

УРОКИ РОБЕРТО РОССЕЛЛИНИ

Исполнилось десять лет со дня смерти замечательного итальянского режиссера, родоначальника неореализма в итальянском киноискусстве Роберто Росселлини (1906—1977 гг.). Его фильм «Рим — открытый город» (1945 г.), посвященный движению Сопротивления, стал подлинным художественным манифестом нового направления, сложившегося в борьбе за антифашистское и демократическое национальное искусство.

Винченцо ЧЕРАМИ

«МЕССАДЖЕРО», РИМ.

ПРОШЛО десять лет со дня смерти Роберто Росселлини, и если мы не хотим формально отдать долг его памяти, самый лучший способ — это задаться сегодня вопросом, что осталось, что выжило из его великих уроков в творчестве наших молодых режиссеров, в современном кинематографе.

Про него всегда говорят: Росселлини — это неореализм. Однако точного определения неореализма не существует. И когда в послевоенные годы Росселлини сменил манеру, то, вместо того чтобы признать, что он перестал быть приверженцем неореализма, критика предпочла находить все более широкие и обстоятельные толкования этого направления. Не случайно Джанни Амелио, один из самых интересных молодых режиссеров, говорит:

— Не существует единственного неореализма: в нем много течений, и все они отличаются друг от друга.

Некоторые датируют рождение неореализма 1943 годом, а точнее, фильмом Лукино Висконти «Наваждение». Но перспективный итальянский режиссер Джузеппе Бертолуччи думает иначе:

— Что касается выразительных средств, «Наваждение» целиком принадлежит истории американского классического кино. Неореализм родился в 1945 году с картиной Росселлини «Рим — открытый город».

Появление Росселлини в кинематографе, — продолжает Бертолуччи, — можно сравнить с явлением Данте в литературе. Росселлини изобрел современный язык кинематографа, открыл красоту правды. Его взгляд на

действительность — это как бы взгляд на ее разрез. Он не столько воспекает, сколько исследует действительность.

О перевороте, совершенном им в киноискусстве, Росселлини выразился очень просто: «Моя работа состоит исключительно в том, чтобы съемочная камера сопровождала действующих лиц». Это кажется простым, а между тем здесь заключена тайна великого художника. В картинах Росселлини на экране появляются типажы, которые никогда раньше не встречались в фильмах: кино здесь выплачивает свои последние долги театру и полностью расстается с раскрашенными декорациями. «От красивых кадров я просто заболела», — говорил режиссер. — Отдельный кадр не должен быть красивым... нужно уметь хорошо рассказать весь фильм».

А между тем в его лентах много отдельных кадров изумительной красоты. Поэтому, возможно, что даже самые простые эпизоды он наполнял трепетным дыханием своего правдивого искусства.

Но при чем тут неореализм? Джанни Амелио, например, предпочитает Росселлини не самой бурной его поры: «Поездку в Италию» он ставит выше, чем «Рим — открытый город». В сущности, такой же выбор сделали режиссеры «новой волны» 60-х годов во Франции: неореалистическим картинам, отражавшим непосредственно события партизанской войны и разрухи первых послевоенных лет, они предпочли в качестве образца художественной выразительности такие фильмы Росселлини, как «Любовь», «Стромболи», «Европа 51»... Им больше по душе пришелся, иначе говоря, Росселлини второго периода.

Сорокалетний Вернер Шрётер, один из самых талантливых современных западногерманских режиссеров, сказал мне:

— Во все периоды был один и только один Росселлини. Те разные исторические обстоятельства, в которых оказывались его героини в незабываемом исполнении Анны Маньяни или Ингрид Бергман, служили лишь фоном тайным помыслам и навязчивым видениям этого великого художника. Мне достаточно двух минут просмотрного времени, чтобы сказать: это фильм Росселлини! Что же заставляет меня безошибочно узнавать его? Некая раз и навсегда найденная неизменность стиля, некая определенность восприятия, нечто устойчиво постоянное при всем разнообразии тем, мест, сюжетов.

Можно, следовательно, сказать, что Росселлини выражает себя с помощью эстетики, опирающейся на предметы, вещи, а не на «кино» (т. е. красивые кадры); что он передает эмоциональный настрой через образ, а не воссоздает образ через средство эмоций. Но при чем же тут все-таки неореализм?

Попробуем еще раз разобраться, что же это такое — неореализм. Как уже говорилось, у нас нет его канонического определения. Однако мы можем проследить исторические истоки самого термина «неореализм», и поиск этих истоков приводит нас к кануну войны, примерно к рубежу 1940 года. Оказывается, новый термин был в ходу среди деятелей культуры так называемого левого крыла еще в годы фашистского режима. Термином пользовались некоторые молодые авторы, все более решительно отходившие от режима и, в частности, выражавшие несогласие с идеей литературы, замыкающейся в самой себе, с теорией так называемого «герметизма». То было началом, первыми эпизодами войны, объявленной ими «герметизму». Некоторые из них позже станут неореалистами в полном смысле слова. К их числу относились, например, такие писатели, как Васко Пратолини и Альфонсо Гатто. Иными словами, важнейшая отличительная черта неореализма — новое отношение между искусством и обществом — сложилась уже в период господства фашизма.

Это обращение к истокам помогает понять, почему после 8 сентября 1943 года (дата выхода Италии из войны на стороне держав «оси» и перехода в лагерь антигитлеровской коалиции. — Ред.) неореализм сразу приобрел другое содержание и сделался знаменем антифашизма и партизанской войны. Родилось новое представление об искусстве — искусстве, непосредственно отражающем действительность, честно запечатлевающим то, что происходило тогда в Италии. Так в 1945 году возникает идея фильма «Рим — открытый город». Из нее вырастет Росселлини. Однако означать тогдашние события означало также, по словам Паоло Пазолини, фотографировать «бедный облик подлинной Италии». Перед съемочной камерой Росселлини проходили персонажи исключительной человеческой красоты, которым выпала участь действовать в великий исторический момент. Но со смешной исторической обстановки эти персонажи довольно

скоро ушли из национальной действительности, и характер его фильмов изменился.

Нельзя сказать, что Росселлини открыл и ввел действительность в кино. Эта действительность в какой-то миг обрела черты фотогеничности, а режиссер со своим магическим зрением художника уже стоял наготове. Просто то была действительность, для которой больше подходила киноплёнка, а не слово. Один только вопль отчаяния Анны Маньяни в картине «Рим — открытый город» стоит почти всей неореалистической литературы. В военное время трагедия предстала во всей своей наготе, без грима и маски, и превосходно подходила как для панорамных проходов, так и для съемок крупным планом.

Те из сегодняшних режиссеров, кто не довольствуется «красивыми кадрами», вынуждены сдирать маску с лиц непонятных им персонажей, не зная, что окажется под ней. Они могут ощущать, воспринимать действительность лишь косвенным путем. Подобно Росселлини, они чувствуют, что переживают великий эпохальный поворот, возможно, даже еще более глубокий и драматичный, чем в первые послевоенные годы. Однако те инструменты художественного толкования действительности, которые имеются в их распоряжении, бессильны воссоздать на экране современность. И причиной тому, разумеется, не только неспособность современных кинорежиссеров, но и главным образом сложность современных проблем. Особенно если добавить к ним ту вавилонскую путаницу, которую внесли в изобразительный арсенал художника бесчисленные и различные «языки» аудиовизуальных средств.

При всей своей гениальности Данте Алигьери никогда не садился в седло велосипеда. Если бы Роберто Росселлини начинал свой путь в кино в наши дни, он уже не нашел бы вокруг себя тех своих наделенных огромным душевным богатством и одновременно таких бесхитростно простых героев, которые ассоциируются у нас с лицами Альдо Фабрици, Анны Маньяни или Ингрид Бергман. И все же его урок жив и как никогда актуален. Артисты прибыли и готовы к съемке, им сейчас не хватает только света.