

Сестра моя – жизнь

25 лет назад умер Витторио Де Сика, автор самого «живого» кино в мире

Название пастернаковского сборника рифмуется с признанием **Витторио Де Сика**: «Сестра моя – действительность» и звучит сегодня почти как банальность. Между тем в этих словах сформулирована суть революционных открытий неореализма, оказавших на развитие кинематографа оглушительное воздействие. Порождённый конкретными историческими обстоятельствами – в первую очередь сопротивлением фашизму, – неореализм преодолел локальное значение итальянского кино. Чёрно-белое изображение, использование непрофессиональных артистов, предпочтение общих и средних планов, документализм, а порой и репортажность стали вызовом лакировочной фальши постановочных фильмов, голливудизму всех времён и народов.

Всё это поставило неореалистов в резкую оппозицию коммерческому кино, павильонной помпезности и пропагандистской риторике муссолинистского режима. Так было на раннем этапе неореализма – пока он не стал «розовым», приспособившись к потребностям рынка, к легковесной эксплуатации «местного колорита», пока не офольтклорился. Любопытно, что на пороге XXI века эстетический манифест «Догма 95», сочинённый датским режиссёром Ларсом фон Триером, отменяет съёмки в павильоне, любые спецэффекты, цвет, искусственное освещение и т.д. Предшественниками новейших «догматиков» – наряду с авторами французской «новой волны» – были Де Сика и подобные ему.

Зрелищность классика неореализма заключала в себе не только «суровую правду жизни», но и поэзию сочувственного взгляда, поэзию неэффектных, вроде бы непривязанных, но запоминающихся ракурсов, деталей, психологических состояний. Не случайно Чезаре Дзаваттини, сподвижник и постоянный сценарист Де Сика, мечтал сделать фильм из жизни человека, с которым – на протяжении девяти минут – ничего не происходит. Повседневное существование обыкновенных людей: беспризорников («Шуша»), безработных («Похитители велосипедов»), одинокого старика, готового покончить самоубийством («Умберто Д.»), лишённых крова бедняков («Крыша»).

Начав карьеру «актёром на выходах», выбрав профессию в надежде всего лишь за-



Режиссёр, открывший Софи Лорен.

работать, Де Сика мгновенно завоевал признание публики и вскоре получил амплуа эlegantного, фатоватого, простодушного, неизменно обаятельного «первого любовника». Казалось, ничто не предвещало его репутации классика. Но он «сумел дать больше, чем обещал». Он сумел придать социальным проблемам послевоенной обездоленной Италии качество поэтического документа. И снять – до «Рима» Феллини – вечный город неожиданно, пристрастно, точно и трогательно. В нашей памяти навсегда остались лица и фактура, которая пропадает в описаниях и жухнет в пересказах. О римских парях, иссечённых нуждой и унижением, но не теряющих при этом ни отчаяния, ни надежды. О городе-муравейнике, лишённом рекламной парадности открыточных видов. В этом и состоит неутихающее воздействие фильмов Де Сика.

«Инстинкт одиночества» связывал самых разных персонажей Де Сика. Этот же инстинкт заставлял зрителей вглядываться в «механизм человеческой души». «Этот фильм, – писал Кокто о «Похитителях велосипедов», – можно сравнить с произведениями Гоголя, в которых вокруг незначительного происшествия складывается драма». Яркость

и обобщённость выбранных Де Сика типажей (безработного Риччи в «Похитителях велосипедов» сыграл рабочий завода «Бреда», а его сына – посылный от зеленщика, старика в «Умберто Д.» – профессор Флорентийского университета) соответствовали городскому пейзажу: то равнодушному, то агрессивному, то безлюдному, то тесному. В критические моменты именно заветы неореализма оказывались спасительным источником обновления кино, времени и взгляда на человека. В конце концов нам сегодня не так важно вспомнить, что Де Сика открыл Софи Лорен, снимался с Марлен Дитрих, играл не только в безделках и в эстрадных ревию, но и главную роль «перестроившегося» провокатора в фильме другого классика кино – Роберто Росселини – «Генерал Делла Ровере» или, наконец, что он был награждён «Оскарами»... Зато актуальным остаётся его искусство протеста, его конконформизм, неприятие им предложения Геббельса снять фильм в оккупированной Праге, его отказ снимать в «Похитителях велосипедов» Кэри Гранта, а значит, его сопротивление идейному и эстетическому мейнстриму. Незабываемы классические кадры Де Сика: проход Антонино и Бурно сквозь машины и людскую толпу или мизансцена обессиленных героев, сидящих на краю тротуара в «Похитителях велосипедов»; чаплиновские трюки в фильме «Чудо в Милане», неожиданно вобравшем опыт немого кино; слёзы на лице Марии, механически справляющей свой утренний ритуал в «Умберто Д.»; пустыри окраинного Рима в «Крыше»... Итальянский неореализм умер задолго до того, как газетчики из «Сладкой жизни» Феллини атаковали американскую звезду вопросом, умер ли пресловутый неореализм. Однако неореализм – в отличие от авторского кинематографа последних колоссов режиссуры, – будучи универсальным руководством по созданию «натурального кино», оказался способным к возрождению.



Габриелла Паллотта и Джорджо Листуцци в фильме «Крыша».

Мария ПЕТРОВА.