

A black and white photograph of a movie audience. In the foreground, a woman with blonde, wavy hair is looking towards the right. Behind her, several other people are visible, including a man in a suit and tie on the left and another man in a suit and glasses on the right. The background is slightly blurred, suggesting a cinema setting.

Диана  
Белова

Эволюция  
образа женщины  
в итальянском  
кино

1930–1980-е годы

Диана Белова

**Эволюция образа  
женщин в итальянском  
кино. 1930–1980-е годы**

«Алетейя»

2018

УДК 791.43.03  
ББК 85.373(4Ита)

**Белова Д. А.**

Эволюция образа женщин в итальянском кино. 1930–1980-е годы /  
Д. А. Белова — «Алетейя», 2018

ISBN 978-5-906910-82-0

Итальянское кино – живописное, чувственное, настоящее. Героини – прекрасные и эмоциональные итальянки – составляют важнейшую часть европейского кинематографа. Их образы, модели поведения, переживания не только украшают фильмы, но и знакомят нас с изменением истории и культуры Италии, с отношением к женщине, с ролью женщины в обществе и с понятием красоты. Кинокритик Диана Белова анализирует изменения образов женщины в ключевых произведениях итальянского кинематографа разных эпох. Книга издается в сотрудничестве с «Элиталия» – Институтом итальянского языка и культуры Русской христианской гуманитарной академии ([www.centroelitalia.ru](http://www.centroelitalia.ru)).

УДК 791.43.03  
ББК 85.373(4Ита)

ISBN 978-5-906910-82-0

© Белова Д. А., 2018  
© Алетейя, 2018

## Содержание

Введение	6
Глава I	11
«Кино белых телефонов»	11
Неореализм – время крестьянок и простолюдинок	14
Конец ознакомительного фрагмента.	15

**Диана Белова**  
**Эволюция овраза женщины в**  
**итальянском кино. 1930-1980-е годы**



Elitalia  
Lingua e cultura italiana

**Рецензенты:**

киновед, профессор *M. de Бенекдиктис* (Универстет Ла Сапиенца, Рим)  
литературовед, искусствовед, кандидат филологических наук, доцент *Т.А. Боборыкина*  
(СПбГУ, РГПУ им. А. И. Герцена)

## Введение

«Искусство расширяет и обогащает познание творческой энергией, делая его способным к прогрессу. Художественный вымысел играет доминирующую роль в нашем умении создавать свои миры среди тех, которые мы уже унаследовали от учёных, биографов, историков, драматургов и художников»<sup>1</sup>. Доминирующим видом искусства в последние сто лет являлся кинематограф. Кино – это важный инструмент в формировании и распространении доминирующих ценностей, ролевых моделей в обществе, в создании стереотипов. Кино способно выбирать и изменять точку зрения на реальность.

«Благодаря кино, XX век стал первым столетием, законсервировавшим телесное поведение не только в словесном описании или остановленном моменте статуи, картины и фотографии, но и в движении. Появление кино породило несколько утопий, одна из которых была связана с тем, что этот аппарат по записи движения обостряет подражательные способности зрителей в отношении моторных реакций»<sup>2</sup>. «Кино – педагогическое пособие для масс. Оно включает в область сознательно осваиваемого – оптическое бессознательное, часть которого, инстинктивное бессознательное, было областью изучения психоаналитиков.

Именно это моторное инстинктивное бессознательное, как считал Ганс Закс, директор Берлинского психоаналитического института, обнаруживается при помощи кино»<sup>3</sup>.

Нельзя игнорировать и огромную роль кинематографа в создании моделей поведения и в определении ценностных ориентаций, которые глубоко отражаются, на информационном уровне, как формирование общественного мнения. «Как весьма развитая репрезентативная система, кинематограф поднимает вопросы о путях, какими бессознательное (сформированное доминирующим порядком) структурирует способы зрения и наслаждения в процессе просмотра»<sup>4</sup>. Жан-Луи Бодри утверждал, что идентификация с персонажем – это идентификация вторичная, условием которой является первичная идентификация – то есть отождествление себя с субъектом видения. В кино таким субъектом оказывается тот, чью точку зрения репрезентирует камера. Идентификация, таким образом, являет собой результат структурной диспозиции взглядов, а не сознательное желание зрителя отождествить себя с тем или иным (например, положительным) персонажем на экране. Идентифицируя себя с объективом камеры (а зрителю ничего другого и не остаётся, поскольку он вынужден заимствовать «чужой» взгляд в процессе просмотра фильма), зритель «одалживает» и ту идеологическую позицию, которую камера как субъект видения олицетворяет (Лаура Малви, 2000).

Кино действительно является самой непосредственной формой эффективного сообщения, так как порой демонстрирует повседневную, обыденную жизнь, через множество маленьких событий, межличностных встреч, раскрывает интригу, развитую часто через женскую роль. Оно переносит идеи, регистрирует настроения, обуславливает мнения и знания, конечно, это и способ, чтобы проконтролировать или освободить сознание, чтобы сформировать или деформировать общественное мнение. «Выступая средством массовой коммуникации, кино функционирует как средство культуры чувственного типа, что соответствует гедонистически настроенному массовому зрителю. Следуя новой рождающейся культуре, кино начинает куль-

---

<sup>1</sup> Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 4. От романтизма до наших дней / Пер. С. Мальцевой. СПб.: Пневма, 2010. С. 631.

<sup>2</sup> Билгакова О. Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 5.

<sup>3</sup> Там же. С. 6.

<sup>4</sup> Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Минск: Прополис, 2000. С. 285.

тивировать сверхчувственную стихию, опираясь на активность кинематографического мышления мифа и архетипа»<sup>5</sup>.

Образ – это источник превращения чего-либо в чувство, которым сопровождается непосредственное впечатление (Юнг К. Г., Нойман Э., 1996). Образы строятся на архетипах. У Юнга понятие «**архетип**» означало первичные схемы образов, воспроизводимые бессознательно и априорно формирующие активность воображения, а потому выявляющиеся в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства (Юнг, 1996). «Кинематографическая коммуникация провоцирует активность бессознательного, и в частности коллективного бессознательного... Кино является способом реабилитации не только физической, но и архетипической реальности»<sup>6</sup>.

Женщины редко появляются в истории как главные героини эпохальных поворотов или создательницы грандиозных событий, однако у них появляется всё больше решающих функций, установленных в семье и в обществе.

XX век также можно назвать веком «эмансипации» женщин. Это и развитие феминистических движений, и установление новых прав и равенств для женщин на законодательном уровне. Образ женщины, создаваемый на экране, является и отражением современной культуры, и инструментом формирования этой культуры одновременно. Поэтому очень важно рассмотреть очертания этих кинообразов в контексте европейской истории.

Лаура Малви в своей статье рассматривает влияние женских кинообразов на мировоззренческую позицию зрителей – мужчин и женщин. «Кино, – утверждает Лаура Малви, – приносит несколько форм удовольствия – скопофилию (удовольствие рассматривания) и нарциссизм. Отображаемое конституирует матрицу Воображаемого, узнавания, неузнавания и идентификации. Момент, когда прежнее удовольствие от рассматривания приходит в противоречие с первоначальными проблесками самосознания. Это и есть зарождение длительной любви/ненависти между образом и его отображением, которая находит своё наиболее интенсивное выражение в фильме и узнавание у его аудитории»<sup>7</sup>.

Лаура Малви также считает, что кино способствует формированию «Я-идеалов», это подтверждается созданием «звёзд». «Звезда» соединяет в себе экранное присутствие и экранную историю, образуя сложный комплекс подобий и различий, красота выдаёт себя за обыденное (Лаура Малви, 2000).

Так же и Жиль Липовецкий, в своей книге «Третья женщина», предписывает кинематографу огромную роль в формировании величайшего архетипа современной красоты, так как благодаря кинематографу появилось новое понятие – кинозвезда. «Звёзды божественно прекрасны, являются объектами массового поклонения и обожания. И женская красота тесно связывается с успехом в обществе, богатством, расцветом индивидуальности. Классический образ звезды неотделим от роскоши, праздников, путешествий и необыкновенных страстей» (Жиль Липовецкий, 2003).

Гедонистическое удовольствие в кино можно разделить на активное мужское и пассивное женское. Мужской взгляд проецирует свои желания на женский образ, который приобретает в соответствии с ним свою форму.

В классическом кинематографе женщинам свойственны эксгибиционистские роли, в которых они одновременно рассматриваются и демонстрируются. Внешность женщины – это своеобразный код, необходимый для достижения интенсивного визуального и эротического воздействия. Таким образом, женщина выступает в качестве визуального знака, демонстрируемого для рассматривания и удовольствия мужчины, активного распорядителя взгляда. Но

---

<sup>5</sup> Хренов Н. Образы великого разрыва: Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 1.

<sup>6</sup> Хренов Н. Образы великого разрыва... С. 53.

<sup>7</sup> Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф. С. 285.

вместе с тем, женский образ, одним своим присутствием, напоминает об опасности, этом маркере подсознательного мужского страха комплекса кастрации (Лаура Малви, 2000).

В XX веке резко повышается ценность женской красоты, так как именно благодаря кино, женщины смогли завоевывать не меньшую или даже большую известность, чем многие политики. До этой эпохи награда за женскую красоту предполагала покровительство или брачный договор с конкретным мужчиной (Жиль Липовецкий, 2003). С появлением понятия – «звезда», эту роль покровителя заменили зрители и поклонники, с одной стороны избавив женщин от каких-либо обязательств перед мужем или покровителем, но с другой стороны, выставив напоказ их красоту и привлекательность миллионам зрителей, ищущих наслаждения, сравнения, поиска идеалов. Именно женский образ теперь превращается в товар, но уже не само женское тело.

Появление женщин кинодив дало возможность женщинам разного социального положения показать свои таланты и внешность в кино и добиться общественного признания и успеха, который раньше был доступен лишь миру мужчин. Эпоха вызывающей массовые восторги красоты по времени совпадает с периодом, когда становлению красоты в качестве профессии сопутствует отказ от любых представлений о её вредности и пагубности; эта эпоха также совпадает с периодом, когда соблазнительность женщины становится средством достижения как общественного признания и профессионального успеха, так и материального благосостояния.

Звёзды кино представляют собой идеал женственности, но идеал этот достигается титаническими усилиями, направленными на преобразование женского тела. Женщины давно прибегали к различным хитростям, чтобы казаться ещё красивее, но делали это самостоятельно, руководствуясь лишь собственным вкусом и материальными возможностями, а теперь в мире звёзд это труд огромной команды профессионалов в области индустрии красоты, изменения внешности. И, соответственно, это практически не достижимо для обычных, среднестатистических женщин.

Если раньше женскую красоту ассоциировали с опасностью и коварством, грехопадением и соблазном, то в эпоху кинематографа красота превратилась в рыночный продукт, чьё назначение – обеспечивать продвижение на рынок фирменных товаров, а также торговый оборот индустрии вообразяемого (Жиль Липовецкий, 2003).

Репрезентация женского образа в кино давно служит объектом феминистической критики, так как, по их мнению, формирование о понятии женского пола в наше время создано именно средствами массовой информации и кино в частности.

Розалинд Краус утверждает: «Сама репрезентация – фильмы, реклама, романы и т. д. – становится частью гораздо более полной системы механизмов, благодаря которой конструируются женские персонажи. Следуя этой логике, женщина – не что иное, как маскарад переодевания, не что иное, как образ». Американский режиссёр и критик, Лаура Малви говорит: «В патриархальной культуре женщина служит означающим для мужского Другого, она связана символическим порядком, благодаря которому мужчина может выразить свои фантазии и страсти по лингвистической команде, вписывая их в молчаливый образ женщины, которая по-прежнему занимает место носителя смысла, а не его производителя».

Гендерная идентичность представляет собой осознание человеком себя как представителя определённого пола и формируется в результате психологической интериоризации мужских или женских черт в процессе взаимодействия между «Я» и «Другие». Гендерная идентичность – это совокупность идеальных представлений общества о факте полового диморфизма, транслирующих личностному сознанию систему норм поведения, предписаний мышления и чувствования, образцов самовосприятия.



Вся эта система норм и образцов является элементами систем образования форм жизнеобеспечения и способов культуросозидания, и в качестве материального носителя гендерная идентичность опирается на совокупность половозрастных особенностей индивида.

Визуализация – часть современного мира, отражающая повседневную реальность, окружающую людей, имеющая огромное значение в формировании их идентичности, становится одним из важнейших компонентов современного общества. В наше время кинематограф является важнейшим элементом визуальной культуры, которая конструирует воображаемый мир наших социальных представлений о гендерных отношениях. Это элемент социализации, который действует через воспроизведение Я-идеалов.

С помощью хорошо отточенных манипулятивных технологий массовая культура принимает активное участие в формировании и деформировании человека, интенсивно используя как средство – визуальную риторику и женский образ, как безусловный аттрактор. Визуальные образы, представленные массовой культурой, выступают, как социокультурные коды, обладающие материальным выражением и ментальным содержанием.

Символы, архетипы, знаки, сигналы женского/мужского, выражая определённые интенции, объединяются в образную систему, визуальное поле; и, объективируя женское и мужское в культуре потребления, выполняют трансформирующие функции по отношению к гендерной идентичности.

Репрезентация как представления (отображения) тех или иных явлений в системах разных дискурсивных формаций непосредственно подчинена тем идеологическим ценностям, которые составляют смысловую основу данных формаций (образований). Пройдя через фильтры идеологического осмысления, оценки и отбора, определённое явление (потенциальное, ещё не утвердившееся в своём статусе, означаемое) либо получает соответствующее «означающее» (знак) и таким образом утверждается в поле существующих смыслов, либо отсеивается, оставаясь в области непрезентируемого.

Репрезентация мужской и женской идентичности в массовой культуре идёт в двух различных направлениях: как правило, демонстрируемая женщина функционирует на двух уровнях: в качестве эротического объекта для персонажей экранной истории и в качестве эротического объекта для зрителей – в поле переменного напряжения между взглядами с каждой из сторон экрана. Мужской же персонаж, как правило, не может быть подвержен сексуальному объективированию.

Итальянское кино, известное всему миру, вертится вокруг своих многочисленных, живописных образов женщин, ярких и врезающихся в сознание. Воспроизводимые кинообразом итальянские дивы золотой эпохи узнаваемы и сегодня. Этот кинообраз проходил неоднократные изменения, превращения и метаморфозы, умело адаптируясь под политическую, экономическую, идеологическую и нравственную ситуацию страны. Эти образы превратились в классику, их продолжают рассматривать и приводить в примеры киноведы и кинозрители из различных стран.

В России, несмотря на обилие литературы об итальянском кино, нет ни одного достойного издания, где бы рассматривалась эволюция женского образа, те волшебные превращения, через которые прошёл образ героинь итальянского кино в контексте истории Италии и Европы в целом. Также важно, исходя из вышесказанного, отметить роль влияния этих образов женщины на современную культуру и на кинематограф в целом.

Трудности анализа искусства XX века связаны с появлением разрыва современного художественного опыта с предшествующим художественным развитием. Искусство демонстрирует не принцип последовательности и преемственности, а разрыв, отрицание предшествующего

опыта, оппозицию по отношению к нему<sup>8</sup>. Поэтому в данной работе женские образы итальянского кинематографа рассматриваются, в том числе, и в историческом, социальном и иногда в политическом контексте.

---

<sup>8</sup> Хренов Н. Образы великого разрыва... С. 10.

## Глава I

### От дамы сердец до героини сопротивления

#### «Кино белых телефонов»

Итальянское кино между двумя мировыми войнами представляет два типа фильмов: это «кино белых телефонов», комедия аристократического, буржуазного, высокого миланского или римского общества; и второй тип – это милитаристское кино, повествующее о жизни колонизаторов, о фашистской экспансии в восточной Африке.

Кинематограф 30-х годов нередко называют «кино белых телефонов». Этот период длился в итальянском кино с 1936 по 1943 года, названием своим он обязан многочисленным появлениям на экране белых телефонов, которые являлись в то время символом достатка и высокого общественного статуса, в отличие от чёрных, широко распространённых и более демократичных телефонных аппаратов. Это было очень консервативное кино, пропагандирующее незатейливые семейные ценности и строгую социальную иерархию. «В этой ситуации искусство становится пространством бытового и социального эксперимента. Так понимается его задача политиками»<sup>9</sup>.

Из режиссёров «кино белых телефонов» следует упомянуть раннего Витторио де Сика, Джорджо Феррони, Марио Сольдати и Луиджи Дзампа, из актёров – Черви Джино, Луизу Фериду, Дину Сассоли и Алиду Валли (Gesù, 2004). В этих фильмах представлены образы простых, искренних девушек, с открытыми сердцами (секретари, телефонистки и т. д.), они мечтают о чистой любви и «прекрасном принце». Несмотря на то, что в Европе идёт ужасная вторая мировая война, невозмутимые девушки и их возлюбленные взволнованы только «сердечными» делами.

Французский эстетик М. Дюфрен полагает, что искусство обладает утешительно-компенсаторной функцией и призвано иллюзорно восстанавливать в сфере духа гармонию, утраченную в реальности. А французский социолог Э. Морен считает, что, воспринимая произведение искусства, люди разряжают внутреннее напряжение, порождённое реальной жизнью, и компенсируют монотонность повседневности.

«Функционирование искусства представляет процесс реализации социальных функций, среди которых можно выделить специфическую чувственно-компенсаторную функцию. Пожалуй, наибольшими ресурсами компенсировать недостаточность реальности располагает кинематограф. Он соединяет абстрактность изображения и виртуальность сюжетных жанров (например, литературы). Возникает удвоенная псевдореальность, очень похожая на реальный мир»<sup>10</sup>.

Персонажи фильмов – сиюминутные героини, девушки, называемые также «дамами сердец». У них идеально созданный образ, с безукоризненными лицами, пухлыми губами, в любой ситуации они идеально одеты, причёсаны и ухожены. Эти идеальные, почти «божественные» образы «совершенных» кинодив утешали и обнадёживали нищее, голодное и обессиленное итальянское общество. Они заменили учебники по этикету, выступая в качестве новой школы хороших манер.

---

<sup>9</sup> Булгакова О. Фабрика жестов... С. 113.

<sup>10</sup> Гун Г. Е. Функциональное измерение художественной культуры // Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2011. № 2. С. 11.

В первое время после появления кинематографа сексуальность воплощала в себе стереотип женщины-вамп – с её непроницаемыми, густо подведёнными чёрными глазами, с её вычурными украшениями и длинными мундштуками, – навевало мысль о непостижимой и губительной женственности. Лишённая драматизма эстетика «красотки с обложки», возведённая кинодивами в ранг мифа, ни о чём таком не напоминала.

Таящая в себе загадку порочность женщины-вамп исчезает: лёгкая ранимость излучающего радость существа приходит на смену демонизму Эроса, чувственная красота воссоединяется с наивностью, с искренней и чистосердечной радостью жизни. Посредством небывалого синтеза чувственности и невинности, сексапильности и уязвимости, любовных чар и нежности, эротизма и весёлости появляется новый женский образ постфатальной женщины.

Образы женственности наконец избавились от многовековой зависимости от демонической красоты в пользу современной шаловливой и беззаботной сексуальности молодых женщин с точёными ножками, гибкой и стройной фигурой, с наивным и одновременно соблазнительным видом. Вместе с тем, новизна стиля распространилась не иначе как обязательным воспроизведением характерных примет женственности, несущих на себе печать «классических» ожиданий мужчин в отношении женского тела: это и полная грудь, и округлый зад, и волнующие позы, и повышенная сексапильность взгляда и губ. И, несмотря на весь её авангардизм, красота выступает в качестве компромисса между двумя системами представлений.

С одной стороны, речь идёт о современных взглядах, что находит конкретное выражение в эстетике стройности тела, длинных ног, улыбочивости, сексапильности, лишённой драматизма и отнюдь не брезгующей заигрыванием. А с другой стороны, о патриархальных по сути своей взглядах, воспроизводящих «женщину-объект»; характерными приметами служат избыточные сексуальные прелести (грудь, бедра, провоцирующие позы), что, в свою очередь, заново воссоздаёт представления о женщине, побуждающие вспоминать скорее об «отдохновении для героя», чем об утверждённой независимости женской идентичности (Жиль Липовецкий, 2003).

Отдельного внимания здесь заслуживает режиссёр Марио Камерини, считавшийся утончённым романтиком, воспевающим маленький провинциальный мир, при этом весьма благонамеренный, верный указам Муссолини. Ярким примером его творчества является фильм «Что за подлецы мужчины!». Критик Морандо Морандини пишет: «Камерини предвосхищает неореализм, делая из Милана что-то большее, чем просто комично-сентиментальный фон этого фильма. Ему удаётся передать волнительное состояние молодости»<sup>11</sup>. В конце фильма все «обманы и недоразумения» заканчиваются, и пара влюблённых занимает своё место в социальном устройстве общества: мужчина работает, чтобы содержать семью, женщина оставляет работу и посвящает себя мужу, детям и дому.

В эпоху фашизма, итальянским женщинам не рекомендовано работать. Муссолини, в своей речи в Венецианском дворце 28 октября 1927, утверждает, обращаясь к итальянским женщинам, что они «цветы, которые украшают мужскую жизнь», он призывает их к рождению детей, так как нации нужно пополнение. Женщина, согласно Муссолини, должна способствовать созданию империи, рожая детей и развивая у них любовь к родине. Женщинам разрешено работать учителем или санитаркой. Девушки, которые хотят получать университетское образование, должны были платить высокие налоги. Работающие женщины получали зарплату в два раза меньше, чем мужчины, на аналогичных должностях (Smith, 1997). Также через кино, женщина была должна предложить образ, который укрепил бы пропаганду «мифа расы».

---

<sup>11</sup> Morandini M. I Morandini delle donne. 60 anni di cinema italiano al femminile. Roma: Frammenti di Memoria. 2010. С. 24.

Воплощением этого мифа расы стала актриса Дина Сассоли. Она стала примером образцовой средиземноморской женской красоты, «избранной расы». Темпераментная, горячая, безукоризненная женщина. Её фотография была использована фашистами для рекламы расистской кампании.

Но политическая, общественная, экономическая реальность быстро меняется, и вскоре над Европой нависает предчувствие катастрофы жестокой войны и расовых преследований, что разрушает весь этот обманчивый мир «отличных жён из общества Красного Креста», романтических продавщиц, хороших и систематизированных семей. Любовь становится страстью, грехом, горечью. В итальянском кино появляется новое течение – неореализм.

Таким образом, в 30-40-е годы в Италии безраздельно властвовало «кино белых телефонов». Эти фильмы носили идеологическую и компенсаторную функции, отвлекали простых людей от войны и нищеты, в которую стремительно попадала страна. «Идеальным» в тех фильмах был женский образ, наиболее соответствующий мифу расы, т. е. Женщина, как правило, ухоженная, наивная, романтическая, мечтающая выйти замуж и родить детей, стать опорой для своего мужчины.

## **Неореализм – время крестьянок и простолюдинок**

Лукино Висконти, создавая фильм «Одержимость», закрывает главу «кино белых телефонов» и, символично, им же завершается важная глава истории Италии. В 1943 г. заканчивается эпоха итальянского фашизма и начинается один из самых сложных исторических периодов. Тем временем в кино рождается новое, сложное направление – неореализм, выводящий на экраны реальную жизнь, во всей ее непосредственности, искренности правды, человечности, после многих ужасов, которые пришлось пережить (Vigano, 2006).

Неореализм стремился освободить кино от фальшивой риторики, от лицемерного конформизма. Италия, избавившись от иностранного влияния и нацистских истреблений, осознала всю ложь коммерческого кино и идеологического кино. В массовом сознании возникло непреодолимое желание веры в лучший мир, полный истинной правды. Направление неореализма объединило, в первую очередь, молодых режиссёров, активно выступающих против фашизма, в момент подъёма демократического движения и активного сопротивления.

Неореализм стал поистине революционным движением в итальянском кино. Впервые киногероями стали реальные люди, простые рабочие, бедняки, жители итальянских трущоб. В кино стали освещаться проблемы низшего класса – голод, безработица, нищета, тяжёлый труд. Картины начали снимать не в павильонах, а на натуре (в рабочих кварталах, на улицах полуразрушенных городов).

Режиссёры неореализма, стремясь передать всю правду жизни, использовали в сюжетах своих фильмов истории жизни простых людей, вместо профессиональных актёров стали брать простых людей из народа, чтобы избавиться от игры в кадре, чтобы максимально приблизиться к натуральности (Vigano, 2006). Это создало новое направление не только в режиссёрской работе, но и в актёрской игре. Благодаря неореализму, появилась школа киноактёров, главной задачей которой стало воспроизведение действительности, естественности и эмоциональности. Неореализм раскрыл талант таких актёров как А. Маньяни, Э. Де Филиппо, М. Джиротти, Р. Валлоне, С. Мангано, А. Фабрици, Тото (Brunetta G., 1993).

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.