції спостережень за дітьми згодом мають місце у стрічках “Краді велосипедів” режисера Вікторіо Де Сіка та оператора Карло Монтуорі, чи у фільмі “Рим Відкрите Місто” режисера Роберто Розелліні та оператора Убальдо Арата. Фотограф-гуманіст Генрі Картьє-Брессон має особливість у спостереженні: автор фіксує вирішальний момент, тобто коли дія набуває найбільшого напруження. Це короткочасний момент, на який полює фотограф. Кіно течії італійський неореалізм навпаки містить більш нейтальне спостереження, часто без вирішального моменту, а просто фіксацією буденної рутини.

Агенція Magnum Photos на офіційному сайті цитує Генрі Картьє-Брессона: «Для мене фотоапарат — це альбом для малюнків, інструмент інтуїції та спонтанності, володар моменту, який, у візуальному плані, запитує та вирішує одночасно... Простота вираження досягається завдяки економії засобів». Дана фраза влучно описує принцип роботи автора у першій половині двадцятого століття. Генрі Картьє-Брессон сприймає знімки як випадкові малюнки, бо саме спостереження націлене на вихоплення моментів із повсякдення. Кінокамера типового неореаліста відображає подібний підхід незалежного споглядання. Кожен герой, що потрапляє на плівку – випадковий місцевий, який виступає збиральним образом конкретного місця, історичного проміжку, часу... Твердження, що інструмент автора запитує і вирішує одночасно не є достатньо доречним, якщо проводити паралель з кіно течії італійський неореалізм. Автор ставить лише гострі питання, такі як конфлікт бідних і багатих класів, безробіття та питання дитинства, тобто майбутнього.

Безпосередній вплив на італійське кіно має військова фотографія. Одним з представників є фотограф-гуманіст Роберт Капа. Стратегія Капи полягала в тому, щоб персоналізувати війну — підкреслити, що ті, хто страждає від наслідків війни, є людьми, з якими глядач фотографій ідентифікує себе. Серія фотографій Роберта Капи з Іспанії містить багато сцен, де герої реагують на

повітряні тривоги (Рис. 8). Часто це мами з дітьми, які розгублено дивляться вгору та тримаються за руки. Капа тримає оптимальну дистанцію до героїв. Подібний ефект спостереження втілюють оператори італійського неореалізму. Оператор-постановник Карло Монтуорі у фільмі «Крадії велосипедів», режисером якого є Вітторіо де Сіка, користується подібною стратегією. Оптика, через яку спостерігає автор, не дає оцінку тому, що відбувається. Проста фіксація моменту без ідеалізації стане притаманна багатьом операторам неореалізму у сорокових роках. Варто зазначити, що Капа втілює потужні репортажі в тридцятих роках, коли течія італійський неореалізм фактично ще не існує. Більшість операторів-постановників та режисерів у тридцятих роках знімають постановочні пропагандистські історії у павільйоні «Чинечитта». Роберт Капа досліджує військову тематику дещо раніше, наприклад висвітлюючи Іспанську громадянську війну. Згодом його наробітки стануть опорними візуальними патернами фіксації реальності для операторів-постановників та режисерів нової течії в Італії.

Найбільш знаковим зображенням громадянської війни в Іспанії та кар'єри Капи, фотографія іспанського республіканського ополченця, є висловом людської екзистенційної проблеми, своєрідним символом солдата загалом (Рис. 9). Достовірність знімка піддається сумнівам, але візуальний вплив на авторів та суспільство є безумовно присутнім. У стрічці «Рим — відкрите місто» є момент, коли під час обстрілу німецькими солдатами герой фільму, П'єтро, зазнає вогню і падає. На перший погляд – типовий кадр для фільму дотичного до кіно. Але у рамках компаративного аналізу можна запевнитись у впливі почерку гуманістів. В обох випадках, фотограф чи оператор, автор розміщує героя у лівій частині кадру, залишаючи праву частину пустою, що свідчить про напрямок руху людини. Таке інтуїтивне рішення Капи згодом стає свідомим задумом в кіно.

Вплив гуманістів не обмежується історіями з Європи. Період Великої депресії в Америці у тридцятих роках також має місце у фотографії. Американська фотографка Доротія Ланж та її роботи у портретному жанрі мають окремий підхід до візуального висловлення проблем навколо людини. Особливістю є те,



що Ланж фіксує не просто обличчя, а й склади з їжею, наприклад запаси картоплі, чи просто розкидану бараболю в полі. Так, це не завжди люди в кадрі, але проблематика є навколо людини та спричинена людиною. Друга сцена у стрічці «Крадії велосипедів» має схожу візуальну стилістику. Герої набирають воду з криниць у полі, потім долають кілометри назад до міста. Загальні плани глухого пустого простору неодмінно перетинаються з баченням Ланж, а масові сцени з безробітними в центрі міста нагадують вуличну фотографію типового гуманіста.

Фотографи гуманісти обирають прості технічні засоби для своїх знімків, зосереджуючи увагу на емоціях і контексті, а не на складних композиціях або постановочних сценах. Це відображає їхню мету — показати саме людину.

Неореалісти використовують схожий підхід у своїх фільмах, працюючи з натурними локаціями та непрофесійними акторами, що і є дослідженням конкретних людей у певному місці і у чітко зазначеному історичному контексті. Відсутні авангардні гострі ракурси, подвійні експозиції чи будь-які інші акцентовані творчі засоби, які можуть потенційно відволікати.

## **1.2 Вплив італійської фотографії 30х-40х років на операторське бачення у фільмах течії італійський неореалізм**

Паралельно гуманістичному руху існує таке окреме явище як італійська фотографія. Варто зазначити, що фактично від двадцятих до сорокових років двадцятого століття велику увагу фіксованому зображенню приділяє режим Беніто Муссоліні. З одного боку, існує візуальна фіксація історично важливих промов Муссоліні та інших подій, які є справжніми. З іншого, складно розрізнити між інформацією та пропагандою, адже діє жорстка цензура. Фотографія надає бажану партією інформацію усім людям Італії, від півночі до півдня, особам з різним рівнем розвитку, різними діалектами та соціальними класами.

Втім, деяким італійським фотографам вдається “вислизнути” з цензури і візуально вихопити важливі речі. Прикладом може слугувати фотограф Чезаре Барзаччі, зокрема його знімок під назвою “Хлопці з робітничого передмістя”

(1937) (Рис. 10). Фотографія зроблена при денному натурному жорсткому світлі, яке уводить очі представлених на фактурній підлозі дітей у глибоку тінь. Виражені текстури одягу та об'єктів навколо героїв мають значний вплив на сприйняття, вони додають контексту бідності. Але точка інтересу для фотографа Чезаре є саме образ італійської дитини. Верхній ракурс, який є досить природнім для документальної фіксації подібної сцени, змушує сприймати героїв як затиснутих у безвихідних поверхнях осіб. Наступний маркер неореалістичного підходу до зйомки, яке потім інтерпретують оператори-постановники у фільмах – відсутність конкретного головного героя у кадрі як такого, який би виділявся з-поміж інших. У даному випадку кожна дитина як об'єкт композиції є однаково важливою. Не виділяється конкретний герой за допомогою малої глибини різкості, яскравим тоном, композицією чи будь-яким іншим творчим засобом. Зображення побудоване рівно й спрямоване на вихоплення реальності.

Образ дітей як втраченого майбутнього країни просліджується як у фотографії, так і згодом у неореалістичному кіно. Майже кожен фільм даної течії матиме сцену, спеціально приділену дітям у кадрі, зокрема у фільмі “Рим, відкрите місто”, де відбувається динамічна гра у футбол, знята проїздом на доллі, або більш статична фіксація дитячого стану оператором у стрічці “Європа, 51”, коли Інгрід Бергман раптом з'являється у бідних околицях міста. Повертаючись до італійської фотографії, варто зазначити про зображення й дорослих. Наприклад, репортажний портрет зроблений фотографом Паскаль Де Антоніс під назвою “Прибиральник”. Автор фіксує стан прибиральника врожаю, який, ймовірно, сів перепочити біля знарядь праці. Характер світла такий-же жорсткий, як і у попередньо зазначеній фотографії. Сонце, яке знаходиться в зеніті, створює виразну світло-тінь на обличчі героя. Знову відсутній погляд, не видно очей, вони у глибокій тіні. Позаду героя постає величезне колесо, яке за масштабом і композицією нагадує кадр з фільму “Викрадачі велосипедів”, де оператор знімає обличчя хлопця крізь величезне колесо велосипеда на передньому плані. Неореалізму, як у фотографії, так і в кінооператорській роботі, притаманне композиційне “зменшення” людини відносно інших об'єктів. Оператори згодом

все частіше будуть “утискати” людину у просторі, показувати її мізерність відносно світу та його проблем.

### **1.3 Вплив кінотворів режисера Жана Ренуара на течію італійський неореалізм**

Продовжуючи думку про тридцяті та сорокові роки, коли більшість режисерів та операторів майбутньої течії все ще знімає італійське пропагандистське кіно, а фотографи гуманісти вже напрацьовують матеріал на соціально важливі теми, не можна не зазначити творчість попередника неореалізму, Жана Ренуара. Хоча неореалізм формується під впливом соціальних і політичних обставин Італії, його основи закладаються в художніх підходах режисера Жана та його племінника оператора Клода Ренуара.

Ренуар живе у часи великих соціальних та економічних змін у Франції, зокрема у період між світовими війнами. Цей контекст впливає на його сприйняття реальності. До того ж, Жан походить із буржуазної сім'ї, його батько П'єр-Огюст Ренуар у своїх картинах звертається до життя середнього класу, включаючи вечірки, танці та прогулянки, відзначаючи радощі та насолоду від життя. Він є основоположником імпресіонізму, тобто у творчості зосереджується на власному сприйнятті світу, дещо романтизує дійсність, звертається радше до природи, аніж до людини. П'єр-Огюст, як і його син, також працює на відкритому повітрі, але його присутність на вулиці (французькою *en plein air*) не є соціалізацією, а скоріше ізоляцією від суспільства. Режисер Жан та його племінник оператор Клод живуть в інший час, коли теми батька не є актуальними. Жан вимушений знімати історії довкола людини, досліджувати її страждання та кризу існування, а не давати оцінку почуттям.

Фільм Жана Ренуара «Тоні» (1935) є важливою роботою, яка справила значний вплив на розвиток італійського неореалізму. Цей

фільм демонструє кілька ключових аспектів, що стали основою для майбутніх неореалістичних режисерів і операторів. Жан передбачив неореалізм з його використанням місцевої зйомки, непрофесійних акторів і неідеалізованим сюжетом. Лукіно Вісконті, майбутній представник течії, виступає у ролі асистента режисера. Жан Ренуар дозволяє випадковому взяти верх над навмисним, індивідуальним деталям над загальним задумом.

Фільм порушує тему еміграції, тобто людей, які переїжджають у пошуках роботи. Як вже зазначено вище, Ренуар – людина з буржуазної сім'ї, але у фільмах порушує соціальні теми, тобто висвітлює конфлікт класів. Розглядаючи вже першу сцену фільму «Тоні», одразу видно як оператор-постановник вміло демонструє контрапункти: він проводить камерою безробітних емігрантів, і у якийсь момент, коли люди зникають, Клод провдить панораму на розкішний пейзаж півдня Франції. Відсутня романтизація простору, як у тата Жана Ренуара, бо на фоні «прекрасного» постають звичайні трудяги, які борються за можливість вижити.

Інтер'єри у Клода Ренуара часто відкриті і багатопланові, ніби нагадуючи глядачу, що місце дії – реальна локація, а не павільйонна умовність. Оператор також знімає крізь побиті фактурні стіни, які також символізують економічний та внутрішній стани. Камерне рішення, довгі панорами на доллі з внутрішньокадровим монтажем, спонукає до відчуття ефекту присутності. Усі найдраматичніші сцени відбуваються просто вулиці, не в ідеально висвітлених інтер'єрах. Кожне подібне рішення формує реальність.

Операторські рішення та композиції залежать напряму від документального простору, в якому відбувається зйомка. Наприклад, відкриті інтер'єри з'являються невимушено й закономірно, адже місцевим будинкам притаманні автентичні розкладні вікна,

розкладаючи які, місцеві жителі звично для них спілкуються з людьми, які йдуть вулицею.

"Тоні" досліджує теми класової боротьби, кохання та ідентичності. Ренуар намагається передати складність людських відносин через зображення життя робітничого класу. Це резонує з пізнішими досягненнями італійського неореалізму, який також прагнув зобразити реальність повсякденного життя звичайних людей.

Камера в оператора-постановника Клода Ренуара не лише фіксує події, але й активно залучає глядача в емоційний простір персонажів. Це досягається завдяки використанню динамічних кадрів, що акцентують увагу на взаємодії персонажів у контексті соціальних проблем, з якими вони стикаються. Ренуар прагне показати, як особисте життя персонажів переплітається з їхнім соціальним статусом і класовою приналежністю. Проблеми, з якими стикається головний герой Тоні, резонують з ідеями неореалізму, адже показується не лише особиста боротьба персонажа, а й соціальна реальність, в якій існує класова нерівність. Тоні втілює образ героя, який, незважаючи на всі зусилля, не може уникнути соціальних обмежень, що демонструє безвихідь багатьох простих людей.

Крім того, операторська техніка Ренуара, зокрема використання тривалих планів і рухливої камери, допомагає формувати стиль неореалізму, де важливою є ідея безпосереднього сприйняття реальності та відчуття присутності. Фільми, що належать до течії італійський неореалізм, намагаються зображати повсякденність простих людей без прикрас, що також відображено в "Тоні".

#### **1.4 Аналіз операторських виразних засобів у фільмах нижньої межі течії італійський неореалізм**

Аналізуючи нову еру реалізму, можна стверджувати, що кіно виступає як медіум, де моральна вага та естетична цілісність

зображення концентруються на людській присутності. Важливість фізичного тіла та його значення у кадрі стає очевидною, адже навіть найскромніший жест, вираз обличчя, вагання та імпульси персонажа надають глибинного сенсу речам і середовищу, в якому вони перебувають. Невідкладність людської присутності у фільмах неореалізму стає основою, навколо якої режисери та оператори вибудовують свої наративи, обираючи відповідні творчі засоби або, навпаки, свідомо відмовляючись від них у певних сценах. Невідкладність людської присутності у фільмах неореалізму стає основою, навколо якої вибудовуються наративи. Режисери обирають творчі засоби, які максимально підкреслюють цю присутність — від натурних зйомок до використання непрофесійних акторів. Вони свідомо можуть також відмовлятися від традиційних кінематографічних прийомів, аби створити більш реалістичний і близький до життя образ, підкреслюючи важливість особистого досвіду.

Цей підхід не лише привертає увагу до емоційного стану персонажів, а й робить їхні переживання зрозумілішими та близькими глядачеві. Відмова від ідеалізації та декорацій, характерних для класичного кіно, дозволяє режисерам зосередитися на повсякденності та простих людських взаєминах, які часто виявляються складнішими за традиційні сюжети.

Крім того, використання довгих планів і тривалих сцен без різких переходів допомагає глядачеві відчутти плинність часу, занурюючи його у світ персонажів. У таких умовах навіть найменші деталі — жести, міміка, інтонації — набувають особливого значення. Ці елементи не лише передають емоції, а й розкривають соціальні контексти, в яких існують герої.

Завдяки вище згаданим принципам, неореалістичне кіно створює простір для глибокої ідентифікації глядача з персонажами.

Переживання, страхи та надії героїв стають універсальними, що дозволяє кожному глядачеві знайти в їхніх історіях щось своє. Таким чином, не лише особисті драми персонажів, а й широкі соціальні теми стають видимими, формуючи потужний емоційний зв'язок з аудиторією.

Будь-яка течія, у тому числі й італійський неореалізм, має принаймні приблизні хронологічні межі. У даному випадку складно чітко визначити початок та кінець справжнього неореалізму в італійському кіно, тому дане дослідження операторської роботи буде розподілене на стрічки, які знімаються та виходять у прокат під час Другої світової війни, власне під керівництвом фашистської влади, і післявоєнні, абсолютно незалежні кінотвори.

Попередній підрозділ ґрунтується на дослідженні впливу французького режисера Жана Ренуара, з яким, як вже зазначено вище, працює італієць Лукіно Вісконті у тридцятих роках. Стрічка Вісконті «Одержимість» 1943 року вважається однією з перших представниць течії італійський неореалізм. Варто зазначити, що даний фільм ще не є повністю авторським, адже сюжет створений за мотивами літературного твору «Листоноша завжди дзвонить двічі», твір, який потрапляє в руки Вісконті від француза Ренуара. Втім, операторський підхід даного фільму та сам знімальний процес цілком відповідає типовим установам виробництва неореалістичних стрічок. Авжеж принциповою є зйомка на реальних натурних локаціях з непрофесійними акторами.

Маркер неореалізму просліджується вже в першій сцені, де оператор Альдо Тонті проводить панораму на сплячого чоловіка у фактурних блоках сіна, заявляючи головного героя. Цей чоловік – бродяга. Про це говорить як його рваний одяг, так і простір, в якому знаходиться даний герой.

Далі Тонті виходить діагональною панорамою на загальний план, заявляючи місце дії, фасад місцевого ресторану. Варто нагадати, що даний фільм проходить цензуру через Вітторіо Муссоліні, бо фашистська влада ще діюча, і виробництво будь-якого кінотвору не може бути повністю незалежною. Цей факт пояснює виразний рух з крану від оператора-постановника. Подібний кадр неможливо зняти без достатнього бюджету для фільму.

Щодо інтер'єрної зйомки ресторану, домінуючою частиною композиції кадру навколо людини є «гори» посуду. Таким чином візуально тисне обсяг роботи, який лежить на героїні, що працює у цьому ресторані. Ми не бачимо вишукані страви, ідеальні натюрморти тощо. Кожен об'єкт у кадрі відображає реалії життя.

Композиції з багатоплановим простором присутні й відіграють важливу роль у візуальній розповіді, але варто звернути увагу на відносно маленьку глибину різкості, особливо в інтер'єрних сценах. Зрозуміло, що в оператора Альдо Тонті нема настільки великої кількості світла, аби засвітити простір таким чином, щоб можна було закривати діафрагму, як наприклад у сучасника Грега Толанда у фільмі «Громадянин Кейн» тисяча дев'ятсот сорок першого року, режисером якого є Орсон Веллс. Питання у тому, чи потрібно було Клоду аж настільки показувати простір, адже його головна точка інтересу – людина, яка чітко виділяється у розмитому фоні. Відмінність операторської роботи неореаліста від голлівудського оператора є суттєвою, адже один працює на реальних локаціях з мінімальним втручанням у простір, інший же створює альтернативну декорацію та формує максимально контрольований стиль.

Голлівудські оператори, такі як Грег Толанд, створюють контрольований візуальний стиль, що часто включає альтернативні декорації і штучно розроблене освітлення. Це дозволяє їм маніпулювати простором і освітленням, формуючи естетику, що



акцентує увагу на формі і композиції, а не на реалістичному відображенні життя. Такі технічні прийоми надають фільмам певної величі та драматичності, але можуть віддалити глядача від глибокого емоційного зв'язку з персонажами.

Ця суттєва різниця у підходах до операторської роботи також відображає різні філософії кіно: неореалізм прагне до зображення життя у всій його складності та простоті, в той час як голлівудська традиція намагається створити ідеалізовану реальність, що може мати на меті естетичну привабливість і комерційний успіх. Відтак, у фільмах неореалізму акцент ставиться на людську присутність та її взаємодію з соціальним середовищем, що дозволяє глядачеві глибше зануритися у переживання персонажів.

Весь фільм «Одержимість» має відчуття безперервної робочої праці та конфлікту між багатими й бідними. Прикладом може слугувати сцена у гаражі власника ресторану. Оператор вміло підкреслює контраст, знімаючи у самому гаражі з видом на вулицю. На першому плані в тіні бачимо власника гаража з курями та поруч з машиною, трішки далі на межі світла й тіні стоїть емігрант, що знаходиться у пошуку роботи, а на задньому плані у денному світлі проходять нескінченні місцеві, що йдуть на роботу. Таким чином оператор світлом та розташуванням героїв відділяє класи населення, залишаючи достовірність реальної локації.

Окремо виразною є сцена, де головний герой, який лагодить вуличний водяний кран для заможного бізнесмена, раптом чує спів жінки. Він відволікається, це видно по погляді. Врешті герой кидає кран, у цей же час на задньому плані проїжджає вантажівка, обриваючи звук співу. Герой наближається до камери, кіноапарат статично фіксує спостереження. Наступний кадр – наїзд камери на доллі на вхід у ресторан, себто суб'єктивна камера, але раптом у боковій частині кадру з'являється герой, який рішуче підходить до простору. Подібний спосіб

фільмування дає зрозуміти внутрішній стан героя, водночас не претендуючи на авторитарну суб'єктивну камеру. Ми бачимо сцену загалом, з лише тонким натяком на погляд від першого обличчя, а не безпосереднім прийомом як таким. Герой зупиняється біля входу, камера потроху доїжджає до чоловіка. Тут ми бачимо, що герой веде дію, а не камера. Оператор лише слідкує за чоловіком, підлаштовуючись під його рух, паузи, залишаючи простір для відчуття присутності. Наступний кадр, де герой вже всередині ресторану, також має тонку хореографію руху. Альдо відводить камеру від середнього плану героя на стіл, поверх якого лежить немитий посуд. Камера продовжує рухатись на доллі далі по кімнаті, у цей же час герой знову входить в кадр, і це знову не суб'єктивна камера. Далі оператор виїжджає на загальний план, показуючи цілісний простір, герой наближається, камера повертається, і нарешті видніється джерело співу – жінка власника ресторану. У вище наведеній сцені операторська робота є дуже тонкою, адже вона є обережною у використанні творчих засобів, камера не дає оцінку тому, що відбувається, у глядача є можливість вільно спостерігати, але при цьому відсутність, уникнення героя у деяких моментах дозволяють подивитися на простір іншим поглядом.

Продовжуючи тему руху камери, розглянемо наступну сцену, у якій зображується бізнесмена. Герой їде по справах на велосипеді, й оператор, користуючись нагодою, показує багаті місцеві пейзажі, як наприклад широка простора річка у даному випадку. Зберігається динаміка, оператор певно знімає проїзд з автомобільного транспорту, про це свідчить характерний ракурс та рух.

Далі оператор розташовує камеру прям на переправі. Кадр починається зі статички, і, як тільки герої заносять велосипеди та власне самі заходять на переправу, починається рух на воді. Водночас розгортається глибина кадру, на третьому плані починає виднітися

робочий клас, у той час як заможні герої спокійнісінько переправляються на інший берег. У цьому прийомі також просліджується тема конфлікту класів, їхню величезну розбіжність. З приводу динамічного операторського прийому, Альдо Тонті вміло користується реальною локацією, тобто підлаштовуючись під наявні умови місця зйомки. Робочі, які безперервно рухаються у іншому напрямку відносно бізнесмена, демонструють інакший тернистий шлях, в той час як заможні герої віддаляється. Цей контраст підкреслює соціальні розбіжності, відчуження, яке відчують різні класи один від одного. Після цієї сцени режисер Лукіно Вісконті повертається до коханців, емігранта та жінки бізнесмена. Тут відбувається характерний для неореалізму випадок: під час любовної сцени на середньому плані жінка починає щось говорити емігранту, відбувається перехід на крупний план героїні з іншої точки зйомки. Кадри між собою не клеються, адже в крупному плані вже зовсім інша схема світла, більш контрастні тіні та жорсткіший малюнок. До того ж, положення героїні інше. Тобто монтажний план не передбачає даної склейки, це видно, але раптом режисер вирішує зробити це таким чином. Подібні випадки неспівпадіння по контрасту, крупності чи фазі руху є характерними для течії італійський неореалізм, адже знімальному процесу характерне інтуїтивне спостереження, відхід від конкретного плану, задуму і тому подібним класичним елементам кіновиробництва.

В одній особливо визначній сцені, яка передвіщає основну тему неореалізму, героїня заходить на безладну кухню, бере собі миску супу, сідає з газетою, і раптом засинає, втомлено опустившись серед гори посуду. У такі моменти Альдо сповільнює темп руху камери, щоб дати глядачеві ще більш проникливий погляд на повсякденність своїх героїв. Кухня, заповнена брудним посудом і безладом, стає не лише простором, де відбувається дія, а й символом життя героїні, в якому панує хаос і нестабільність. Її несподіване засинання серед цього

безладу підкреслює безперервну боротьбу між бажанням знайти спокій і реальністю, що постійно вимагає уваги і зусиль.

Цей прийом сприяє глибшому емоційному зв'язку між героїнею та глядачем. Спостерігаючи за її втомленим станом, глядач не лише стає свідком події, а й відчуває емпатію до її становища. Таким чином, сцена не лише викриває повсякденність, а й порушує питання про соціальні умови, в яких живуть персонажі, спонукаючи до роздумів про їхні мрії та сподівання.

Повертаючись до екстер'єру, досить реалістично виглядає пейзаж, йому притаманна неромантичність через пряму фіксацію зображення, без підбору режимного часу зйомки, використання особливих творчих засобів тощо. Майже вся історія розповідається за допомогою середніх і загальних планів, причому Вісконті й Тонті вирішують використовувати крупні плани лише у вкрай драматично важливі моменти. Персонажі взаємодіють з навколишнім середовищем, є його безпосередньою частиною. Вісконті віддає перевагу довгим планам. Альдо Тонті зберігає дистанцію до героя, незалежно спостерігає за ним.

Важливо також зазначити, як оператор створює враження безперервності та циклічності праці. Наприклад, у сцені, де герой, лагодячи кран, чує спів, камера зафіксована на його обличчі, підкреслюючи його емоційний стан. Далі, коли він відволікається від роботи, ми бачимо, як задній план наповнюється рухом: вантажівка, що проїжджає, символізує невблаганний плин часу та життя, яке продовжується, незважаючи на особисті переживання. Це відчуття безперервності знову підкреслюється у сцені, коли камера переміщується в бік ресторану, створюючи ефект підглядання, що робить глядача свідком не лише дій героя, а й життя навколо.

Також можна звернути увагу на сцену, де герой зустрічається з емігрантом. Ця зустріч, в якій два світи зіткнуться, вміло підкреслена операторським прийомом: камера фіксує їх розмову, в той час як

фонові звуки містять в собі гул міста. Це не лише додає реалістичності сцені, а й демонструє, як обидва персонажі змагаються за місце у світі, який їх відштовхує. Діалог між ними сповнений надії, але також і безвиході, підкресленої безперервним рухом людей на задньому плані, які немов символізують безжалісний плин часу.

Ще один важливий момент — сцена в гаражі. Тут Тонті використовує світлову й тіньову частину, щоб візуально відокремити персонажів. Крупний план власника гаража в тіні контрастує з яскравим освітленням, яке освітлює емігранта на межі світла і тіні. Ця композиція не лише розділяє соціальні класи, але й створює враження безвиході для бідного персонажа, який не може перейти до світу світла і достатку. Продовжуючи тему розташування героя та інших об'єктів у кадрі, варто зазначити сцену, де герой відмовляється від роботи. Камера залишає його в центрі кадру, а задній план з вантажівкою символізує невпинний рух життя, яке триває без нього. Ця композиція посилює відчуття втрати і безпорадності, підкреслюючи, що його внутрішній світ у конфлікті з навколишньою реальністю.

Наступний фільм, який пропоную оглянути – «Рим, відкрите місто» режисера Роберто Розелліні та оператора-постановника Убальдо Арати. Дана стрічка буквально розширює межі впливу течії італійський неореалізм, певним чином навіть заявляє його присутність завдяки головній нагороді Каннського фестивалю 1946 року. У фільмі представлено життя людей, які, незважаючи на жорстокість війни, продовжують боротися за свою гідність. Операторська робота Убальдо Арати, поєднана з натуральним освітленням і реальними локаціями, створює документальний стиль, що формує відчуття безпосередності подій.

“Документальна стилістика операторської роботи фільму завжди була однією з основних ознак традиційних визначень неореалізму. Безумовно, зернистий характер фільму (а також кілька коротких сегментів реального документального відео, вставлених у фільм) безумовно нагадував глядачам кіножурнали. Брак плівки змусив Розелліні купувати 35-міліметрову плівку частинами на чорному

ринку, що призвело до використання плівки різної якості та походження. Можливо, точніше буде сказати, що в 1945 році такий фотографічний стиль здавався реалістичним, оскільки глядачі асоціювали чорно-білу кінозйомку з "реальними" подіями." [30 с. 48]

Вище прикріпленою цитатою Пітер Бонданелла у своїй роботі про режисера Роберто Розелліні зазначає досить вагомі та тісно пов'язані з контекстом чинники, які врешті формують неореалістичне зображення оператора-постановника Убальдо Арата. Якщо пильно порівняти різні сцени фільму «Рим, відкрите місто», то можна побачити, що часто не збігається контраст зображення, сама пластика візуальної частини є дещо нерівною протягом усієї розповіді.

“Рим, відкрите місто” авжеж характеризується типовими для італійського неореалізму принципами, такі як використання непрофесійних акторів та зйомкою на реальних локаціях, безпосередньо у місті, що зазначено у назві фільму. Однак Розелліні та Арата у візуальній розповіді не повністю відмовляються від традиційного кінематографічного підходу, не замінюють його абсолютно оригінальним неореалістичним стилем чи кінематографічними конвенціями. Наприклад, монтаж Розелліні в основному є класичним “невидимим”, як традиційний голлівудський монтаж, оскільки він служить, перш за все, для підкреслення наративної лінії. У фільмі дуже мало монтажу у стилі Ейзенштейна, який Розелліні використовував у пропагандистському фільмі «La Nave Bianca». Наприклад різка зміна темпоритму задля нарощення емоційного стану, чи використання вражаючих кадрів, позбавлених особливого сенсу, використаних заради емоційного ефекту. Всі ці техніки раннього Розелліні були націлені на відхід від реальності. Позбувшись їх, режисер формує неореалістичний фільм.

Щодо операторської роботи Убальдо Арата, вже з самого початку фільму є показові сцени, які вбирають у себе як натурні зйомки, так й інтер'єрні. Основою освітлення у вуличній сцені з солдатами, що пробираються у дім є натуральне освітлення, що характерно для типового неореалістичного фільму. Але цікавим

є те, що Убальдо Арата користується не звичайним денним станом світла, а режимним ранковим, коли сонце знаходиться недалеко від обрію. Загалом сцена знімається у низькому ключі, що є досить ризиковано, але стан, який отримує оператор-постановник, містить у собі неабиякий визначений візуальний настрій, який сприяє розповіді такої драматичної історії, як вторгнення чужинців у житло людей. Можна побачити досить контрастну історію, де небо має багату градацію тону, а солдати пробираються у напівтьмі. Авжеж у деяких сценах діалогу гафер підсвічує героїв штучним джерелом світла, продовжуючи ефектне освітлення від ранкового сонячного неба, що періодично ховається за хмарами. Втім, втручання освітлювачів є досить акуратним й невимушеним.

Щодо інтер'єрних сцен, оператор часто продовжує ефект від практичного освітлення, тобто від джерел у кадрі, такі як торшери, люстри. Іноді це використовується для загального заповнення кадру, в інших випадках – для виділення конкретного героя, на якого направляється джерело прям у кадрі. Цікаво те, що оператор світлом робить чіткі акценти, але за допомогою у тому числі звичних для повсякденного життя практичних джерел. Такий прийом надає зображенню саме цього стану невимушеної реальності.

Одна з найпотужніших сцен у фільмі «Рим, відкрите місто» відбувається, коли фашисти допитують героя, що сидить на стільці, а священник намагається підтримати його морально. У цій сцені світло відіграє ключову роль у створенні напруги та емоційного контексту. Освітлення є насамперед контрастним. Головний герой, який сидить під жорстким світлом лампи, виглядає безпорадним і вразливим. Жорсткі тіні джерела підкреслюють його обличчя, виявляючи кожну безнадійну емоцію, що проходить через нього. Священник, навпаки, перебуває у дещо м'якішому світлі, що створює атмосферу підтримки та надії. Це світло символізує його моральну силу і віру, намагаючись освітлити темряву навколо героя.

“Убальдо Арата був тим, кого сьогодні ми б назвали оператором, який обирає плівку та встановлював освітлення, а потім брав участь у інструктажі лабораторій щодо обробки фільму. Наприклад, у «Рим, відкрите місто» Арата

замість того, щоб обробляти всю плівку на постійному рівні контрасту, відмічав зразкову ділянку кожної сцени, таким чином узгоджуючи рівні контрасту з однієї сцени на іншу. Відомо, що його турбувала недостатність освітлення, доступного йому, і що на початку зйомок не було жодних проб, щоб він міг перевірити, чи правильно налаштовано експозицію, що може пояснити, чому він домовився з лабораторіями про компенсацію несумісностей в експозиції між різними сценами” [8 с.96]

Не зважаючи на технічні труднощі та відсутності можливості свідомо обрати певну плівку для фільму, Арата точно знає який саме контраст він, як оператор-постановник, закладає у візуальну розповідь. Такий індивідуальний підхід до проявки окремих кадрів призводить до того, що фільм сприймається відносно рівно по єдності зображення. Убальдо закладає окремий час для проявки різних сцен.

Документальний стиль проявляється у підходах до освітлення героїв. У художніх фільмах класичного Голлівуду традиційне освітлення, у якому обов'язково є малюнок, заповнююче світло, контрове світло та гармонійне поєднання жорсткого та м'якого світла для підкреслення краси акторів. “Рим відкрите місто” не про це, адже, аналізуючи освітлення героїв, можна прослідкувати, що Убальдо Арата майже не використовує наприклад традиційне контрове світло, щоб виділити героя. Він радше світить як журналісти, більш фронтально, аби обличчя було добре проекспоноване. Герої буквально залиті світлом. Оператор також залишає подвійні тіні в неохайному освітленні. Арата відмовляється від естетизації зображення, як у голлівудських чи італійських фільмів 1930-х років. Варто зазначити, що подібний операторський підхід в освітленні не є догмою в абсолютно всіх фільмах італійського неореалізму.

Ще одна стилістична характеристика фільму може частково пояснити характер освітлення: камера у більшості знаходиться на значній відстані від героїв. Чим далі камера, тим менше свободи надається оператору в розташуванні світла, у тому плані, що потрібні надпотужні джерела аби світлові промені досягли об'єкту висвітлення.



Провідну роль у візуальній розповіді оператора-постановника Убальдо Арата та режисера Роберто Розелліні займає рух камери. На початку стрічки, де німецькі солдати пробираються у квартири італійців, сцени є емоційно напружені, але рух камери є досить тривіальним та виверженим. Темпоритм задається скоріше прийомами монтажу, аніж операторськими творчими засобами. Проте якщо аналізувати сцену, де священник грає з дітьми – ось тут вже камері притаманне життя, особливий внутрішньокадровий монтаж, безперервний динамічний потік. Убальдо Арата знімає проїзди на доллі, і у цьому, на перший погляд, нема нічого особливого, але насправді дані кадри містять ефект ручної, по-справжньому динамічної камери. Авжеж кіноапарат у ті часи, враховуючи його вагу, важко було поставити на плечі й жваво рухатись разом із героєм, проте Арата досягає цього особливого візуального відчуття. Такий прийом абсолютно невимушено пояснюється тим, що камера фіксує дітей війни, травмованого покоління, яке все-таки існує аби транслювати майбутнє країни.

Повертаючись до вже зазначеної теми гуманістичної фотографії, в центрі якої є людина та вивчення її природи, варто згадати, що такі митці як Роберт Капа чи Картьє-Брессон також приділяють чималу увагу дітям у кадрі, адже це виступає окремою повноцінною темою у контексті глобальної катастрофи, Другої світової війни. Повертаючись до Картьє-Брессона, хочу ще раз звернути увагу на його знімок іспанців під час повітряної тривоги (Рис. 8). Окрім того, що у даній композиції значну увагу привертає дитяча розгублена постать, пропоную виокремити динамічну складову фотографії. Так, це фіксація застиглому моменту, тут і зараз, ми не бачимо куди врешті приходять герої, що саме з ними трапляється далі, але момент напруження неабияк вирізняється. Горизонт є зовсім трішки завалений, що додає ефекту присутності та певної достовірності того, що це документальний знімок.

Повернімося до сцени з дітьми, що грають у футбол у фільмі «Рим відкрите місто». Операторська робота Убальдо дещо наслідує стилістику репортажної зйомки, де саме герой задає ритм кадру, а камера є активним спостерігачем.

У подальшому розвитку сцени, де починається діалог священника та хлопчини, що передає тривожну звістку, рух камери призупиняється, живість кадру різко тухне. Проте на задньому плані діти продовжують бігати. Такого роду символізм втілюється досить тонко режисером та оператором, адже саме камерне рішення визначає емоцію. Після діалогу хлопчина різко убігає, але камера залишається на священнику, який промовляє «Чому ти завжди тікаєш ?», що, у свою чергу, налаштовує на роздуми про дітей війни, які змушені завжди кудись від чогось біжати, остерігатися.

Як зазначає Марк Шил у своїй книзі «Italian Neorealism: Rebuilding The Cinematic City», «Неореалістичні фільми, що відбуваються в міському просторі, є глибоко занурені в іконографію, соціальний склад, феноменологічний досвід і широкий вплив міста: як фізичного простору з характерними звуками і образами; як середовища, в якому боротьба за їжу чи роботу була особливо інтенсивною; як ментальної концепції, що нібито символізує людські досягнення та прогрес, але часто в неореалістичних фільмах представлена не більше ніж пустками та руїнами; а також, з поступовим економічним відновленням Італії після війни, як двигуном модернізації, чії економічні потужності та інфраструктурні мережі проникали все глибше в сільську глибинку через як явні, так і підсвідомі форми урбанізації.» [24 с. 16]

Продовжуючи думку цитати, операторську роботу у фільмі «Рим відкрите місто» варто сприймати як оду самому місту Рим, яке є зафіксованим у конкретному незворотному стані, в історичному контексті. Саме тому неореалістичні фільми містять у собі культурну важливість та власну неповторність. Місто виступає не черговою декорацією, а повноцінним героєм із власним розвитком характеру.

### **1.5 Аналіз операторських виразних засобів у фільмах верхньої межі течії італійський неореалізм**

Попередні два неореалістичні фільми, які були детально проаналізовані, «Одержимість» та «Рим, відкрите місто», є одними з перших стрічок

новонародженої течії. «Одержимість» є чимось навіть більш перехідним, початковим етапом італійського неореалізму. Ці фільми знімаються під час Другої світової війни, іноді навіть під відносним керівництвом все ще існуючої фашистської партії. «Рим, відкрите місто» отримує досить престижну головну нагороду на Каннському кінофестивалі, таким чином твердо ставлячи нову візуальну мову на новий етап італійського кіно, яке згодом вплине й на світове. У даному підрозділі пропоную детально оглянути вже повоєнні стрічки італійського неореалізму, які вже можна віднести до другої половини активного розвитку об'єкту дослідження, або його верхньої межі.

Розглянемо не менш важливий фільм «Крадії велосипедів» (1948) режисера Вітторіо Де Сіки то оператора-постановника Карло Монтуорі.

«Оскільки однією з ознак фільму «Крадії велосипедів» є протиставлення персонажа Антоніо до міського соціального ландшафту та висвітлення його досвіду в цьому контексті, доречно розглянути, як цей ландшафт зібрано і наділено виразним статусом. Усе у фільмі говорить про конкретний час і місце: 1947 рік, і не лише про Рим, а й про чітко визначені зони та соціальні класи. Час і місце позначені і коннотовані через зйомки на реальних локаціях, а також, на звуковій доріжці, через те, що майже кожна репліка у фільмі вимовляється римським діалектом.» [8 с. 319]

Враховуючи вище наведені твердження Крістофа Вагстаффа, можна сміливо провести паралель з фільмом «Рим, відкрите місто», тобто достовірна фіксація міста продовжується, але у даному випадку наратив більше торкається саме повоєнного життя та стану.

У першій сцені, де зображено хаотичний потік робочих, Карло Монтуорі просто спостерігає за ними на статичній камері, використовуючи довгофокусну оптику, тобто перше, що кидається в очі – дистанція до героїв, яку обирає Карло. У цій же сцені раптом постає загальний план, який поступово переходить у панораму з крану, з дуже плавним рухом по діагональній траєкторії. Тут цікаво те, що за лічені секунди міський пейзаж перетворюється на горбистий втім просторий замський ландшафт. Згодом, коли у кадрі з'являється жінка

головного героя, актори опиняються у зовсім інакшому просторі, десь у полях. Подібне рішення авжеж не використовується просто так. У цьому є простий, але потужний сенс: життя у місті настільки бідне, що місцеві мають йти пішки за межі столиці, аби дістати додому воду. Головний герой, емоційно розповідаючи жінці, що йому випав шанс отримати нагоду, різко рушає вперед. Оператор бере лише його у кадр, вже починається міський ландшафт, коли раптом камера повертається назад до розгубленої жінки, яка, відставши від чоловіка, сама несе відра з водою, ледь стоячи на ногах на фоні замиської галявини. Так трапляється не тому, що чоловік нечемний до власної дружини, а через одурманення усвідомлення того, що він знайшов роботу. І все це показано візуально. Подібні операторські прийоми досить просто втім тонко говорять про реальність.

Окремо варто виділити композиційну складову фільму. Для того щоб купити головному герою велосипед, який врешті забезпечить роботу чоловікові, жінка вирішує продати постільну білизну. Сцена, де героїня приносить товар на продаж, має цікаве komponування жінки у віконечку, таке враження ніби скляний отвір зжимає її, не дає дихати. Позаду неї величезна черга, яку видно у нечіткому змазі вікон, цей натовп ніби нависає над героїнею. Монтуорі показує величезний простір з білизною, який раптом переходить у подібний, але з перспективою з велосипедів. Такі здавалося б тривіальні речі перетворюються у справжню подію, коли оператор-постановник вміло komponує об'єкти у кадрі. Авжеж акуратна гра з композицією та масштабом присутня зі сценами з велосипедом. Яскравим прикладом слугує кадр, де син головного героя крутить педаль перевернутого велосипеда та уважно дивиться на колесо, через яке власне Карло й знімає. Тоді звичайна частина велосипеда виглядає велично й важливо в очах хлопчини.

Рух камери завжди має важливу функцію, зведену до суттєвих панорам, які часто поєднуються з планами, що слідують за дією. Кадри майже ніколи не є швидкими чи спрямованими на підкреслення конкретного елемента зображення, а завжди намагаються надати оповіді лінійного характеру.

Роль камери, статичної чи в русі, в першу чергу полягає у поясненні: її розташування завжди залежить від того, що має бути в кадрі, а її рух окреслює територію, найзручнішу для дії. Зображення працює на користь об'єкта, який прагне відокремитися від звичайної мізансцени, звільнитися від традиційного кіно, порушити його правила. Вітторіо Де Сіка та Карло Монтуорі радше не обирають чітко сформований принцип побудови кадру, поетичного підходу чи чогось подібного, режисер не робить єдиних камерних рішень. Така експресивна нейтральність кінематографічної мови є нетривіальною та інакшою відносно класичного підходу до візуальної розповіді.

Неореалістичні фільми вирізняються своїм інтересом до візуалізації звичайних подій і середовищ італійського життя. Звичайно, більшість неореалістичних фільмів, включно з такими як «Викрадачі велосипедів», для яких випадковість є головною темою, підкріплюються певною класичною структурою оповіді, дотримуючись лінії від початкового застою до експозиції до боротьби та розв'язки, але роблячи це без драматичності оповідання класичного кіно, особливо класичного Голлівуду. [24 с. 12]

Продовжуючи вище наведену думку Марка Шила, варто акцентувати увагу саме на терміні «випадковість», адже це є дійсно опорним елементом як режисури Вітторіо Де Сіки, так і операторської роботи Карло Монтуорі. Наприклад, сцена погоні за вкраденим велосипедом, яка мала би бути основною точкою інтересу, раптом обривається абсолютно дивною зміною погоди. Починається дощ, простір вкривається інакшою фактурою, а герої зупиняються, забувають про велосипед, просто підходять до людей перестояти дощ, і тоді камера Монтуорі вже не акцентує увагу на якомусь конкретному герою, всі компоненти кадру утворюють однорідну масу, яка власне й асоціюється з цілою італійською нацією у поствоєнний час.

Дослідження автентичного людського досвіду та взаємодії є головною проблемою неореалістичного кіно від самого початку і, як і знецінення неореалізму кінематографічної слави, безсумнівно, був частково реакцією проти риторичної нещирості та нелюдності фашистського режиму та його проєкції

політичної «зірковості» Муссоліні. На противагу цьому, з огляду на травматичний досвід війни та повоєнні труднощі (як матеріальні, так і психологічні), характер людини став окремим самостійним предметом. Неореалістичним фільмам часто бракує наративного імпульсу та рішучого героїчного вчинку за патерном класичного кіно. Головні герої неореалістів часто є безнадійно пригнобленими чи глибоко стурбованими, а також часто жертвами випадку чи долі, що свідчить про крихкість і непередбачуваність життя після війни – випадкова крадіжка велосипеда у “Викрадачах велосипедів”. [24 с. 13]

Попри усілякі випадковості й нелогічні для класичного кіно перипетії у фільмі, оператор-постановник Карло Монтуорі вміло підтримує візуальний образ велосипеда як дуже важливої деталі для головних героїв, як чогось божественного. Прикладом вище сказаної тези може слугувати сцена пошуку вкраденого велосипеда на місцевому ринку. По-перше, це цілий багатоплановий простір, заповнений велосипедами та їхніми частинами. По-друге, це камерне рішення, наскільки пильно Монтуорі спостерігає за блискучими рамами, частинками колеса чи цілими велосипедами... Карло використовує проїзд на доллі аби втілити панораму у такому насиченому та водночас щільному просторі. Дуже часто ми бачимо велосипеди поглядом самого героя, його цінностями та інтересами, тобто оператор дійсно використовує низку композиційних та рухових рішень аби занурити у реальність героя.

Окрему увагу варто приділити абсолютно нетривіальним видам зйомки для течії італійський неореалізм – комбінованим, тобто відбувається поєднання двох окремо знятих кадрів в одне цілісне зображення із заміною фону. Мова йде про сцену, де головні герої їдуть у вантажній машині незнайомців під час дощу. Стомлені безуспішним пошуком вкраденого велосипеда, тато та син впадають у розпач, і це підкріплюється візуальним прийомом. Зйомка героїв ведеться через вщент залите водою вікно машини, яке викривляє форми й риси обличчя, додаючи нехарактерної для неореалізму експресії. Задній фон, який вочевидь знімався окремо і комбінувався з першим планом, має дуже динамічний характер, по суті імітуючи рух машини.

У «Викрадачів велосипедів» ми знаходимо образ сім'ї, яка визнає емоційну безпеку, але не зміцнює міфів про сім'ю як ідеальну форму соціальної організації та моральний стрижень. Сім'я начебто функціонує – але тільки. Це має вигляд єдності, особливо на початку фільму до викрадення велосипеда: багатоквартирний будинок Річчі бідний, але, очевидно, безпечний і теплий. Антоніо допомагає змученій дружині Марії носити воду з сусідньої криниці; і мати, тато і син разом у печалі йдуть до ломбарду, де вони обмінюють заповітний весільний подарунок полотна на таку необхідну готівку. Однак після викрадення велосипеда стосунки між батьком і сином переходять у владу всієї сім'ї, і фільм зосереджується на загрозі, яку становить для сім'ї втрата велосипеда. Мати, Марія, зникає з фільму разом із будь-яким відчуттям дому, а батько з сином викидаються на вулицю в певній бездомності, яка зберігається навколо них навіть у фінальному кадрі, коли вони покидають пошуки велосипеда, бродять по багатолюдних римських вулицях, щоб зустрітися з невизначеним майбутнім. [24 с. 57]

Наступний фільм для аналізу – “Стромболі, земля Божа” режисера Роберто Розелліні та оператора-постановника Отелло Мартеллі. “Стромболі” показує образ незалежної амбітної жінки, яка, як наслідок, більш самотня у шлюбі, ніж була б, якби була самотньою. Головна героїня Карін вже багато чого пережила. Вона перебуває в італійському таборі для переміщених осіб, налаштована вибратися звідти. Їх відмовляють у візі в Аргентину, тож Карін незабаром вирішує вийти заміж за охоронця табору, рибалку зі Стромболі. Вона могла б дати собі трохи часу, щоб відновитися і подивитися, які є інші варіанти. Але ні, вона почуватиметься краще, якщо діятиме якнайшвидше, вибираючи найшвидший спосіб. Вона розуміє, що зробила помилку, коли вперше бачить свій новий дім, безлюдний вулканічний острів.

Варто зазначити, що каст даного фільму містить у собі відому акторку Інгрід Бергман, яка вже на той час є дружиною режисера Роберто Розелліні. Так, це трішки ламає загальні канони звичних рамок стрічок течії італійський

неореалізм, проте левову частку хронометражу займають місцеві мешканці як острова Стромболі, так й інших частин Італії, де відбуваються зйомки.

“Одним із найважливіших постійних інтересів неореалістичного кіно є місто та процеси модернізації – наприклад, післявоєнна реконструкція, індустріалізація, секуляризація та міграція із села в місто – найяскравішим вираженням яких є місто. . З іншого боку, численні неореалістичні фільми, дія яких відбувається в сільській місцевості Італії, представляють низку диких просторів, наприклад “Стромболі”. У багатьох подібних фільмах місто як таке відсутнє в мізансцені, але воно присутнє як «структуруюча відсутність», як позакадровий простір, куди герої від’їжджають або з якого вони прибувають у шляхи, які мають вирішальний вплив на сільську місцевість чи будь-який інший простір.” [24 с. 15]

Фільм починається із нічної сцени, простір якої обмежується маленькою кількістю деталей, але який є потужним символом. Герої розподілені по два боки колючою стрічкою, яка заповнює значну частину кадру.

Але далі йдуть більш цікаві неординарні сцени. Герої одружуються та вирушають морем на острів. Сам шлях до місця призначення є окремим кінематографічним досвідом. Оператор-постановник Отелло Мартеллі розташовує камеру прямо у на човні, вона статична, але постійна динаміка моря сприяє досить медитативному гойданню. Камера часто хилиться у різні боки, надаючи зображенню життя і водночас якоїсь безумовної тривоги. Варто зазначити, що на початку шляху подібний рух є більш стриманим, але як тільки герої наближаються до пункту призначення – з’являються рухомі виражені тіні від паруса, гойдання набуває сильнішого, більш вираженого характеру і, врешті, оператор втілює панораму на сам вулканічний острів, залишаючи героїв на першому плані.

“Розелліні використовує порожнечу цього досучасного вулканічного ландшафту як метафору духовного спустошення, в яке потрапляє Карін, коли життя на острові виявляється далеким від її очікувань. Виразні довгі кадри



підкреслюють гноблення Карін її чужим оточенням і її все більш ворожим чоловіком Антоніо” [24 с. 106]

Духовне спустошення, про яке пише Марк Шил, дійсно є влучною характеристикою кадрів, що знімаються на острові. Це відчуття маніакальної чужини та інакшого відчувається зокрема у сцені, де головна героїня відчайдушно ходить повз виражені кам’яні житлові фактури. Простір настільки виділяється своїм окремим ритмом текстур та масштабу, що Карін є буквально зайвою, тією, що візуально виділяється на острові. Варто звернути увагу й на характерного масштабу та форми рослини, наприклад колючі кактуси. Усе це оператор-постановник не просто фіксує на локації, а вміло імплементує у розвиток характеру Карін.

Те, що визначає неореалізм – це нарощування суто оптичних ситуацій (і звукових, хоча синхронного звуку на початку неореалізму не було), які принципово відрізняються від сенсорно-моторних ситуацій дії-образу в старому реалізмі. Це, мабуть, таке ж важливе, як підкорення суто оптичного простору в живописі, з імпресіонізмом. Можна заперечити, що глядач завжди опинявся перед «описами», перед оптичними та звуковими зображеннями, і не більше того. Але суть не в цьому. Бо герої самі реагували на ситуації; навіть тоді, коли один із них виявився безпорадним, зв’язаним і з кляпом у роті внаслідок перипетій дії. Тому те, що глядач сприймає, є сенсорно-моторним образом, у якому він бере більшу чи меншу участь через ідентифікацію з героями.” [12 с. 16]

Унікальним явищем цього фільму є документальна фіксація виверження вулкану. Спочатку це масові сцени місцевого населення, яке відпливає від острова аби перечекаати цей момент. Оператор вхоплює різні стани, відбуваються також вечірні та нічні зйомки на воді, аби передати тривалість часу, зміну стану, тобто все те, через що є насправді звичною справою для місцевого населення.

Окремий блок візуальної естетики фільму – документальна фіксація місцевого ландшафту. Це як виверження самого вулкану, так і пейзажна зйомка-

спостереження: динамічний політ пташок, схід сонця, фактура каміння, змінний стан моря – усе це абсолютно тонкі споглядання реальності навколо простору.

Сцена у невеличкій печері також має виразний настрій. Героїня, будучи стомлена емоційною тривожністю перебування на острові Стромболі, веде чоловіка до скелястої щілини поблизу берега. Раптом гарячий сонячний пісок перетворюється на дуже фактурну темну масу, яка сприяє зміні стану. Оператор-постановник вміло підсвічує героїв та наявні земляні й скелясті поверхні, що надає невеличкого драматизму, передає внутрішній стан героїні, але у той же час подібне рішення не забирає на себе багато зайвої уваги.

Далі зображенню характерний розвиток контрасту та драматизму загалом. Остаточно виснажена Карін збирає речі вдома і вирушає далеко на вершину вулкана, залишаючи внизу все те, що вона вже не може терпіти. Оператор з верхньої точки зйомки показує на задньому плані невеличке поселення, яке покидає героїня. Комбінуються документальні кадри виверження та постановочні середні плани з Карін, де скоріш за все підсилюється ефект пилу від вітру. Дим заповнює весь кадр, героїня досягає драматичної емоції. До того ж, змінюється тон піску, посеред якого постає Карін: поверхня чорна, більш містка.

“Острів Стромболі проходить через дедалі глибші описи, підходи, рибальство, шторм, виверження, в той же час, коли Карін піднімається все вище і вище на острові, поки зображення не поглинеться глибиною, а дух розіб’ється надто сильною напругою. Зі схилів виверженого вулкана село видно далеко внизу, виблискуючи над чорними хвилями, а дух шепоче: «Мені кінець, я боюся, яка таємниця, яка краса, мій Боже...» Немає вже сенсорно-моторних образів з їхніми розширеннями, але присутні набагато складніші кругові зв’язки між чистими оптичними та звуковими образами, з одного боку, та образами часу та думки, з іншого боку, на площинах, які всі співіснують по праву, складаючи душу та тіло острова.” [12 с. 46]

Таким чином, Розелліні та Отелло створюють безумовно естетично довершений образ поствоєнного стану людини, особливо вимушених

переселенців чи просто внутрішній ескапізм, від себе, власних думок чи реальності загалом.

Наступний фільм для аналізу – “Земля, що тремтить” 1948 року режисера Лукіно Вісконті та оператора-постановника Альдо Граціатті.

Події розгортаються в Ачі Трецца, невеликому рибальському селі на східному узбережжі Сицилії. Вісконті знімає історію про експлуатацію робітничих рибалок, зокрема старшого сина дуже традиційної сільської родини Валастро. Фільм знятий повністю у маленькому селі, абсолютно без професійних акторів (навідміну від попереднього проаналізованого фільма Розелліні “Стромболі, земля Божа”), і мова, яку ми чуємо у “Землі, що тремтить”, є справжнім місцевим діалектом людей.

Феноментальна операторська робота Альдо Граціатті починається вже з першої сцени, де відбувається заявка простору. Це зйомка у режимний ранковий час, коли торговці рибою у напівтемряві спускаються до берега моря, біля якого вже видніються невеличкі розкидані світляні плями – човни з ліхтарями, у яких рибалки власне й везуть рибу. Оператор втілює горизонтальну панораму, проводячи кадр композиційно від будівель місцевих до узбережжя.

Особливістю операторської роботи є відсутність акцентованої розповіді відносно героїв. Усі люди, що постають на початку фільму – важливі, разом із місцем, де відбувається дія. Альдо Граціатті не робить крупні плани когось одного, він тримає багатопланову композицію багатьох місцевих, особливо помітний масштаб розгортається вже у денних сценах, де працівники чистять рибу. Альдо використовує закриту діафрагму, і таким чином навіть на середньому чи крупному плані досить чітко видно фон, навіть якщо люди чи інші об’єкти розташовані досить далеко.

Окрім масштабу, денна сцена активної роботи характеризується особливим відчуттям присутності: оператор проїжджає на доллі крізь натовп експресивних місцевих, що торгуються між собою. Відчуття близькості формується завдяки відносно малій фокусній відстані, яка дозволяє розташувати камеру зовсім неподалік відносно героїв.

В інтер'єрах продовжується рішення багатопланової композиції як важливої складової візуальної розповіді історії саме про велику сім'ю, а не точкового персонажа. Камера може стояти статично, але положення героїв та діапазон їхньої дії різняться й має надмірну глибину.

Знімаючи більшість кадрів в інтер'єрі на статичній камері, оператор-постановник Альдо Граціатті періодично використовує досить акуратні, але акцентовані наїзди на доллі. Прикладом є сцена, у якій відбувається розподіл коштів у сім'ї. Герої, купую оточивши ліжку, дивляться як старший чоловік розподіляє долю кожного. Оператор у цей час наїжджає від загального плану до деталі самих купюр, візуально підкреслюючи цей знаковий момент для сім'ї.

Повертаючись до нічних сцен, Альдо Граціатті вміло знімає драматичні сцени рибалок, які безперервно поглинуті думками про несправедливу долю, що їх спіткає. Камера часто закріплена на самий човен, гойдання якого надають особливий рух, щось схоже на подібну практивку у “Стромболі” оператора Отелло Мартеллі та режисера Роберто Розелліні, тільки інтонація подібного творчого засобу дещо різниться у двох окремих випадках. Даний стан глухої холодної ночі на рибалці підсилюється особливо виразними відблисками від змочених солоним морем плащів, у які вдягнуті більшість героїв. Оператор звісно підсилює цей ефект штучними джерелами світла, за допомогою чого й утворюється драматичний настрій. Взагалі нічні та вечірні сцени даного фільму – провідна естетична насолода. Але ця естетика насправді привертає ще більшу увагу до нелюдської щоденної праці місцевих людей.

“Цей фільм мав бути частиною трилогії, яка також зосереджуватиметься на безправних сільськогосподарських робітниках і сірчаних копальнях у південній Італії, але вона так і не була закінчена. Знятий на реальних локаціях за участю непрофесійних акторів місцевого населення та у візуальному стилі, який містить повільні панорамні кадри та надзвичайну глибину різкості, щоб зв'язати рибалок із суворим природним середовищем, він був визнаний одним із найбільших художньо витончених зразків неореалізму. Однак це була катастрофа в касових зборах, яку переслідували звинувачення в тому, що Вісконті дозволив

поетичному фаталізму Верги (італійського письменника, за мотивами якого знята ця стрічка) подолати його марксистський оптимізм, намагання прокатників вирізати фільм проти волі Вісконті та їхнє наполягання на тому, щоб додати італійський дубляж поверх унікального місцевого діалекту натуралістичного сицилійського діалогу.” [24 с. 82]

Виразною поетичністю наповнена й нічна інтер’єрна сцена, де мати свариться на доньку, бо вона не виходить за заможного чоловіка. Простір має ефектне освітлення від газової лампи, яка власне присутня у кадрі. Сам ефект освітлення виглядає не дуже акуратно, що притаманно для операторської роботи неореалістів: використовується просто жорсткий прибор, без будь-якого пом’якшення. Але середина сцени має значний драматичний розвиток, внаслідок якого лампа падає зі столу й раптом контраст зображення стає більшим і, що досить важливо, оператор залишає легке заповнення по кімнаті, тобто кадр на грані браку по експозиції, але насправді заповнення працює й кімната акуратно пропрацьована. Далі героїня виходить надвір і, відкриваючи двері, на неї знову потрапляє жорстке джерело. Але ось цей момент розпачу героїні, коли раптом затухає лампа, зникає ефект освітлення і залишається заповнення, зроблено досить філігранно.

Граціатті вміло працює з дощовою природою. Це ціла окрема візуальна частина даного фільму. Все починається з того, що раптом з’являється гроза, і оператор-постановник вхоплює документальні пейзажні кадри. Це важливий драматургічний блок у фільмі, адже саме під час цього погодного стану трапляються неприємні події у сім’ї, такі як знищення штормом човна, смерті діда і ряд інших перипетій, які змушують героїв проявити розвиток характеру. Для оператора це означає те, що він має поступово ввести глядача візуальним рядом у потрібний настрій. Важливо показати не сам потужний шторм, а комплексний стан фрустрації, боротьби та саме передчуття чогось страшного. Оператору це вдається, він фільмує героїв у режимний вечірній час, коли по відчуттях ось-ось почнеться гроза.

Далі важливу складову містять нічні інтер'єрні сцени, де продовжується тема нещасливого періоду в житті сім'ї. Герої часто то запалюють у приміщенні гасову лампу, то мимоволі впускають її чи глушать, у результаті чого є певні цікаві силуетні контрастні рішення, у той час як герой перебуває у нестабільному емоційному стані. Характер зображення змінюється прямо у кадрі. Особливо виразною є нічна сцена довгими кадрами, де Тоні та його брати відчайдушно спілкуються між собою, блукаючи з кімнати в кімнату. Тоді один з них сідає за стіл спиною до камери, промовляє драматичний монолог та запалює гасову лампу, у результаті чого раптом бачимо дзеркало навпроти героя, а у цьому дзеркалі постають викривлені контури обличчя брата на задньому плані. Далі Тоні йде до дверей, відчиняє їх на вулицю і за дверним проміжком у контровому світлі ледь крапає дощ з криші. Герой завмирає, він у силуеті.

Поетичною та певною мірою символічною є натурна сцена, де зображено узбережжя під час активної фази шторму. Біла піна бурхливих хвиль, що здіймаються високо над морем контрастує з особливо темними контурами скель та каміння на березі. Але найцікавіше – жінки, що стоять посеред кадру, закутані повністю у чорну тканину. Вони чекають на рибалок, які пішли в море тієї бурхливої ночі. Оператор-постановник фіксує їхні постаті також з нижнього ракурсу на фоні білого неба. Жінки тут постають як ангели, тільки протилежного кольору.

Наступний фільм для аналізу стрічок італійського неореалізму верхньої межі часового проміжку – “Умберто Д.”. Це драма режисера Вітторіо Де Сіки та оператора-постановника Альдо Граціатті, що зображує тяжке життя літнього чоловіка в післявоєнній Італії. Головний герой, Умберто Д., — пенсіонер, який бореться з бідністю та самотністю. Він не має грошей для оплати оренди квартири і намагається знайти способи вижити. Його єдиним другом є собака по кличці Фортунато. Умберто стикається з безжалісною бюрократією, його оточують байдужі люди, герой буквально намагається вижити у місті Рим, де валсне й відбуваються події фільму “Умберто Д.”. Місто виступає як фон для життя головного героя, відображаючи післявоєнну Італію, де соціальні та

економічні труднощі є частиною повсякденного існування. Вулиці, квартали та прості інтер'єри, зображені в фільмі, підкреслюють реалістичний, навіть мінімалістичний стиль, характерний для неореалізму.

“Даний фільм демонструє соціальне руйнування, яке супроводжувало фізичне і яке тривало ще довго після розчищення руїн. Неореалістичні образи післявоєнної міської кризи є особливо важливою спадщиною, оскільки Італія була єдиною з переможених держав, чії кінематографічні репрезентації міста набули міжнародного статусу культу так швидко після його військової поразки.” [24 с. 68]

Цитата Марка Шила підкреслює важливість фільму **"Умберто Д."** як документа соціальної і культурної кризи, що охопила Італію після Другої світової війни. Фільм не лише зображує фізичні руйнування, але й глибоке соціальне розчарування та руйнування в серцях людей, які пережили війну. Для режисера **Вікторіо Де Сіки** важливою була не тільки сюжетна лінія, а й особлива увага до міста Риму, який став частиною реалістичного пейзажу, що відображає історичну ситуацію в Італії того часу. Операторська робота в **"Умберто Д."** акцентує на реальних локаціях, захоплюючи моменти життя на вулицях Риму, в інтер'єрах, що мали характерний вигляд для повсякденного життя післявоєнних італійців. Це важливе, бо таке зображення міста, з його конкретними соціальними проблемами і атмосферою, вже неможливо повторити. Рим, з його руїнами, бідністю, тяжким життям простих людей, зображений у фільмі, був справжнім свідченням того історичного періоду, і саме ця конкретність місця надає фільму документальну цінність. Місто не просто фон, а повноцінний учасник, що говорить про біль, самотність і бідність, з якими стикалися люди в той час.

Не менш важливою є фіксація оператором міста Рим у фільмі **"Крадія велосипедів"** (1948), попередньої стрічки Де Сіки, де також це ж саме місто виступає як ключовий елемент. У цьому фільмі Рим показаний через призму боротьби з бідністю та соціальними труднощами, коли головний герой, намагаючись знайти роботу, зіштовхується з непереборними перешкодами в

соціумі, що його оточує. Так само як і в "Умберто Д.", Рим показаний через його реальні вулиці, площі, інтер'єри, однак в "Крадіях велосипедів" місто виглядає більш "зачиненим", як справжня соціальна пастка для тих, хто опинився на межі виживання.

“В «Умберто Д» класичний портик Пантеону виглядає як безформна, але грізна стіна тіні, чия маса нависає над Умберто, коли він у відчаї та соромі просить дрібні гроші. Навіть купол собору Святого Петра в “Римі, відкрите місто», який з’являється на горизонті останнього кадру після страти німцями дона П’єтро, лише умовно символізує надію Розелліні на кращу Італію після війни. Розташування міських ікон є невимушеним і скромним. Воно чітко контрастує з туристичними міфами про італійське місто як місце класичної краси чи екзотичного занепаду, які були добре укорінені в західній культурі протягом століть у всьому, від живопису флорентійського Відродження до романів ХІХ століття Генрі Джеймса. Це також відповідає на навмисне та пафосне використання італійської архітектури фашистським режимом, для якого місто та його будівлі були засобом проектування фіксованого ідеологічного значення.”  
[24 с. 70]

У фільмі використовується низка повільних поступових кадрів, що нагадують подорож. Багата глибина різкості, довгі кадри – усе це підкреслює маргіналізацію Умберто в римському суспільстві, підкреслену сильними контрастами між його скромною квартирою та ворожим містом за його межами. Відбувається свого роду сепарація простору, хоча оператор-постановник завжди залишає пропрацьований простір за вікном кімнати Умберто.

Операторська робота у фільмі "Умберто Д.", здійснена Альдо Граціаті, є невід’ємною частиною тієї атмосфери неореалізму, яку створив Вітторіо Де Сіка. З першого кадру видно, як камера невидимо слідує за героєм, ніби стаючи його тінню, що влучно підкреслює відчуття самотності та ізольованості Умберто Д. Камера в цьому фільмі — це не просто інструмент для зйомки сцен, але й справжній учасник подій, що надає сюжету глибину і емоційну насиченість.



Камера дуже чітко зосереджена на самотньому пересуванні Умберто, часто знімаючи його крупними планами або з певної відстані, що дозволяє глядачу відчувати його відчуження від світу. Рухи камери, як правило, спокійні, м'які, не порушуючи цієї тиші та безвиході, в якій перебуває герой. Кожен кадр здається вивіреним до дрібниць: камера слідкує за Умберто, його кроками, поглядами, навіть його розмовами, спостерігаючи за ним, ніби безучасний свідок його драматичної долі. Операторська робота втілює концепцію неореалізму, адже вона дозволяє подивитися на світ через призму погляду героя — бідного, літнього чоловіка, для якого кожен рух у міському середовищі стає актом боротьби. Камера майже ніколи не нав'язує свою присутність, але за допомогою ретельно підібраних кадрів, особливо в сценах на вулиці, вона створює враження, що глядач йде за героєм по тих самих тротуарах, стикається з такими ж проблемами.

Сцена в лікарні є однією з ключових у фільмі, і операторська робота тут змінюється на контрасті з попередніми сценами. Переходячи до лікарні, де Умберто знаходиться не скільки за своїм станом здоров'я, а радше через відсутність можливості утримувати житло, освітлення стає значно м'якшим, з високим ключем, що дає сцені інший характер. Тонке, рівномірне освітлення в оточеному білими стінами просторі, яке поступово огортає персонажів, контрастує з жорстким, холодним світлом міських вулиць, і створює враження, що в цьому приміщенні хоча б тимчасово можна знайти певний спокій і гуманність. Камера не замикається на одній точці, а рухається по простору лікарні, віддзеркалюючи покірність і біль Умберто. Цей момент підкреслює не лише фізичну, а й психологічну трансформацію героя: у тій атмосфері м'якого світла, що поступово охоплює сцени, глядач бачить не лише самотнього старого, а й людину, котра все ще намагається знайти хоча б частину надії на краще майбутнє.

Альдо Граціаті вміло втілює зйомку у відкритих інтер'єрах. Особливо виразно виглядають нічні сцени. Наприклад, кадр самотнього пса, що лежить у ліжку і чекає на хазяїна. За ним крізь вікно видно, як раптом у сусідньому домі

загоряється світло, потім незабаром вмикаються вуличні ліхтарі. Далі ми бачимо самого Умберто, що йде вулицями із своїми книжками, які збирається продати за домовленістю, аби втримати житло.

Також оператор втілює естетично привабливі ефекти рухомого світла з вулиці у кімнаті головного героя. Це втримує загальну атмосферу та динаміку міста.

Хочу звернути увагу на першу сцену, де відбувається протест. Вулиця, що постає у глибокому фокусі Граціаті, виглядає більш ніж достатньою для натовпу місцевих. Є навіть місце для міського автобуса, який рухається вперед у протилежному напрямку, ніби відстоюючи права звичайної рутини. Незважаючи на те, що музика Алессандро Чіконьїні звучить із ритмом оперного веризму, перший погляд викликає цікавість більше, ніж сльози. Дехто з глядачів може навіть іронічно засміятися, коли поліція під'їжджає, щоб розігнати акцію протесту, а камера, знімаючи крізь лобове скло одного з джипів копів, фіксує переслідування демонстрантів: банда стариків, які постають у капелюхах і розвіяних пальтах.

Камера тричі показує Умберто під час цього галасу, але не виділяє його, доки протестувальники не розійдуться, щоб проклясти власних організаторів і перевести дух. Тож оператор-постановник представляє героя як одну фігуру серед багатьох. Його ситуація, на перший погляд, здається трохи смішною. Його персону — у втіленні непрофесійного актора Карло Баттісті, флорентійського професора лінгвістики — вирізняє пильне, дещо фактурне обличчя, у якому вже є історія.

Етапи, під час яких Умберто приходять до думки про самогубство, а потім відволікається від неї, є провідними у фільмі. Його собака займає центральне місце, бо він не збирається її покинути. Героя рятує факт любові його ближнього, адже він не може ігнорувати це. Виразна сцена відбувається, коли Умберто приносить собаку до пари, яка забирає собі небажаних псів. Зрозуміло, що вони в цьому лише заради грошей, і що багатьом їхнім улюбленцям залишилося жити недовго. Умберто пропонує їм гроші, щоб віддати на певний час улюбленця, але

їхні очі кажуть йому, що цього недостатньо, щоб довго підтримувати собаку. Йдучи, він ховається під мостом, але собака знаходить його і вони знову разом.

Варто виділити й сцену, де, після того як герой знаходить пса й фактично рятує його від смерті, Умберто стоїть біля розкішної перспективи широких міцних колон. Оператор-постановник поступово наїжджає на героя на доллі, поки той знімає капеляха та розгублено обертається навколо. Далі вже на середньому плані ми бачимо спробу Умберто простягнути руку, коли інший перехожий чоловік вже готовий покласти копійку бідняку. Проте головний герой повертає руку так, ніби він насправді перевіряє чи йде дощ. Далі історія розвивається у більш драматичну, коли собаці вручають капелюха, а сам Умберто ховається в колонах. Тоді оператор робить глибокий багатоплановий кадр з великою глибиною різкості, що відчувається як картина, але пластика зображення залишається реалістичною.

Далі йде не менш виразна інтер'єрна сцена, де герой на середньому плані заходить до себе додому, вперше після лікарняного. Оператор-постановник від'їжджає, робить панораму ліворуч, де на першому плані несподівано постає величезна діра у стіні, позаду якої простягається розкиданий різними стільцями та рваними шпалерами простір, на який камера невдовзі поступово наїжджає. Така хореографія руху підсилює ефект несподіваної трансформації простору. Кімнату героя починають розбирати, тут вже проводиться ремонт, у нього забирають житло. Ця діра у стіні значною мірою асоціюється з міськими руїнами внаслідок війни, такі як наприклад у фільмі “Рим, відкрите місто” чи “Європа, 51”. Це символ тієї великої прірви, яка спіткає більшість жителів повоєнної Італії.

Далі сцена набуває ще більшого драматизму. Оператор робить ефект імпульсивного мигаючого світла, у той час як герой сидить з собакою на фоні зідраних шпалер. Цей ефект світла привертає увагу Умберто до вікна, підходячи до якого герой бачить трамвай, від іскор якого власне і надходять ці імпульси. Але візуальний акцент зовсім не на транспорті. Точкою інтересу є драматично висвітлена фактура бруківки, яку оператор знімає під різною оптикою,

збільшуючи з кожним кадром фокусну відстань об'єктива, аби відсікти все зайве і транслювати думки героя про самогубство. Альдо Граціаті також знімає крізь дірку у стіні, надаючи кадру інакшого сенсу та глибшого зображення.

Камера часто має погляд самого героя на оточуюче. Наприклад, нижні ракурси мають велике місце застосування, особливо коли у кадрі постають різні багатоповерхові будинки. Оператор на них дивиться знизу, квартири стають ніби більшими і менш досяжними. Варто зауважити, що подібні творчі засоби ніяк не нагадують авангард, адже вони не мають нав'язливий вплив на сприйняття зображуваного, а лише трішки доповнюють загальну інтонацію фільму, власне характер героя.

Наступний фільм для аналізу – “Європа, 51”, режисера Роберто Розелліні та оператора-постановника Альдо Тонті. Головна героїня фільму – Ірен (грає **Інґрід Бергман**), заможна жінка з Риму, яка переживає кризу після загибелі сина. Її спроби знайти сенс у житті призводять до серйозної соціальної та психологічної трансформації. Ірен відкидає традиційні соціальні норми і стає все більш зацікавленою у допомозі бідним та маргіналізованим верствам населення. Згодом вона віддається благодійній діяльності, зокрема допомагає психічно хворим та бездомним. Це стає для неї способом самореалізації та боротьби з внутрішнім кризисом, однак її зусилля ведуть до конфлікту з навколишнім суспільством, яке не приймає її нові погляди. "Європа '51" досліджує такі теми, як криза сучасного суспільства, відчуження індивіда в умовах соціальних і культурних змін, а також роль жінки в післявоєнному світі. Фільм ставить питання про моральність і етичні норми суспільства, у якому матеріальні цінності часто стають важливішими за людські стосунки та духовні пошуки. Образ Ірен є своєрідним пошуком нового смислу життя в обставинах суспільства, що після війни стало матеріалістичним і зануреним у дріб'язкові турботи. Розелліні також звертається до проблем психічного здоров'я та соціальної ізоляції, розглядаючи персонажа, чия боротьба за ідеали призводить до відчуження та непорозумінь з оточуючими. "Європа '51" можна вважати фільмом, що розширює межі неореалізму. Якщо традиційні неореалістичні

фільми, такі як *"Рим — відкрите місто"* або *"Велика дорога"*, зосереджувалися на соціальних проблемах низьких верств населення та реаліях післявоєнної Італії, то Розелліні у *"Європа '51"* зосереджується на внутрішніх переживаннях персонажа, досліджуючи моральні дилеми і соціальні патерни серед заможних верств населення. Це поєднання соціальної критики і психологічної драми зробило фільм важливим кроком у розвитку неореалізму та одночасно його відходом від суто соціально орієнтованих сюжетів.

Оператором фільму, як вже зазначено вище, є **Альдо Тонті**, який працює з Розелліні в багатьох фільмах. Тонті створює унікальний візуальний стиль, поєднуючи документальну точність та емоційну інтенсивність. Зйомки фільму виконані з використанням натурних локацій, що також характерно для неореалізму. Природні декорації створюють атмосферу реальності і одночасно підкреслюють трагізм і абсурдність ситуацій, у які потрапляє героїня.

Якщо аналізувати Розелліні у другій половині активної фази розвитку неореалізму, можна помітити, що режисер все більше зацікавлений у пошуку нових напрямків у своїй творчості. Також у цей період шведська актриса Інгрід Бергман пише листа Розелліні, пропонуючи свої послуги для одного з його майбутніх фільмів, і їхні стосунки трансформуються у любовний роман. Це вже друга взаємодія у зйомках фільму актриси та даного режисера. Автор знаходиться у пошуку нової форми для неореалізму. [10 с. 170]

На відміну від попередньо проаналізованих стрічок, даний фільм має дуже чіткий візуальний контраст між бідним та багатим класом. Це особливо працює в операторській роботі Альдо Тонті, адже початок фільму зображає життя заможної сім'ї головної героїні, яку грає Інгрід Бергман. Альдо Тонті, оператор-постановник, втілює довгі вивржені плани у закритому розкішному інтер'єрі. Наприклад, сцена, де син героїні знайомиться з гостями вечірки: оператор обирає оптимальну точку зйомки, звідки захоплює ледь не всю сцену, поодинокі найжджаючи та від'їжджаючи на доллі, тобто здебільшого використовується внутрішньокадровий монтаж. Характер світло-тіні дещо інакший відносно інших фільмів, у яких зображувались лише бідні інтер'єри. Оператор більш

філігранно працює з пом'якшеним освітленням у портретах жінок, таким чином підкреслюючи гламурність та статус героїв. Далі подібна пластика зображення матиме тенденцію розвитку у дещо протилежну, глибшу світло-тіньову сторону.

“Коли війна почала відходити від пам'яті, Розелліні почав більше зосереджуватися на вивченні внутрішнього психологічного конфлікту, починаючи з двох епізодів *L'amore* (Шляхи кохання, 1948), в обох з Анною Маньяні в головній ролі, і продовжуючи серією фільмів, знятих із голлівудською зіркою Інгрід Бергман, яка вирішила приєднатися до нього в Італії (і з якою він незабаром одружиться): *Stromboli, terra di Dio* (*Stromboli*, 1950), *Europa '51* (*The Greatest Love*, 1952), і *Viaggio in Italia* (Подорож до Італії, 1953). Однак, незважаючи на безпосередній реалізм і незаперечну драматичну силу, більшість італійських критиків сприйняли фільми Бергмана дуже погано через те, що вважалося акцентом на особистості і, таким чином, відхиленням від більш соціально орієнтованих проблем попередніх фільмів. Проте фільми були високо оцінені у Франції, особливо молодими критиками, які згодом стали режисерами французької Нової хвилі, для яких Розелліні став чимось на зразок наставника.”  
[13 с. 282]

Продовжуючи вище наведену думку, Роберто Розелліні, у своїх пізніх фільмах течії італійський неореалізм, разом із оператором-постановником Альдо Тонті, дійсно дещо видозмінює підхід до зйомки. Наприклад, досить неординарним є композиційне рішення у сцені, де головна героїня, сидячи за столом з гостями, дізнається, що її син впав зі сходів. Тоді вона вибігає з кімнати і далі оператор втілює гострий ракурс з перспективою закруглених сходів, на яких по різні сторони постають розгублені гості. Цей операторський стиль вже більше схожий на авангард.

Присутні й сцени з рір-проекцією, тобто це вже відверто павільйонна зйомка, повноцінний елемент творчого засобу, більш виражений ніж подібне рішення у фільмі “Викрадачі велосипедів” Де Сіки. Операторські прийоми повертаються то більш сміливих та емоційно спрямованих, тобто реальність починає не те що зникати, а бути трішки більш видозміненою.

Зображення соціальної реальності Італії післявоєнного періоду набуває глибокої символічної значущості. Особливо це стає помітним у сценах, де головна героїня, Ірен (Інґрід Бергман), переживає втрату сина та здійснює свій вихід у бідні райони Риму. Ці моменти фільму вражають своєю операторською майстерністю і чітким візуальним кроком у напрямку емоційного і соціального розчленування, що є характерним для трансформації неореалістичного стилю. У цих сценах Тонті використовує документальний стиль зйомки, характерний для неореалізму, але водночас він експериментує з деякими новими прийомами, які відповідають змінюваній інтонації фільму. Зйомка у бідних районах, де Ірен стикається з важкими умовами життя, включає в себе довгі, «неперервні» плани, що підсилюють відчуття реальності і глибокого занурення у побут маргіналізованих верств населення. Оператор ретельно вибудовує композицію кадру, де героїня часто перебуває на тлі руїн і бідності, що підкреслює її контраст із заможним минулим. Мізансцени, у яких Ірен проходить через ці райони, переповнені метушливими людьми, стають метафорою її внутрішньої кризи — її руйнування як людини та пошук нового сенсу життя.

Особливо важливою є роль дітей у цих сценах. Присутність дітей у кадрі не є випадковою. Тонті майстерно вводить образи безпритульних дітей, які символізують безнадію і втрату майбутнього, але також, з іншого боку, є надією на зміну в суспільстві. Діти на вулицях Риму — це не лише частина соціального пейзажу, а й конкретна метафора соціальних змін. Вони є живим свідченням того, як наслідки війни, бідність і соціальна нерівність впливають на майбутні покоління.

Діти в цьому фільмі мають чітке символічне значення. Вони виступають як контрапункт до Ірен, яка намагається знайти свою моральну мету після втрати сина, але також як символ майбутнього, що розчароване і занедбане внаслідок соціальних проблем Італії того часу. Поряд із реальними дітьми, з'являються також образи неофіційних "дитячих символів" — маленьких фігурок, виготовлених з дерева або металу, що зустрічаються в деяких сценах на фоні

побутових інтер'єрів. Ці фігури підкреслюють зростаюче відчуття відчуження і втрати контролю над реальністю.

Ідея "втратити сина" у фільмі Розелліні перетворюється на більш широке питання: чи зможе нове покоління здобути світле майбутнє, якщо суспільство залишатиметься глухим до страждань найуразливіших його членів? Тонті візуально вибудовує цей контекст через часто прямі, навіть інтимні, кадри дітей, що є глибокими символами не лише соціальної трагедії, але й потенційної надії на відродження.

"Європа '51" є не тільки наступним етапом у розвитку творчої співпраці Розелліні і Тонті, але й важливою трансформацією самого неореалізму. Від початкових творів Розелліні, таких як "Рим, відкрите місто" (1945), де фокус був на документальності і реалістичному зображенні бідності і соціальних катастроф, фільм "Європа '51" демонструє більш глибоку психологічну й моральну складність. Сюжет, в якому жінка з вищого соціального класу стикається з реальністю бідності, вимагає від оператора не лише візуального зображення соціальних умов, але й передавання внутрішньої трансформації героя, що реалізується через форму, колір і композицію кадрів.

Розелліні та Тонті прагнуть показати не лише фізичний аспект соціальної бідності, а й її психологічні наслідки для окремої особистості, що є відмінністю від класичних неореалістичних фільмів, де фокус часто був на колективному досвіді. Фільм більше орієнтований на суб'єктивне сприйняття Ірен, де камера стає своєрідним засобом виразу її душевного болю і кризи. Тонті поступово відходить від стрімкої реалістичної точності на користь більш абстрактних, навіть символічних, кадрів. Це можна помітити у використанні менш чітких ліній і м'якших кольорів, що підкреслюють відчуття внутрішнього хаосу Ірен та її боротьби за моральну стабільність.

Операторська робота Альдо Тонті у фільмі "Європа '51" є яскравим прикладом еволюції неореалістичної стилістики, де він переходить від традиційного фокусу на документальність до глибшого психологічного аналізу через візуальні засоби. Присутність дітей у кадрі є ключовим елементом, що підсилює соціальну та



моральну метафору фільму, ставлячи питання про майбутнє післявоєнної Європи. Тонті, разом із Розелліні, створює не тільки зображення соціальної реальності, а й глибоке емоційне сприйняття того, що втрачено в цій реальності — надії, сім'ї, майбутнього, яке знаходиться під знаком соціальної несправедливості.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У Розділі II розглянуто вплив гуманістичної фотографії на операторське бачення у фільмах течії італійський неореалізм. Виявлено тематичні та композиційні схожості робіт італійського фотографа Чезаре Барзаччі, зокрема “Хлопці з робітничого передмістя” з кадрами з фільму “Рим, відкрите місто” оператора Убальдо Арата. Досліджено генезис зображення дитячого образу в контексті неореалізму через документальну фотографію. Виявлено поодинокі спроби фіксації класової нерівності фотографом Паскаль Де Антоніс. В ході дослідження були виокремлені композиційні особливості знімка “Прибиральник” та спільності з творчими засобами оператора Карло Монтуорі у фільмі “Викрадачі велосипедів”.

Проаналізовано вплив кінотворів французького режисера Жана Ренуара на течію італійський неореалізм, а саме фільм “Тоні” тисяча дев'ятсот тридцять п'ятого року, оператором-постановником якого є Клод Ренуар. У ході дослідження було виявлено схоже камерне рішення з оператором Альдо Тонті в “Одержимості”, а саме внутрішньокадровий монтаж та хореографія руху на доллі.

Сформовано окремий список фільмів нижньої межі активної фази течії італійський неореалізм, зокрема фільм “Рим, відкрите місто” тисяча дев'ятсот сорок п'ятого року режисера Роберто Розелліні та оператора-постановника Убальдо Арата. Окремо акцентується використання оператором режимного ранкового часу як цілісного візуального прийому для заявочної сцени стрічки.

Вказана особливість зйомки інтер'єрних сцен із використанням практичного освітлення як домінантного джерела. У результаті дослідження даного фільму було виявлено низку особливо динамічних сцен з проїздом на доллі та різким панорамуванням водночас як еквівалент стану ручної камери. Сформовано список та проаналізовано стрічки верхньої межі часового проміжку течії італійський неореалізм. Виділено фільми “Стромболі” та “Європа, 51” як окремий підхід операторів-постановників до портретного рішення зірки Інгрід Бергман, окреслено це явище як вийняткове для об'єкту дослідження. Виявлена відмінність драматургії та операторських акцентів фільмів італійського неореалізму та стрічок-сучасників Голлівуду, зокрема порівняно фільм “Громадянин Кейн” тисяча дев'ятсот сорок першого року режисера Орсона Веллса та оператора-постановника Грега Толанда, його акцентність на гострі ракурси, декорації павільйону та драматичне освітлення і зовсім неакцентований операторський підхід у фільмі “Викрадачі велосипедів” 1948 року оператора Карло Монтуорі, відсутність класичного триточкового освітлення, маніпуляцій з простором та акценту на конкретному герою.

### РОЗДІЛ 3

## ПОРІВНЯННЯ ОПЕРАТОРСЬКОГО ПІДХОДУ У ФІЛЬМАХ ТЕЧІЙ ІТАЛІЙСЬКИЙ НЕОРЕАЛІЗМ І ФРАНЦУЗЬКА НОВА ХВИЛЯ ЯК ДВОХ ПОСЛІДОВНИХ ЯВИЩ КІНЕМАТОГРАФУ

### 1.1 Аналіз вибору простору як основи для візуальної розповіді у течіях італійський неореалізм та французька нова хвиля

“Французьку нову хвилю неможливо визначити, якщо ми не спробуємо побачити, як вона повторила шлях італійського неореалізму для своїх власних цілей - навіть якщо це означало також рух в інших напрямках. Фактично нова хвиля на початку знову йде попереднім шляхом: від послаблення сенсомоторного зв'язку (сюжету притаманна звичайна прогулянка, блукання, автори не акцентують увагу на конкретному герою) до підвищення оптичних і звукових складових. Таке кіно треба бачити, вдивлятися, а не лише слідкувати за дією персонажів.” [12 с. 9]

Вплив французького кінематографу на італійський є безумовним, і навпаки. До того ж, перед тим, як проаналізувати операторську роботу у фільмах італійського неореалізму, дане дослідження містить окремий підрозділ про французького режисера Жана Ренуара, зокрема аналізується його фільм “Тоні” тисяча дев'ятсот тридцять п'ятого року. Над цією роботою другим режисером працює Лукіно Вісконті, який згодом стає одним з класичних представників течії італійський неореалізм.

Відзначений своїм акцентом на реалістичному зображенні соціальних та економічних проблем, неореалізм започаткував нові тенденції в кінематографі, багато з яких вплинули на французьку нову хвилю. У середині 1950-х років італійський неореалізм вступив у стадію занепаду, оскільки багато його основних представників стали орієнтуватися на більш комерційні або естетичні підходи. Однак вплив неореалізму на міжнародну кінематографічну культуру залишався значним, і саме в цей період французькі кінематографісти почали звертати увагу на його методи та теми. Французькі режисери, такі як Франсуа

Трюффо, Жан-Люк Годар, Ален Рене, та інші, прагнуть подолати класичні кінематографічні правила, встановлені попередніми поколіннями. Вони користуються новими нарративними та технічними прийомами, певну кількість яких було вже втілено операторами та режисерами течії італійський неореалізм.

Тематика французької нової хвилі є схожа на тематику неореалізму, однак французькі кінематографісти зосереджуються на більш суб'єктивних і інтимних аспектах людського існування. У той час як неореалізм тісно пов'язаний з соціально-економічними проблемами післявоєнної Італії, нова хвиля має більш широкий підхід до зображення повсякденності, часто фокусуючись на індивідуальних переживаннях молодих людей, їхньому внутрішньому світі та особистих пошуках. Проте, як неореалісти, так і французькі кінематографісти звертаються до соціальних тем. Франція на момент початку нової хвилі переживає певну економічну стабільність, однак її суспільство все ще залишається в тіні соціальних нерівностей і значної зміни політичного ландшафту (наприклад, війна в Алжирі, деколонізація). Тому багато фільмів нової хвилі виявляють глибоке соціальне занепокоєння, хоча, як правило, не в такій прямій, об'єктивній формі, як у неореалізмі.

Отже, розглянувши безпосередній зв'язок та контекст двох послідовних течій кінематографу, пропоную повернутись власне до теми даного підрозділу. Італійський неореалізм та французька нова хвиля мають дещо спільні ознаки та принципи. Один з таких пунктів – зйомка на реальних локаціях, тобто відхід від масових павільйонних сцен, як, наприклад, у кіно Голлівуду. Простір – тло фільму, поверх якого оператор-постановник та режисер малює образи. У даному випадку це можуть бути відкриті чи закриті реальні інтер'єри або великі міста. Пропоную почати з другого. Для порівняння візьмемо яскравий фільм режисера Жан-Люк Годара та оператора-постановника Рауля Кутар “На межі дихання” та декілька вже згаданих у другому підрозділі стрічок італійського неореалізму: “Рим, відкрите місто” режисера Роберто Розелліні та оператора-постановника Убальдо Арата та “Викрадачі велосипедів” режисера Вітторіо Де Сіки та

оператора-постановника Карло Монтуорі. Усі ці роботи певним чином використовують великі міста, власне столиці, як основні локації.

“Неореалізм — це кінематограф, який прагнув документальної об’єктивності та строгості, перевагу довгих та середніх кадрів у глибокому фокусі, уникнення неприродних рухів камери або кутів камери (включаючи крупні плани) та перевагу природному освітленню.” [24 с. 11]

У вище наведеній тезі Марка Шила є цікаве спостереження, що неореалісти уникають крупних планів та фокусуються на багатопланове зображення, позбавлене персоніфікованих точкових акцентів. Враховуючи цю думку, вже з перших кадрів “На межі дихання” можна помітити дещо інший підхід до заявки героя від оператора Рауля Кутара. Французький оператор заявляє героя одразу з крупного плану, не надаючи особливого першочергового значення місця дії. При цьому, зображення все-таки зберігає відчуття реальності, у тому числі й через чисте натурне освітлення, без штучної умовності.

У фільмі Жана-Люка Годара «На межі дихання», Париж виступає не тільки як місце дії, але й як важливий емоційний та інтелектуальний фон для розвитку персонажів. Годар виводить Париж не як ідеалізований міський пейзаж, а як середовище, що підкреслює внутрішню боротьбу і фрагментарність досвіду головних героїв — Мішеля і Патрісії. Париж у фільмі постає як місце, де стикаються реальність і вигадка, що відповідає постмодерністському характеру самого фільму. Оператор Рауль Кутар, використовуючи натуральні локації, часто знімає міські пейзажі та вуличні сцени в контексті стрімких змін настроїв персонажів, надаючи місту динамічного та навіть тривожного характеру. Вулиці Парижа є не просто фоном, а частиною драматургії — вони служать метафорою безвихідності, розгубленості та постійного руху.

З іншого боку, у фільмах італійського неореалізму, таких як «Рим, відкрите місто» та «Викрадачі велосипедів», міста постають як місця, що безпосередньо відображають соціальні й економічні труднощі поствоєнної Італії. У «Римі, відкритому місті» Роберто Розелліні Рим функціонує не лише як фон для дії, а й як символ зруйнованого, окупованого міста, що переживає кризу. Місто в

Розелліні — це простір, де боротьба за виживання в умовах війни і післявоєнної руїни стає важливим аспектом людських доль. У фільмі «Викрадачі велосипедів» Вітторіо Де Сіки, Рим, зокрема його робітничі райони, виступає як сцена для боротьби персонажа за власну гідність і заради виживання в суворих соціальних умовах. Місто тут — це не просто набір локацій, а активний учасник трагедії, яку переживають його мешканці.

Обидва кінематографічні рухи активно використовують реальні натурні локації, що стає важливою складовою їх стилістики та філософії. У неореалізмі використання реальних міських ландшафтів допомагає посилити відчуття документальності та правдивості зображеного світу. У «Римі, відкритому місті» та «Викрадачах велосипедів» цей прийом сприяє створенню враження, що герої рухаються серед реальних людей, в реальних умовах, що безпосередньо відображає тяжке становище соціально незахищених верств населення після війни.

Натомість, у фільмі Годара, хоча також використовуються реальні натурні локації Парижа, це відбувається в контексті більш іронічного й умовного підходу до реальності. Місто зображене не як стабільний та визначений простір, а як змінна й дещо хаотична реальність, що відображає суб'єктивне сприйняття персонажів. Це, зокрема, видно у використанні нестабільних камерних технік, швидких монтажних прийомів та випадкових зустрічей героїв на вулицях.

У фільмах неореалізму оператори, такі як Убальдо Арата і Карло Монтуорі, акцентують увагу на візуальній простоті і правдивості. Камера часто фіксує реальні міські сцени без надмірних постановок, що створює враження документальності та безпосереднього контакту з реальністю. У сценах, де показано спустошення Риму після війни або злиденність робітничих кварталів Рима в «Викрадачах велосипедів», оператори прагнуть максимально точно передати соціальні та економічні умови, в яких перебувають їхні герої.

У свою чергу, Годар і Кутар, зважаючи на експериментальний характер французької нової хвилі, використовують камеру більш вільно і динамічно. Вони знімають сцени з вулиць Парижа в стилі, який не схожий на звичний для

класичного кіно. Камера часто рухається фрагментарно, що створює відчуття швидкоплинності й руху. Це дозволяє передати динамічний ритм міста, що одночасно є і місцем дії, і символом особистої, інтелектуальної і емоційної боротьби персонажів.

“З іншого боку, «Рим, відкрите місто» містить багато внутрішніх сцен, знятих у імпровізованій студії, яку Розелліні збирає на Віа дельї Авіньонезі, а в його “Paisà” деякі місця були використані в епізоді, дія яких за сценарієм відбувається в монастирі на Апеннінах між Флоренцією і Болонья, яка насправді була знята в Майорі на узбережжі Амальфі.” [24 с. 11]

Вище наведена теза Марка Шила вказує на те, що навіть неореалісти вдаються до маніпуляцій простором, використовують імпровізовані павільйони, особливо в інтер'єрних сценах. У другому підрозділі розглядаються навіть використання рір-проекції італійськими операторами. Чи дозволяють собі подібні умови оператори-постановники французької нової хвилі ?

Операторська робота в інтер'єрних сценах у фільмах французької нової хвилі та італійського неореалізму відрізняється не лише технічними аспектами, а й дещо різними підходами до відображення міського простору і побуту персонажів. Вибір інтер'єрів, крупностей, композиційних рішень та загальна візуальна стилістика у таких фільмах, як "На межі дихання" Жана-Люка Годара та "Рим, відкрите місто" Роберто Розелліні або "Викрадачі велосипедів" Вітторіо Де Сіки, дозволяють розкрити не лише соціальні, але й психологічні аспекти персонажів. У цьому контексті важливим є також те, як оператори працюють із простором, які емоційні й драматургічні функції виконують інтер'єри, та яким чином через камеру передаються особисті та соціальні контексти.

У фільмі Годара "На межі дихання", інтер'єри часто мають виразний, навіть навмисно декоративний характер. Наприклад, кімната Патрісії (Жанна Моро) з її численними постерами, які заповнюють стіни, створює відчуття певної культурної поверховості й злиття особистих та зовнішніх впливів. Постери, плакати, газетні вирізки — всі ці елементи підкреслюють еkleктичність та емоційну фрагментарність життя персонажів. Рауль Кутар використовує ці

інтер'єри не тільки як фон, а й як відображення внутрішнього світу героїв: їхні кімнати переповнені предметами, що вказують на їхню поверхневу емоційність і випадковість. Крім того, завдяки використанню ширококутної оптики (що є важливим для цього фільму), сцени в інтер'єрах набувають більшого простору, завдяки чому навіть в обмежених просторах з'являється відчуття відкритості і рухливості. Камера вільно переміщується, показуючи не лише те, що знаходиться на першому плані, а й деталі заднього плану, таким чином розширюючи відчуття простору.

У порівнянні з Годаром, фільми італійського неореалізму часто використовують інтер'єри, які набагато більш аскетичні й "реалістичні". У "Рим, відкрите місто" Розелліні, кімнати, де відбуваються важливі сценічні моменти, зображаються без будь-якого декоративного надлишку. Вони виконують функцію підкреслення соціальної простоти і бідності героїв. Простір в цих інтер'єрах організовано навколо простих предметів побуту, що підкреслює бідність і скромність їхнього існування. Тісні квартири, невеликі кімнати робітничих класів Риму, виконують велику драматургічну роль, допомагаючи підкреслити реалії війни, окупації та соціальних труднощів. У "Викрадачах велосипедів" Де Сіки, операційна робота також фокусується на простих сімейних інтер'єрах, що передають атмосферу важкої праці і бідності. Камера в цих фільмах також часто знімає побутові сцени на рівні персонажів, показуючи звичайні домашні простори, що робить їх максимально близькими глядачеві, дозволяючи йому ідентифікуватися з тими, хто знаходиться в кадрі.

Операторська робота в інтер'єрних сценах у фільмах французької нової хвилі характеризується вільністю в використанні крупностей, що створює враження інтимності та безпосередності. У "На межі дихання" Кутар використовує великі плани, в яких герої часто з'являються на передньому плані, а в фоні простір розширюється через ширококутну оптику. Це дозволяє створити ефект просторової безвихідності, де глядач немов знаходиться "всередині" кімнати, але одночасно спостерігає за її зовнішніми контекстами. Наприклад, у сцені, де Мішель (Жан-Поль Бельмондо) знаходиться в кімнаті Патрісії, камера фіксує не



тільки обличчя персонажів, а й деталі навколишнього простору, підкреслюючи напруження і розлад між їхніми внутрішніми переживаннями і зовнішнім світом.

Один з важливих аспектів операторської роботи як у фільмах французької нової хвилі, так і в неореалізмі — це відкриті інтер'єри, де місто не обмежується лише першим планом, а активно присутнє в житті персонажів. У "На межі дихання" Годара Париж не є просто фоном для подій, а глибоко інтегрований у кожен сцену, що видно через роботу камери, яка часто фокусується не тільки на персонажах, але й на тих, хто перебуває за вікном. Місто часто потрапляє в кадр через вікна, двері або у відображеннях у дзеркалах, що створює враження, ніби життя триває за межами кімнати, і персонажі є лише частиною величезного міського простору.

Аналогічно, у неореалістичних фільмах, таких як "Рим, відкрите місто" і "Викрадачі велосипедів", оператори часто показують місто як частину приватного життя. Це важливо для створення враження, що життєві труднощі героїв — це не лише їхня особиста драма, але й соціальна реальність, в яку вони вбудовані. Камера в цих фільмах часто демонструє відкриті простори, де за вікнами йдуть звичайні перехожі, і місто завжди є частиною їхнього життя. Це підкреслює соціальну значущість простору, в якому відбуваються події, і надає інтер'єрам емоційної глибини.

## 1.2 Порівняння камерного рішення фільмів італійського неореалізму та французької нової хвилі

“Статична камера не є єдиною альтернативою руху. Навіть коли вона є мобільною, камера вже не лише слідує за рухом персонажів, а й іноді здійснює самостійний рух під контролем оператора. У будь-якому випадку вона підпорядковує опис простору функціям мислення. Це не проста відмінність між суб'єктивним і об'єктивним, реальним і уявним; навпаки, нерозрізненість цих понять надає камері багатий набір функцій і призводить до нової концепції сприйняття кадру.” [12 с. 23]

У даному підрозділі під камерним рішенням мається на увазі перш за все аналіз руху камери, вибір оптики та загальний погляд операторів-постановників у течії італійський неореалізм та французька нова хвиля.

Оператори італійського неореалізму, як правило, дотримуються класичних операторських прийомів, що включають горизонтальні та вертикальні панорами зі штативу, наїзди на візку доллі, а іноді й використання кранів. Ці техніки дозволяють створити враження глибини і об'єму простору, підкреслюючи не тільки місце дії, а й загальну атмосферу повоєнної Італії, де часто йдеться про життя простих людей, що потерпають від соціальних і економічних труднощів. Камера майже завжди фокусується на місці, в якому відбуваються події, створюючи відчуття реальності, доступної глядачеві через фіксацію простору, а не тільки через дію персонажів.

Важливим елементом є те, що рух камери в неореалістичному кіно не підпорядкований герой-зірці, не акцентується на його обличчі чи діях. Камера, в першу чергу, орієнтована на спостереження за людьми загалом, на їхній масовий досвід — це антропоцентричний підхід, що є основою неореалістичного кіно. Оператори, як, наприклад, у “Викрадачах велосипедів” (1948) Карло Монтуорі, роблять акцент на зйомці місця події, на тих соціальних умовах, в яких живуть герої. Завдяки акуратним панорамам і рухам камери (як правило, на візку або штативі) відображається саме простір, через який рухаються люди. Такий стиль роботи камери дозволяє глядачу відчувати фізичний і соціальний контекст ситуацій, в яких опиняються персонажі.

У свою чергу, французька нова хвиля дещо відрізняється у підходах до роботи з камерою. Оператор Рауль Кутар у фільмі “На межі дихання” демонструє більш вільний та експериментальний підхід до руху камери, порівняно з класичним стилем неореалізму. Однією з ключових рис цього стилю є використання ручної камери. В “На межі дихання” камера не просто фіксує дії, а активно рухається разом з героями, що дозволяє створити ефект більшої безпосередності і динаміки.

Кутар відмовляється від використання важкої камери на візку доллі або штативі, вибираючи більш легке обладнання, що дозволяє оператору бути вільним у русі та гнучким у виборі ракурсів. Камера може обертатися на 360 градусів, створюючи відчуття свободи і руху. Це особливо помітно в сценах, де камера вільно переміщується по місту.

Крім того, Кутар використовує техніку наїзду не з візка доллі, а сидячи на інвалідному візку. Цей підхід надає кадрам особливої динаміки та живості, бо камера рухається безпосередньо в межах тієї ж перспективи, що і персонажі, що створює новий ефект і змінює традиційні кадри. Важливо, що використання інвалідного візка надає оператору низьку точку зйомки, що характеризується зйомкою з незвичних нижчих ракурсів, адже фізично Кутар не може знаходитися вище за персонажів.

Ще однією важливою особливістю французької нової хвилі є монтаж, зокрема техніка *jump cut*, яка надає кадрам особливої динаміки. У фільмі “На межі дихання” Кутар працює в парі з монтажером, який активно вирізає частини кадрів, що створює враження розриву або порушення часового континууму. Це дозволяє глядачеві відчувати емоційну напругу та динамічний розвиток подій, підсилюючи ефект хаосу та безладдя, які є характерними для персонажів французької нової хвилі. Водночас, цей монтажний прийом дозволяє створити враження, що камера безперервно рухається, навіть коли фізично кадри коротші або перервані.

Це також видно в сценах знятих всередині автомобіля, де камера буквально стає частиною поїздки. В таких сценах оператор знаходиться безпосередньо з героями в транспорті, і часто знімає з рук, що дає враження максимальної близькості і іммерсивності. Така манера роботи з камерою підсилює відчуття руху і втягнутості в сюжет, дозволяючи глядачеві відчути себе частиною подій, що розгортаються.

Продовжуючи порівняння камерних рішень між італійським неореалізмом і французькою новою хвилею, варто звернути увагу на схожості між фільмами “Викрадачі велосипедів” режисера Вітторіо Де Сіки, оператора Карло Монтуорі,

та “400 ударів” режисера Франсуа Трюффо, оператора Генрі Десайе. Хоча фільми про різне, спільністю є розповідь через дітей, які намагаються знайти своє місце в світі, що їх оточує, та зіштовхуються з соціальними й особистими труднощами, і в обох випадках оператори використовують камеру як потужний інструмент для передачі динаміки їхнього життя — безпосереднього, напруженого, позбавленого можливості зробити паузу.

Як у Викрадачах велосипедів, так і в 400 ударах, рух камери часто має виражений динамічний характер, що відображає шалений ритм дитинства. У Викрадачах велосипедів Монтуорі часто використовує рух камери для того, щоб передати емоційне і фізичне переслідування героя, батька та сина, які перебувають у безвихідному становищі, намагаючись відновити вкрадений велосипед. Динамічні зйомки на візку доллі або з рухами камери по горизонталі та вертикалі на штативі підкреслюють постійну активність персонажів. Оператор фіксує місце дії, в якому відбуваються доленосні події, створюючи ефект безперервного руху — рух, що є невід’ємною частиною переживань героїв.

У “400 ударах” камера також активно слідує за головним героєм, хлопцем Антуаном Дуанелем, що постійно рухається — чи то по Парижу, чи то в школі, чи в розмовах із батьками. Це постійне фізичне і психологічне переслідування також відображає те, як герой намагається знайти вихід із ситуацій, що його затискають. Генрі Десайе створює враження безперервної присутності камери поруч із героєм, часто знімаючи його в русі або бігу. Прийом, що нагадує стиль Монтуорі, зокрема в сценах, де Антуан біжить, щоб уникнути покарання або проблем, має схожий емоційний ефект — камери слідує за ним, не зупиняючи руху, що створює враження невідворотності його долі.

Незважаючи на схожість у використанні руху камери, між “Викрадачами велосипедів” і “400 ударами” є важливі відмінності в підходах до оптики. У фільмі Викрадачі велосипедів оператора Монтуорі зазвичай використовуються стандартні або ширококутні об’єктиви, що дозволяють створювати відчуття безпосереднього контакту з персонажами та оточенням. Камера зазвичай зосереджена на просторі, в якому відбувається дія, і дає глядачеві відчуття

присутності в моменті. Це підкреслює реалістичний стиль фільму, де місце події є практично таким же важливим, як і самі персонажі. Оператор уникає надмірного маніпулювання глибиною різкості, роблячи кадри «широкими» і простими, щоб передати відчуття реальності.

Натомість, у “400 ударах” Десайе активно використовує довгофокусні об'єктиви, що додають більше просторової глибини кадрам. Ці об'єктиви дозволяють зберігати чіткість на відстані, розмиваючи фон, і таким чином виділяти персонажів на тлі міста або інших елементів середовища. Це дозволяє створити відчуття ізольованості героя в просторі, що є важливим для передачі його відчуття відчуження від світу дорослих, яких він не може зрозуміти або прийняти. Така оптика також сприяє динаміці руху камери, дозволяючи знімати широкі плани на великій відстані, що додає фільму особливу інтенсивність у сценах руху та гонитви. Це контрастує з підходом Монтуорі, де простір часто фіксується без акцентування на окремих деталях, а більше на загальному контексті.

У фільмі “400 ударів” камера вільно переміщується, вільно знімаючи місто, школа, вулиці Парижа, і в той же час активно фіксує особистий простір хлопця. В цьому фільмі важливий драматургічний акцент на вільному, нестримному русі героя, а також на його взаємодії з навколишнім світом. Камера, як і сам герой, постійно шукає вихід, і цю метафору пошуку і невизначеності камера втілює через свою динамічність.

Одним з найбільш значущих моментів є сцена, коли камера рухається за Антуаном, коли він біжить по вулицях Парижа. Тут камера працює так само, як у “Викрадачах велосипедів”, коли герої біжать через місто, однак у 400 ударах рух камери значно більш «вільний» і не обмежується географічними чи соціальними рамками. Це створює враження, що камера є частиною самопошуку персонажа, прагнучого зрозуміти, що відбувається навколо нього.

### **1.3 Особливості роботи оператора зі світлом в італійському неореалізмі та французькій новій хвилі**

Оператори обох напрямів працювали в умовах обмежених бюджетів, що змушувало їх відмовлятися від розкішних кінематографічних технологій, характерних для класичного Голлівуду, та шукати способи використання доступних ресурсів. Одна з ключових особливостей обох течій — це прагнення до більш природного, реалістичного освітлення, що органічно вписується в загальну філософію "реалістичного" кіно, яке не прагне до ідеалізованої картинки, а навпаки, показує світ таким, яким він є.

Одним із таких відхилень від класичних підходів є використання природного освітлення, часто без втручання додаткових штучних освітлювальних приладів. Обмеження бюджету та необхідність створення реалістичної атмосфери спонукали операторів обох напрямів максимально використовувати природні джерела світла, такі як сонце або освітлення від вуличних ліхтарів. При цьому особливу увагу приділяли використанню "режимного часу" для зйомки — певних годин доби, коли освітлення має найсприятливіші умови для створення бажаного ефекту.

Наприклад, у фільмі "Чоловік та жінка" режисера і оператора Клода Лелуша важливу роль у передачі атмосферності відіграє освітлення на узбережжі, де ранкове світло створює особливу теплоту й інтимність сцени. Лелуш використовує природне освітлення ранку та вечора, підкреслюючи тим самим емоційну напругу між персонажами, що відчують себе одночасно близькими й віддаленими. Технічно, оператор використовує обмежені можливості освітлення на локації, в той час як філософія фільму передбачає, що світло і простір повинні стати частиною загальної емоційної динаміки.

Паралельно можна провести аналогію з фільмом "Земля, що тремтить" режисера Лукіно Вісконті та оператора Альдо Граціаті, де перша заявочна сцена — це зйомка рибалок, які повертаються додому після ночі роботи на човнах. Тут оператор чудово ловить ранкове світло, що поступово змінюється і створює своєрідний низький ключ. Особливістю цієї сцени є також використання практичного освітлення: ліхтарі на човнах, що дають додаткову глибину кадру. Це світло не лише підкреслює фізичну реальність світу, в якому перебувають

персонажі, а й втілює символічне освітлення, що відображає їхнє важке існування після війни. Подібний підхід до зйомки — мінімальне використання додаткових штучних джерел світла та акцент на природне освітлення — характерний і для неореалістичного стилю.

У “На межі дихання” Жан-Люка Годара і оператора Рауля Кутар камера акцентує увагу на використанні практичного освітлення в інтер'єрах. Кутар окрім закадрового штучного освітлення використовує практичне — лампи, свічки, ліхтарі над дзеркалами. Це дозволяє створити відчуття реалістичності й інтимності сцени, а також підкреслює атмосферу життєвого хаосу, який переживають герої. У таких кадрах світло, що виходить від практичних джерел, наче проникає в саму тканину кадру, додаючи йому органічності. Таке освітлення одночасно робить кадр менш “постановочним” і підсилює емоційну присутність.

Цей підхід, із його акцентом на використанні практичних джерел світла, можна порівняти з роботою оператора Убальдо Арата у фільмі “Рим, відкрите місто”, де також велика увага приділяється практичному освітленню. Однак у цьому фільмі оператор використовує більш контрастний характер, що створює сильний ефект драми і суворості. Замість того, щоб м'яко освітлювати сцени, як це робить Кутар у “На межі дихання”, Арат робить акцент на різкому контрасті світла й тіні, не даючи належного заповнюючого світла.

У фільмі Шалений П'єро Жан-Люка Годара і оператора Рауля Кутар можна спостерігати м'який характер світла, що є загальною рисою для французької нової хвилі. Це світло в інтер'єрах іноді навіть здається плоским, однак завдяки відбиттю від світлих стін воно набуває особливого ефекту. М'яке світло дозволяє створити більш спокійну і «повсякденну» атмосферу, контрастуючи з більш «режисерським» підходом до освітлення, який часто спостерігається в класичному кіно. Наприклад, у “Шаленому П'єро” Кутар висвітлює інтер'єри так само направленими приборами, але за рахунок особливості інтер'єру, білого кольору стін, світло відбивається і врешті має розсіяний характер на обличчях героїв.

Паралельно можна згадати сцену у лікарні в Умберто Д. (1952) оператора Альдо Граціаті, де спостерігається подібний стан освітлення саме через відбиття від елементів просторі. Як у “Шаленому П'єро”, так і в окремій сцені “Умберто Д.”, світло має рівномірний характер.

### **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3**

У ході дослідження було виявлено спільні риси у виборі простору для зйомки у фільмах французької нової хвилі та італійського неореалізму. Оператори обох течій працюють з натуральним наявним освітленням, проте з'ясовано і доведено відмінність у використанні оптики та камерного рішення, зокрема вирізняється використання ручної камери оператором Рауль Кутар у фільмі “На останньому подиху”. Окрім цього, виявлено стриманість операторів італійського неореалізму у використанні оптики, відповідно й відстанню камери до героїв, порівняно з тісною присутністю Кутара та його камери до облич. Також проводиться паралель використання освітлення у двох різних течіях, а саме практичних джерел, які значно більше використовуються вже у французькій новій хвилі операторами. Виявлено спільність використання режимного стану доби Клодом Лелушем у “Чоловік та жінка” та Альдо Граціаті у заявочній сцені фільму “Земля, що тремтить” як візуального принципу передачі настрою за допомогою використання натурального освітлення. Доведено особливий підхід зображення міста, як у французів, так і в Італійців, а саме документальна фіксація їх у певний історичний період, за відсутності декорацій чи будь-яких інших маніпуляцій. Сюди також відносяться сцени у відкритому інтер'єрі, де для операторів двох течій однаково важливо передати життя міста за вікном.



## ВИСНОВКИ

У результаті дослідження виявлено відхід італійських операторів-постановників від павільйонної зйомки за часів Муссоліні, а саме відмову від низки творчих засобів в освітленні, зокрема від класичну Голлівудської триточкової схеми; досліджено формування нового підходу операторів до використання простору, а саме відсутність побудови декорацій, перехід у натурне середовище, використання його як основи для палітри творчих засобів кінооператора.

Виявлено генезис нової візуальної кіномови крізь аналіз гуманістичної фотографії. Взято за приклад роботи таких фотографів як Генрі Карт'є-Брессон, зокрема його репортажну зйомку Громадянської війни в Іспанії, де документальний стиль зображення перегукується з неореалістичними фільмами. Акцентується увага на італійській фотографії, зокрема аналізується характер освітлення та ракурс знімка Чезаре Барзаччі “Хлопці з робітничого передмістя”, проводиться паралель з динамічною сценою з дітьми та папою фільму “Рим, відкрите місто” у виконанні оператора Убальдо Арата. Дане порівняння робіт допомагає ширше зрозуміти роль дитячого образу у зображенні війни як фотографами так й італійськими операторами. На основі аналізу знімків робітничого класу Паскаля Де Антоніса окреслено використання специфічного стану денного жорсткого освітлення, сонця в zenіті, яким користуються й оператори-постановники у проаналізованих стрічках без пом'якшення та штучного допрацювання.

Комплексний аналіз стрічки “Тоні” 1935 року французького режисера Жана Ренуара та оператора Клода Ренуара розширює уявлення про попередників авторів течії італійський неореалізм, а саме їхнього прагнення зобразити реальність без авангардних операторських прийомів, фокусуючись на стриманій стилістиці, висвітленні актуальних проблем класової нерівності. Окреслено схожості руху камери та внутрішньокадрового монтажу з фільмом Лукіно Вісконті “Одержимість”.

Задля зручності дослідження розвитку операторського підходу до фільмів італійського неореалізму стрічки було поділено представників нижньої та верхньої меж активної фази розвитку течії. У нижню течію увійшли фільми до 1945 року, тобто ті, що зняті у більшості під час Другої світової війни. На етапі зародження течії просліджуються такі операторські прийоми як панорама з крану, зокрема у фільмі “Одержимість”, де оператор, хоч і дотримується мінімалістичного підходу, поодинокі дозволяє втілювати акцентований рух камерою. Просліджується й виразна робота зі штучним освітленням на натурі, а саме виокремлення героїв від фону у романтичних сценах. Подібні надмірно акцентовані рішення пояснюються у тому числі й тим, що деякі фільми є частково профінансовані сином Беніто Муссоліні, Вітторіо, що додає контексту втручання цензури.

У подальших фільмах в операторській роботі виявлено стриманіший рух камери, у своїй більшості це статичні плани або використання неакцентованого руху на доллі. Окрім цього, у багатьох фільмах виявлена відсутність або вкрай рідке використання крупних планів операторами, тобто відхід від класичних композиційних акцентів на головних героях. Зокрема, розглянуто масові сцени у фільмі “Земля, що тремтить”, яким характерна висока глибина різкості та побудова зображення на загальних планах місцевих жителів. У ході аналізу верхньої межі об’єкту дослідження прослідковується перехід до більш експресивного зображення, зокрема деякі кадри з гострими ракурсами у фільмі “Європа, 51” (кадр з гостями на сходах), також багатою експресією наділені сцени на вулканічному півострові у фільмі “Стромболі”, де оператор працює зі штучними ефектами диму, втілює динамічну камеру з нахилами відносно горизонту у сцені з човном. Окрім цього, у даних двох фільмах перед камерою з’являється зірка кіно, Інґрід Бергман, що є відхиленням від класичних принципів неореалізму. Оператор хоч і втілює багато портретів, але не ідеалізує обличчя акторки, часто залишаючи жорсткі натуральні тіні на її обличчі при денному світлі, також не використовує контрове світло, що змушує дивитись на Інґрід під іншим кутом відносно інтерпретації її обличчя класичним Голлівудом.

У результаті аналізу стрічок французької нової хвилі виявлено низку спільностей в операторській роботі з неореалістичними фільмами. Зокрема, зйомка на натурі при природньому денному світлі, використання практичних джерел в інтер'єрах як способу для втілення більш вільної в русі камери. Порівняно використання відбитого світла від світлих стін в інтер'єрі у фільмі “На межі дихання” оператором Рауль Кутар та сценою у лікарні у фільмі “Умберто Д.” оператора Альдо Граціаті. Втім, у результаті компаративного аналізу операторської роботи у французькій новій хвилі та італійському неореалізмі з'ясовано розширення палітри кінооператора, зокрема використання ручної камери у фільмі “На межі дихання”, що не просліджується в італійських операторів у неореалізмі. Втім, виявлено спільний поодинокий відхід від реалістичного зображення у вигляді використання рір-проекції у автомобільних сценах в обох течіях, а саме даний прийом розглянуто на прикладі “Викрадачів велосипедів” оператора Карло Монтуорі та “Чоловік та жінка” оператора Клод Лелуш; акцентується увага на спільному використанні ефекту дощу.

Втім, загальні принципи візуальної розповіді операторів течії італійського неореалізму характеризуються радше свідомою відмовою від низки творчих засобів, аніж їхнього активного використання. Прослідковується особливий фокус на документальній стилістиці зображення, відсутності авторитарної камери, яка б акцентовано направляла увагу глядача на конкретно висвітлений чи композиційно чітко виділений об'єкт. Домінування загальних багатих планів формує нейтральну візуальну інтонацію фільмів, уособлює післявоєнний стан людини як проблему національного рівня.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Andre Bazin. Fin du montage // Cahiers du Cinema. 1954. Vol. 6, no. 31. P. 43. URL:  
<https://archive.org/details/CahiersDuCinma/Cahiers%20du%20Cin%C3%A9ma/031/page/n1/mode/2up> (дата звернення: 14.11.2024)
2. Andre Bazin. Rétrospective (1908-1934) du Cinéma Italien à Venise // Cahiers du Cinéma. 1952. Vol. 3, no. 16. P. 25.  
 URL: <https://archive.org/details/CahiersDuCinma/Cahiers%20du%20Cin%C3%A9ma/016/page/n1/mode/2up> (дата звернення: 14.11.2024)
3. Angela D. V. Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema. Princeton: Princeton University Press, 2014. 325 p. URL:  
[https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=hVIABAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Italian+Cinema&ots=YmkT4XEawT&sig=MeVhU4zIx7sNVZy4Q4UGXYnGe-o&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Italian%20Cinema&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=hVIABAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Italian+Cinema&ots=YmkT4XEawT&sig=MeVhU4zIx7sNVZy4Q4UGXYnGe-o&redir_esc=y#v=onepage&q=Italian%20Cinema&f=false) (дата звернення: 14.11.2024)
4. Ben Lawton. Italian Neorealism: A Mirror Construction of Reality // Italian Neorealism. 1979. Vol. 3, No. 2. Pp. 8–23. URL:  
<https://www.jstor.org/stable/44018624> (дата звернення: 14.11.2024)
5. Bordwell, David, Kristin Thompson. Film Art: An Introduction. New-York: McGraw-Hill Education, 2013. 507 p. URL:  
[https://www.google.com.ua/books/edition/EBOOK\\_Film\\_Art\\_An\\_Introduction/CIZvEAAAQBAJ?hl=en&gbpv=0](https://www.google.com.ua/books/edition/EBOOK_Film_Art_An_Introduction/CIZvEAAAQBAJ?hl=en&gbpv=0) (дата звернення: 14.11.2024)
6. Charles L. Leavitt. Italian Neorealism: a Cultural History. Toronto: University of Toronto Press, 2020. 312 p. URL:  
[https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=NMTnDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=calligrafismo+films&ots=-xqdJteEw5&sig=CN\\_spoiQIPW3PBBrqf-O8TRmfaGk&redir\\_esc=y#v=onepage&q=calligrafismo%20films&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=NMTnDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=calligrafismo+films&ots=-xqdJteEw5&sig=CN_spoiQIPW3PBBrqf-O8TRmfaGk&redir_esc=y#v=onepage&q=calligrafismo%20films&f=false) (дата звернення: 14.11.2024)

7. Christofer Wagstaff. Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach. Canada: University of Toronto Press, 2007. 507 p. URL: [https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=nzgzEwEb\\_fcC&oi=fnd&pg=PP1&dq=info:GMjDTt8TRaQJ:scholar.google.com/&ots=99R4NUP9\\_m&sig=zbuufreftV6Y3poGs36k-VtJ8wA&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=nzgzEwEb_fcC&oi=fnd&pg=PP1&dq=info:GMjDTt8TRaQJ:scholar.google.com/&ots=99R4NUP9_m&sig=zbuufreftV6Y3poGs36k-VtJ8wA&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (дата звернення: 14.11.2024)
8. David Forgacs, Sarah Lutton, Geoffrey Nowell-Smith. Roberto Rossellini: Magician of the Real. London: British Film Institute, 2000. 207 p. URL: [https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=LTr8DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP2&dq=roberto+rossellini&ots=9Q67z6OMLW&sig=2SI\\_qxvKRvX\\_t1-zr-mOlQ-OCUE&redir\\_esc=y#v=onepage&q=roberto%20rossellini&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=LTr8DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP2&dq=roberto+rossellini&ots=9Q67z6OMLW&sig=2SI_qxvKRvX_t1-zr-mOlQ-OCUE&redir_esc=y#v=onepage&q=roberto%20rossellini&f=false) (дата звернення: 14.11.2024)
9. Dixon, Wheeler W., Gwendolyn Audrey Foster. A Short History of Film. New Brunswick: Rutgers University Press, 2008. 300 p. URL: <https://annkwannie.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/09/short-history-of-film.pdf> (дата звернення: 14.11.2024)
10. Gian Piero Brunetta «The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from Its Origins to the Twenty-first century. Princeton: Princeton University Press, 2009. 784 p. URL: [https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=8-Q9Qec7c7oC&oi=fnd&pg=PR7&dq=Italian+cinematography&ots=WyXq8ATQmC&sig=XMV5657E5TsqAZZky-I4ikrIuC0&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Italian%20cinematography&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=8-Q9Qec7c7oC&oi=fnd&pg=PR7&dq=Italian+cinematography&ots=WyXq8ATQmC&sig=XMV5657E5TsqAZZky-I4ikrIuC0&redir_esc=y#v=onepage&q=Italian%20cinematography&f=false) (дата звернення: 14.11.2024)
11. Gilles Deleuze. Cinema 2: The Time Image. Paris: Les Editions de Minui, 1985. 365 p. URL:

- [https://monoskop.org/images/6/68/Deleuze\\_Gilles\\_Cinema\\_2\\_Time-Image.pdf](https://monoskop.org/images/6/68/Deleuze_Gilles_Cinema_2_Time-Image.pdf) (дата звернення: 14.11.2024)
12. Gino Moliterno. The A to Z of Italian Cinema // The A to Z Guide Series. 2009. Vol. 6, no. 109. P. 415-420.  
URL:  
[https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=6\\_vG0ocP\\_7UC&oi=fnd&pg=PR11&dq=Italian+Cinema&ots=TjuRQqUFUZ&sig=HfRv7uSnrhSZhVxbHp9ozco-xkM&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Italian%20Cinema&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=6_vG0ocP_7UC&oi=fnd&pg=PR11&dq=Italian+Cinema&ots=TjuRQqUFUZ&sig=HfRv7uSnrhSZhVxbHp9ozco-xkM&redir_esc=y#v=onepage&q=Italian%20Cinema&f=false) (дата звернення: 14.11.2024)
13. Inga M. Pierson. Towards Poetics of Neorealism: Tragedy in the Italian Cinema 1942-1948. New-York: New-York University, 2009. 324 p. URL:  
<https://www.proquest.com/openview/e7bbdee2b23c257a8bf1dbefbec03ca/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750> (дата звернення: 14.11.2024)
14. Laura E. Ruberto, Kristi M. Wilson. Italian neorealism and global cinema. Detroit: Wayne State University Press, 2007. 364 p. URL:  
[https://archive.org/details/isbn\\_9780814333242/mode/2up](https://archive.org/details/isbn_9780814333242/mode/2up) (дата звернення: 14.11.2024)
15. Linda Badley, R. Barton Palmer, Steven Jay Schneider. Traditions in World Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 320 p.  
URL: <https://edinburghuniversitypress.com/book-traditions-in-world-cinema.html> (дата звернення: 14.11.2024)
16. Marilyn Fabe. Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique. Los Angeles: University of California Press, 2004. 279 p. URL:  
[https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=ebEwDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA99&dq=info:3ENVm9PidmoJ:scholar.google.com/&ots=kUcwAIy4Gt&sig=ntd620Gg\\_Ck9bj\\_B9jFgZmaZ-k&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=ebEwDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA99&dq=info:3ENVm9PidmoJ:scholar.google.com/&ots=kUcwAIy4Gt&sig=ntd620Gg_Ck9bj_B9jFgZmaZ-k&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (дата звернення: 14.11.2024)

17. Millicent Joy Marcus. *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton: Princeton University Press, 1986. 409 p. URL:  
[https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=P4GEShH0NbEC&oi=fnd&pg=PR9&dq=info:gSVVPQI4aRMJ:scholar.google.com/&ots=98rlbWbK1v&sig=wvkLfkfX5HpWFXDpH\\_yn8M8fP8g&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=P4GEShH0NbEC&oi=fnd&pg=PR9&dq=info:gSVVPQI4aRMJ:scholar.google.com/&ots=98rlbWbK1v&sig=wvkLfkfX5HpWFXDpH_yn8M8fP8g&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (дата звернення: 14.11.2024)
18. Peter Bondanella. *The Films of Roberto Rossellini*. New-York: Cambridge University Press, 1993. 104 p. URL:  
[https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=LCKossyGiHMC&oi=fnd&pg=PR9&dq=the+films+of+Roberto+rossellini&ots=VsweCucPft&sig=T0JO5p4ycceJ\\_VobH1tu9Pj1xKo&redir\\_esc=y#v=onepage&q=the%20films%20of%20Roberto%20rossellini&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=LCKossyGiHMC&oi=fnd&pg=PR9&dq=the+films+of+Roberto+rossellini&ots=VsweCucPft&sig=T0JO5p4ycceJ_VobH1tu9Pj1xKo&redir_esc=y#v=onepage&q=the%20films%20of%20Roberto%20rossellini&f=false) (дата звернення: 14.11.2024)
19. Robert Stam, Alessandra Raengo. *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell Publishing, 2004. 448 p. URL:  
[https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=PX27EAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA205&dq=italian+neorealist+photography&ots=3qHwBZpIkZ&sig=v21M8YBMr94u4HIDaR6miQG7HAK&redir\\_esc=y#v=onepage&q=italian%20neorealist%20photography&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=PX27EAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA205&dq=italian+neorealist+photography&ots=3qHwBZpIkZ&sig=v21M8YBMr94u4HIDaR6miQG7HAK&redir_esc=y#v=onepage&q=italian%20neorealist%20photography&f=false) (дата звернення: 14.11.2024)
20. Robert Sklar. *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*. Tupelo: University Press of Mississippi, 2008. 170 p. URL:  
[https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/978119/1/Caminati-The\\_Role\\_of\\_Documentary.pdf](https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/978119/1/Caminati-The_Role_of_Documentary.pdf) (дата звернення: 14.11.2024)
21. Richard Wringley. *Cinematic Rome*. Leicester: Troubador Publishing, 2008. 203 p. URL:  
<https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=5AhSkrCrAfoC&oi=fnd&pg=PR9&dq=cinematic+rome&ots=PsDgmj6obx&sig=FyUZio9s0AywiWkU->

[3y4CSFISIQ&redir\\_esc=y#v=onepage&q=cinematic%20rome&f=false](https://www.google.com.ua/books/edition/3y4CSFISIQ&redir_esc=y#v=onepage&q=cinematic%20rome&f=false)

(дата звернення: 14.11.2024)

23. Saverio Giovacchini, Robert Sklar. *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*. Tupelo: University Press of Mississippi, 2011. 272 p. URL:  
[https://www.google.com.ua/books/edition/Global\\_Neorealism/Qf4JEQA\\_AQBAJ?hl=en&gbpv=0](https://www.google.com.ua/books/edition/Global_Neorealism/Qf4JEQA_AQBAJ?hl=en&gbpv=0) (дата звернення: 14.11.2024)
24. Shiel, Mark. *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*. New-York: Columbia University Press, 2006. 142 p. URL:  
<https://vdoc.pub/download/italian-neorealism-rebuilding-the-cinematic-city-2ejjq5ojcgl0> (дата звернення: 14.11.2024)
25. Steven Ricci. *Cinema and Fascism: Italian Film and Society, 1922-1943*. Berkeley: University of California Press, 2008. 233 p. URL:  
[https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=67IwDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&dq=Italian+Cinema&ots=mKp2cZFimN&sig=SU-yKAIYW6QmXt1Itcx7rO0OKAE&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Italian%20Cinema&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=67IwDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&dq=Italian+Cinema&ots=mKp2cZFimN&sig=SU-yKAIYW6QmXt1Itcx7rO0OKAE&redir_esc=y#v=onepage&q=Italian%20Cinema&f=false) (дата звернення: 14.11.2024)
26. Millicent Joy Marcus. *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton: Princeton University Press, 1986. 411 p. URL:  
[https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=P4GEShH0NbEC&oi=fnd&pg=PR9&dq=info:gSVVPQI4aRMJ:scholar.google.com/&ots=98rlbWbK1v&sig=wvkLfkfX5HpWFXDpH\\_yn8M8fP8g&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=P4GEShH0NbEC&oi=fnd&pg=PR9&dq=info:gSVVPQI4aRMJ:scholar.google.com/&ots=98rlbWbK1v&sig=wvkLfkfX5HpWFXDpH_yn8M8fP8g&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (дата звернення: 14.11.2024)
27. Charles L. Leavitt. *Italian Neorealism: a Cultural History*. Toronto: University of Toronto Press, 2020. 309 p. URL:  
[https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=NMTnDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=calligrafismo+films&ots=-xqdJteEw5&sig=CN\\_spoiQIPW3PBrqf-O8TRmfaGk&redir\\_esc=y#v=onepage&q=calligrafismo%20films&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=NMTnDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=calligrafismo+films&ots=-xqdJteEw5&sig=CN_spoiQIPW3PBrqf-O8TRmfaGk&redir_esc=y#v=onepage&q=calligrafismo%20films&f=false) (дата звернення: 14.11.2024)



28. Angela Dalle Vacche. *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992. 305 p. URL: [https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=hVIABAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Italian+Cinema&ots=YmkT4XEawT&sig=MeVhU4zIx7sNVZy4Q4UGXYnGe-o&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Italian%20Cinema&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=hVIABAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Italian+Cinema&ots=YmkT4XEawT&sig=MeVhU4zIx7sNVZy4Q4UGXYnGe-o&redir_esc=y#v=onepage&q=Italian%20Cinema&f=false) (дата звернення: 14.11.2024)
29. David Forgacs, Sarah Lutton, Geoffrey Nowell-Smith. *Roberto Rossellini: Magician of the Real*. London: British Film Institute, 2000. 207 p. URL: [https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=LTr8DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP2&dq=roberto+rossellini&ots=9Q67z6OMLW&sig=2SI\\_qxvKRvX\\_t1-zr-mOlQ-OCUE&redir\\_esc=y#v=onepage&q=roberto%20rossellini&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=LTr8DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP2&dq=roberto+rossellini&ots=9Q67z6OMLW&sig=2SI_qxvKRvX_t1-zr-mOlQ-OCUE&redir_esc=y#v=onepage&q=roberto%20rossellini&f=false) (дата звернення: 14.11.2024)
30. Peter Bondanella. *The Films of Roberto Rossellini*. New-York: Cambridge University Press, 1993. 180 p. URL: [https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=LCKossyGiHMC&oi=fnd&pg=PR9&dq=Peter+Bondanella+The+Films+of+Roberto+Rossellini&ots=Vsy8zq8RfX&sig=wvlO\\_Ma2Rnm\\_A2jCrZG3tvWVXWw&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Peter%20Bondanella%20The%20Films%20of%20Roberto%20Rossellini&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=LCKossyGiHMC&oi=fnd&pg=PR9&dq=Peter+Bondanella+The+Films+of+Roberto+Rossellini&ots=Vsy8zq8RfX&sig=wvlO_Ma2Rnm_A2jCrZG3tvWVXWw&redir_esc=y#v=onepage&q=Peter%20Bondanella%20The%20Films%20of%20Roberto%20Rossellini&f=false) (дата звернення: 14.11.2024)

## ДОДАТКИ



1) Постер до фільму «Одержимість» (1942).



2) Кадр з фільму «Дім гріха» 1938 року режисера Макса Ньюфельда та оператора-постановника Ернста Мьохльрада.



3) Кадр з фільму “Чоловіки, які безбожники...” (1932) режисера Маріо Камеріні та оператора Массімо Терзана



4) Кадр з фільму «Сципiон Африканський» (1937) режисера Кармiне Галлоне та оператора Убальдо Арата



5) Інавгурація Бенiто Муссолiнi кiностудiї «Чинечитта»



6) Генрі Картьє-Брессон “Два чоловіки лежать на траві” (1932)



7) Генрі Карт'є-Брессон «Молоде дитя хилиться до стіни» (1933)



8) Генрі Карт'є-Брессон, репортаж з Іспанії (1937)



9) Роберт Капа, репортаж з Іспанії (1936)



10) Чезаре Барзаччі “Хлопці з робітничого передмістя” (1937)