

Часть 2-я. 1-ю часть см. в № 40, 2002 г.

Мимолетное возвращение на родину

Сергей КУДРЯВЦЕВ

Вторым откровением при детальном знакомстве с фильмами японского режиссера Кэндзи Мидзогути, помимо его цикла повестей о гейшах, следует считать то, что этот "певец женщин", оказываясь, не только снимал самурайские ленты, но и новаторски переосмыслил весьма традиционный жанр в картинах "47 верных вассалов" и "Мусаси Миямото" со знакомыми с детства каждому японцу сюжетами, вдобавок неоднократно экранизированными. И если Акира Кurosавы ворвался в мировой кинематограф благодаря темпераментным, брызжущим энергетикой через край, по-западному (порой в духе вестернов) интерпретированным "дзидайгэки", что нашло отражение даже в вольной версии шекспировского "Макбета" в фильме "Замок паутин" / "Трон в крови", то его старший соратник, вынужденно обратившись в годы войны к самурайской тематике, пошел совсем иным путем в трактовке японской классики. Кстати, надо бы попутно отметить, что поздний Кurosава ("Тень воина" и "Смута"), как и недавно вернувшийся после большого перерыва в кино Нагиса Осима ("Табу"), в своих поисках в этом жанре равняются в немалой степени на открытия Мидзогути, сделанные им в очень трудные времена личного и общественного неспокойя.

Прежде всего поражает, что постановщик словно сопротивляется изо всех сил, не желая демонстрировать на экране поединки на мечах и любые открытые столкновения противостоящих друг другу соперников, уходя как бы в сторону или намеренно оттягивая неизбежный момент сражения. Дело даже не в том, что это ему малоинтересно, и бои в "Мусаси Миямото" преподаны будто уроки для начинающих. Подобно тому, как фирменным стилем кинематографа Кэндзи Мидзогути стало виртуозно длительное внутрикадровое движение (сравним это с преимущественно статичным положением низко находящейся камеры у Ясудзиро Одзу), так и в его отношении к действию в самурайских лентах проявляется схожий принцип "продления во времени". Это на самом деле не бездействие, а некое затянутае ожидание того, что все равно когда-нибудь случится.

Вот и 47 верных вассалов знают, что им так или иначе предстоит покончить с собой вслед за своим господином, но своеобразное "преддействие" длится и длится, приобретая характер настоящей трагедии шекспировского плана. В конце концов, и "Гамлет" — это ведь история не одного лишь личного сомнения ("быть или не быть?") перед совершением поступка, но и трагического осознания героем неотвратимого перехода от бытия к небытию. С другой стороны, "47 верных вассалов" можно рассматривать и с точки зрения "последствия", поскольку сеппуку, которое произвел под властью закона их оскорбленный хозяин, оказывается тем рубежом, что разделит жизнь преданных ему самураев на две неравные части. Знаменательно, что они лишаются вме-

сте со смертью господина всех принадлежащих этому клану территорий, не говоря уже о привилегиях, и становятся бесприютными ронинами. Тут сразу вспоминаешь "Короля Лира" с бредущим под дождем и снегом одиноким королем без королевства.

Еще одна аналогия важна для понимания этого произведения Мидзогути, которое он творил в условиях жесткой цензуры милитаристской Японии в начале 40-х годов. Начав делать "47 верных вассалов" как своего рода госзаказ, японский режиссер, подобно Сергею Эйзенштейну, выполнявшему примерно в то же время личное пожелание товарища Сталина по созданию "Ивана Грозного", преодолевает сковывающие рамки историко-патриотического фильма во славу имперских амбиций и фактически производит на свет внутренне диссидентское сочинение. По сути, оно говорит о том, что человек может остаться свободным даже в ситуации неизбежного прощания с жизнью. Между прочим, есть некая перекличка финальной сцены из картины Кэндзи Мидзогути (самураи один за другим оставляют экранное пространство, чтобы где-то за кадром вообще покинуть бранный мир), и тем, как в ленте Эйзенштейна в опустевшем после пира опричников соборе поджидает Ивана Грозного неминуемая смерть, но он ее все-таки сумел на сей раз обмануть, подставив другого вместо себя.

Однако в реальной жизни результат был прямо противоположным. Если японскому постановщику удалось преодолеть тяжелую пору и спустя десятилетие пережить расцвет творчества, подтвердив собственные слова, что истинный режиссер начинается лишь в возрасте после пятидесяти, то советскому пришлось испытать все унижения общественного остракизма из-за второй серии "Ивана Грозного", и он скончался от сердечного приступа, едва отметив 50-летие. Кстати, оба были ровесниками, 1898 года рождения, разделенные всего четырьмя месяцами. И можно только гадать, как развивалась бы ху-

дожническая судьба Сергея Эйзенштейна, перенеси он эпоху травли.

А Мидзогути после войны действительно вступил в классическую пору подлинной зрелости творца, сняв 17 фильмов за 11 лет, то есть в среднем — по полтора в год. И его кинематографическая манера, отличавшаяся до этого склонностью к экспериментам с экранным временем и пространством (незабываемому долговому проезду камеры в "Повести о поздней хризантеме" позавидовал бы Вим Вендерс со своими трэвеллингми в "Ложном движении"), становится более выверенной и строгой, по-настоящему каллиграфической. Что отнюдь не отменяет искусные панорамы не только в павильоне, но и на натуре, как в "Управляющем Сансе" и "Повести Тикамацу". Просто режиссер обрел в 50-е годы исковую раскрепощенность своего кинописма, превратив камеру в рисующее перо (практически тогда же подобную идею "камеры-стило" сформулировал неведомый французской "новой волны" Александр Астриук).

Именно на разомкнутой территории окружающей реальности большинство поздних лент Кэндзи Мидзогути получили "второе дыхание" и до сих пор поражают свежестью и незамутненностью кинематографического взгляда на мир. Кадр начинает походить на ожившую, пришедшую в движение старинную японскую миниатюру, а его длительность и ритмическая организованность должны вызывать поэтические ассоциации с построением стиха в хокку или танка. Режиссер поистине перенял в своем экранном искусстве те же лаконичность и изящество выражения, свободу настроений и мыслей, пусть и заключенную в регламентированное количество строк и слогов. И подхватил столь неуловимый дух импрессионистического запечатления действительности, остающейся в этих трехстишиях и пятистишиях непосредственной и волнующей спустя века — стоит только почувствовать и пережить как собственное озарение внезапный прорыв в иные пределы.

Вот и по прежним воспоминаниям о фильмах Мидзогути мгновенно пронзают уже впечатанные в сознание образы — река в тумане, поле с высокими белыми травами, название которых не знаешь, калитка в частоколе, открытая прямо в лес... Визуальная красота черно-белого изображения (а культура его ныне почти утрачена) изумляет своей простотой и чистотой. Кадр промыт, как стекло (если перефразировать строчку из Арсения Тарковского). Эта зафиксированная на пленке реальность обладает всеми признаками необъяснимой киногении, когда чуть ли не все вокруг становится экранно привлекательным и метафорически значимым. Может создаться впечатление, что перед камерой Кэндзи Мидзогути мир поневоле приобретает особую кинематографичность, хотя лишь великий режиссер способен разглядеть изначальное и вечное наличие кино в самом бытии природы и человеческой жизни.

Собственно говоря, дар кинематографиста в том и заключается, чтобы по крупицам собирать разлитый повсюду киноэфир, улавливать его воздушные потоки, чутко зов чуть ли не просящегося на пленку какого-либо места. Это редко когда удается — мимолетно вернуться на родину кино, которая на самом деле находится везде, где можно поставить камеру и ощутить киногеничность самых обыденных вещей и явлений. Кинематограф — не что иное, как обнаружение зримой поэзии всего сущего и передача этой тайной красоты в череде сменяющихся кадров.

Мидзогути — такой же синином кино, как и Одзу, Нарусэ, Кurosава... Но его отличие состоит в том, что этот постановщик, одержимее коллег искавший аналог кинематографического искусства в ясности и прозрачности традиционной живописи и поэзии, в конце творческой карьеры убедился, что, возможно, нет ничего совершеннее и прекраснее человеческого лица, вписанного в сельский пейзаж или суету городской улицы. И его кино завершилось крупным планом юной неопытной гейши, впервые вышедшей на панель и вызвавшей у нас добродушную улыбку. По какой-то странной ассоциации это напомнило название так и не увиденной (а сохранилась ли она вообще?) ранней картины Кэндзи Мидзогути "Весенний шепот бумажной куклы", снятой за 30 лет до этого. Некое непостижимое очарование есть в подобном заголовке, действительно похожем на строчку из японского классического стиха.

Этот кинематограф не кончился, а продолжает жить, пока мы способны удивляться "Белым нитям водопада", где все еще струится река в память о двух несчастных влюбленных, которые встретились на первом свидании под мостом, не зная, что он соединит их вместе уже за порогом смерти, по ту сторону бытия.

Кадры из фильмов:
• "Мусаси Миямото"
• "Управляющий Сансе"

