



Мидзогути Кэндзи
 (режиссер, автор)

Мимолетное возвращение на родину кино

(Ретроспектива Кэндзи Мидзогути)

Сергей КУДРЯВЦЕВ



С началом показа в Музее кино в Москве первого звукового японского фильма "Родина", снятого режиссером Кэндзи Мидзогути в 1930 году, с первых же кадров можно было испытать странное ощущение, что вместе с героем, оперным певцом Ёсиэ Фудзиварой, который там играет как бы самого себя, словно возвращаешься после долгого отсутствия на родину. Мимо корабля проплывали типично японские пейзажи, звучала трогательная песня о родном городке, а то, что это было снято в манере вроде бы бесхитростной фиксации, вдруг рождало впечатление, будто присутствуешь во время подлинного события, происходящего на палубе судна, где ты наивно ждешь встречи с давно ушедшей юностью. Поистине, есть некая магия кинематографа в том, как нас очаровывают прибывающие поезда, приплывающие корабли, прилетающие самолеты.

Кино действительно возвращает нас утраченное или даже не пережитое время, неожиданно позволяя назвать своей родиной такую географически далекую и совсем иную по культуре и менталитету страну, как Япония. Поскольку подлинное кинематографическое пространство не имеет привязки к конкретной местности, и для осознания близости и родственности того, что проходит перед нашими глазами на экране, не требуется расового и национального соответствия. Кино везде кино, и в качестве одного из изначально интернациональных искусств оно дает нам возможность идентифицировать себя с любым обитателем любой точки на земном шаре.

Посольство Японии в России и Музей кино, продолжая славную традицию ретроспектив великих японских киномастеров, вслед за лентами Ясудзиро Одзу и Микио Нарусэ, демонстрировавшимися соответственно в 2000 и 2001 году, на сей раз представили шанс посмотреть 19 картин Кэндзи Мидзогути. Он принадлежит к четверке самых признанных классиков кино Японии (разумеется, туда входит и Акира Курогава, первый режиссер Страны Восходящего Солнца, прославившийся на Западе). Хотя несколько фильмов Мидзогути были известны ранее по показам в кинотеатре "Иллюзион", все равно представление о творчестве этого постановщика являлось обрывочным — тем более, что он успел за 35 лет снять 85 лент (правда, сохранилось из них лишь менее половины, в основном относящееся к звуковому периоду). Теперь же мы могли увидеть почти четверть из всего, что создано Кэндзи Мидзогути, и определить для себя, насколько его коллекция вписывается в наши сегодняшние соображения относительно "японскости", национального и духовного своеобразия кинокультуры Японии.

Знаменательно, что Мидзогути, как и Курогава, был высоко оценен на международных кино-

фестивалях в первой половине 50-х годов, в частности, получил подряд три премии "Серебряный Лев Святого Марка" в Венеции за фильмы "Женщина Сайкаку" / "Жизнь Охару, куртизанки", "Сказки туманной луны после дождя" и "Управляющий Сансё". А вот Одзу и Нарусэ остались в свое время недостаточно признанными на Западе — лишь позднее их открыли как бы заново, убедившись, что преимущественно семейно-бытовые истории, переносившиеся на экран этими режиссерами, не только сохраняли редкостную глубину постижения японских характеров и национального образа жизни, но и обнаружили удивительную общечеловечность всех их "моногари", уже не старинных легенд и романтизированных сказок, а именно современных повестей о каждодневном существовании. И в лучших из них (чаще у Одзу, реже у Нарусэ) совершался порой необыкновенный и трудноловимый прорыв от быта к бытию, мгновенный переход от мирозерцания, присущего японцу или вообще восточному человеку, к некоему надмирному ощущению Вечности, на самом деле растворяющей среди множества примет и подробностей реальной, вполне обычной жизни.

К счастью, и у Кэндзи Мидзогути существует подобный цикл "обыкновенных историй" — про гейш: начиная с ранних шедевров "Элегия Нанива" и "Гионские сестры" (1936) и кончая его самой последней работой "Улица стыда" (1956). В них содержится внимательный и даже дотошный анализ довольно замкнутого мира искусных увеселительниц и мастериц поддержать беседу с любым посетителем "дома свиданий", что постепенно, с течением десятилетий, стало вырождаться, деградировать и превращаться в заурядную проституцию. Казалось бы, автор рассказывает все об одном и том же: как молодые девушки попадают из-за стесненных житейских обстоятельств в вечную кабалу, будучи вынужденными по-всякому улаживать подчас капризных клиентов, то ведущих себя совершенно по-детски, то претендующих на беспрекословно подчиняющее всех отцовское покровительство. Однако в отличие от западных драм о "падших женщинах", нередко взвинченно-сентиментальных, проникнутых преувеличенным сочувствием к оступившимся особам и искусственно возвышающих их страдающие души, ленты Мидзогути о гейшах не производят столь гнетущего или же нервно-сострадающего впечатления.

Пусть в "Гионских сестрах" (между прочим, это вольная экранизация "Ямы" Александра Куприна!) в финальном отчаянном монологе Омоты дается чуть ли не отповедь тому жестокому и безжалостному миру, где процвета-

ет "торговля белыми рабынями", а в других картинах так или иначе присутствует мотив безусловного осуждения подобного занятия (например, уже в самом названии фильма "Женщина, о которой ходят слухи"), эти героини, как ни странно, не провоцируют излишнюю жалость к себе. Они могут выражать недовольство своей профессией, испытывать жизненные потрясения и вообще оказываться на грани полного краха — материального и душевного, но тем не менее продолжают сохранять некое природное человеческое достоинство, удивительно естественную отрешенность и умиротворенность восприятия всех невзгод на свете.

И в полном соответствии с такими заглавиями, как "Элегия Нанива" или "Музыка Гиона", кино о гейшах в трактовке Кэндзи Мидзогути приобретает именно эгегический характер, звучит как музыка, иногда печальная, но неизбежно очищающая душу и уносящая прочь от мрачной повседневности. Достаточно заключительного проезда камеры в "Элегии Нанива" по направлению к парашету набережной, где отвергнутая всеми родственниками Аяко готова подцепить очередного клиента, или всего лишь несмелой улыбки и неуклюжих зазывающих жестов юной гейши, впервые вышедшей на панель в "Улице стыда", чтобы почувствовать мимолетный отрыв от этой действительности и непостижимое вознесение в иные сферы. Даже на подобном "невозвышенном материале" современности, как и более отдаленной исторической эпохи в "Женщине Сайкаку", тоже об обитательнице "веселого дома", возможен стремительный взлет от быта к бытию, позволяющий постигнуть вечность и неизменность издревле совершающегося круговорота жизни.

Распространен миф о том, что Мидзогути как выдающийся певец женщин и уникальный знаток женской психологии сформировался благодаря трем "пикантным" фактам из собственной биографии. Его юная сестра Судзу в середине 10-х годов была вынуждена стать гейшей и содержать будущего мэтра кино; он сам в 1925 году был ранен ножом одной из особ в "районе красных фонарей"; в начале 40-х жена режиссера помутилась рассудком, попала в психиатрическую клинику, где умудрилась надолго пережить его. И будто бы на протяжении всей жизни и творчества Кэндзи Мидзогути изживал свой "комплекс вины" перед женщинами, стараясь отдалить им "должное" в кино. А еще якобы любил безнадежно актрису Кинуюэ Танаку, которую снимал в течение 20 лет, так и не посмев ей признаться в страстных чувствах. Но в интервью для документальной картины "Кэнд-

зи Мидзогути: Жизнь одного кинорежиссера", созданной его учеником Канэто Синдо, сама Танака, скромно улыбаясь, ответила с редкостным достоинством, которое проявляла и в экранных ролях, что не очень-то в это верит, поскольку Мидзогути мог только быть влюбленным в женский персонаж — никак не в исполнительницу.

И, кажется, она же делает там поразительное замечание, что Кэндзи Мидзогути был "дьяволом в павильоне и ангелом на натуре". Буквально преобразался, становился тих и незлобив, когда ему приходилось снимать на природе. О крутости нрава режиссера, доводившего всех на съемочной площадке своими придирками и грубыми выходками, также ходят легенды. Но одержимому кинематографом прощали все и, зарекившись вновь работать вместе, немедленно возвращались, стоило ему опять их позвать. Потому что немногим в кинематографе ведома эта тайна превращения воды в вино (добавим для полноты картины, что Мидзогути, как и Одзу, был большим любителем выпить), иллюзии — в реальность, а павильона — в подлинную натуру.

Допустим, в весьма условном и по этой причине, увы, подустаревшем фильме "Сказки туманной луны после дождя" (не является ли это горькой участью прежде признанных шедевров стареть быстрее тех незаметных лент, которые не оценили "при жизни"?!) по-прежнему изумляют сцены в лодке на реке, снятые словно на грани реального и ирреального, а финальная встреча героя с женой-призраком восхищает своей поразительной конкретностью и достоверностью. С другой стороны, поставленный через год "Управляющий Сансё" почти целиком развертывается на натуре и воспринимается, как это ни парадоксально, в духе модного тогда неореализма, хотя и освещен поэтической интонацией средневекового сказания. То же самое можно сказать и о "Повести Тикамацу", выглядящей словно "Хроникой одной любви" или "Повестью о бедных влюбленных" (если воспользоваться названиями как раз итальянских картин того периода). А вот две цветные ленты Кэндзи Мидзогути — "Ян Гуэй-фэй" и "Новая повесть о роде Тайра" — больше погружены в далекую историю, искусственны по манере и лишены художнического вдохновения, так что закономерно кажутся сильно состарившимися по сравнению с сугубо современными лентами "Музыка Гиона", "Женщина, о которой ходят слухи" и "Улица стыда", их режиссер снимал, по всей видимости, в момент перемены между сложными постановочными работами.

Так что трудно заранее предугадать, как время все расставит

по своим местам, переоценит и придаст новый смысл прежде известным вещам. Не секрет, что Кэндзи Мидзогути привыкли причислять к творцам-каллиграфам, которые пишут тушью свои картины на исторические темы, практически пренебрегая современной реальностью. Но ныне прежде всего интересно наблюдать, как пересекаются друг с другом (и не только благодаря актерам, переходящим от постановщика к постановщику), аюкаются, словно в тумане, семейно-бытовые "моногари", созданные в течение трех десятилетий Одзу, Мидзогути и Нарусэ.

Например, "Дикие маки" (1935) о молодом выпускнике университета, который хочет сделать карьеру и никак не может выбрать между двумя влюбленными в него девушками, напоминает фильмы Ясудзиро Одзу той поры ("Куда делись мечты юности?", "Что госпожа забыла?", "Брат и сестра Тода"). "Повесть о поздней хризантеме" (1938) о разочарованном в себе актере театра Кабуки, ради которого всем жертвует молодая служанка из дома названного отца, соотносится с примерно тогда же появившимися "Повестью о плавающих травах" Одзу и "Цурухати и Цурудзиро" Нарусэ. В свою очередь, "Любовь актрисы Сумако" (1947) можно сопоставлять с более поздней лентой Микио Нарусэ "Дневник странствующей". А картины Кэндзи Мидзогути о гейшах, разумеется, существуют в той или иной связи с циклом работ Нарусэ о судьбах подобных женщин — от его ранних фильмов "Еженощные сны", "С тобой мы в разлуке", "Три сестры, чистые в своих помыслах" до произведений 50-х годов ("Поздние хризантемы", "Когда женщина поднимается по лестнице").

Дело тут вовсе не в каком-либо влиянии, хотя, например, известные восхищенные отклики Мидзогути об Одзу и его умении быть весьма точным во всех мелочах в фильмах о современности. Кстати, если сравнить ленты Кэндзи Мидзогути о гейшах, поставленные в 30-е годы, с теми, что появились два десятилетия спустя, поневоле обращаешь внимание, как изменились не только принцип съемки благодаря явному приближению камеры к лицам актрис, но и насколько тщательнее и изощреннее стал подбор деталей в кадре, насыщенный массой житейских подробностей из мира обитателей "веселых кварталов".

Однако куда интереснее, что творения разных мастеров складываются в общую мозаику японского кино, и особенность каждого из них оказывается отчетливее и яснее именно при сопоставлении между собой. И, может быть, споры относительно западной или же сугубо национальной ориентации кого-то из большой четверки классиков, как и досужие определения их творческого пути, неизбежно замыкающие художников в слишком тесные рамки, вообще покажутся схоластическими и надуманными, поскольку ни один из них до конца не соответствует искусственно порожденному мифу о себе. А вот все вместе они как раз дают возможность понять, что есть истинно японское по своей сути, и их собственное искусство отнюдь неоднородно, напротив — многолико, так что можно вдруг увидеть в нем иные отражения и услышать другие отголоски. Условно говоря, в творчестве Мидзогути отчасти присутствуют Одзу, Нарусэ и Курогава, а в фильмах каждого из них не так уж трудно обнаружить наличие мотивов Мидзогути.

Окончание следует.

Экран и сцена.