



Микио Нарусэ

06.2001

Повторилась примерно та же история, что и два года назад: благодаря Посольству Японии в московском Музее кино можно открыть для себя не только новое имя, но и целый мир, ранее неведомый. Жаль только, что на ретроспективе фильмов Микио Нарусэ было гораздо меньше зрителей, чем в 1999 году – на показе лент Ясудзиро Одзу. Конечно, своеобразная «Одзу моногатари» в немалой степени была обязана своей закадровой известностью немецкому режиссеру Виму Вендерсу, который не раз признавался в любви одному из «ангелов кино». Однако при желании и по отношению к Нарусэ можно авансом испытывать особый пиетет, принимая во внимание, например, восторги французской кинопрессы.

Кстати, один из тамошних критиков высказался несколько парадоксально, но точно (в чем довелось воочию убедиться, когда два года назад на телеканале «Культура» вдруг показали «Смятение», позднюю работу этого режиссера): «Нарусэ улыбается человеку, который страдает». Для европейского человека это, возможно, странно и чуть ли не цинично, но для жителя Азии подобная улыбка (отнюдь не американская – дежурная и искусственная) даже в момент печали и страдания – не просто смиренное принятие уготованной участи, а проявление неискряемой уверенности, что жизнь-то на этом не кончается! Даже если вовсе не брать в расчет философско-ментальный подход восточных людей к тому, что бытие не ограничивается бытом, а словно способно простираться за пределы этой реальности и смыкаться с инобытием, то все равно их удивительное жизнелюбие объясняется непреодолимой решимостью бороться за свое существование из последних сил, но без какого-либо страха в миг потерять это в случае смерти.

При первом же знакомстве с творчеством Микио Нарусэ, преодолевая вполне понятный искусс постоянно сравнивать его с Ясудзиро Одзу, следует прежде всего отметить исключительную работоспособность этого режиссера, который за 38 лет сотрудничества с компаниями «Сётику» и «Тохо» создал 87 лент (из них, увы, сохранились менее двух третей), в том числе 65 звуковых картин. Это не обычная плодовитость, а именно японское упорство и одновременно скромность в исполнении своих прямых профессиональных обязанностей. Нарусэ как раз и был «рабочей лошадкой» кинематографа Японии с конца 20-х до середины 60-х годов, снимая то, что приказывает владельцы компаний, удовлетворяя вкусы публики, а у нее его фильмы пользовались популярностью. И в большей степени, чем Одзу, хранил верность традиционному жанру «сёмингэки» (произведения о повседневной жизни), преимущественно не воспаряя в экзистенциальные выси и позволяя себе добавлять в рассказываемые простые истории лишь немного лирики, мягкого юмора, теплой интонации. Тем не менее он сумел и в этих строгих рамках традиции стать айтеу (как говорят французы), подлинным творцом, не случайно причисленным после смерти к четверке гигантов японского кино – наряду с Кэндзи Мидзогути, Ясудзиро Одзу и Акирой Курасавой.

Между прочим, Курасова, по воле судьбы первым из японцев открывший для всего остального мира и поистине прославивший кинематограф Страны Восходящего Солнца, начинал как ассистент, в том числе у Нарусэ («Лавина», 1937), а позже в своей автобиографии написал: «Его искусство было невероятно точно, другого, как он, нет». Точность Микио Нарусэ нашла свое воплощение в первую очередь в том, что он практически не снимал картины не о современности, – о том, чему сам лично не был свидетелем. И хотя, как и у Одзу, собственная семейная жизнь у Нарусэ не сложилась (правда, режиссер был с 1937 по 1940 год женат на одной из своих актрис Сатико Тибэ, что, по мнению некоторых критиков, явно не пошло на пользу творчеству), а обоих родителей потерял еще в юности, он почти четыре десятилетия был истинным певцом японской семьи. Причем чаще всего, подобно Мидзогути, интересовался женскими судьбами, но не в исторической перспективе, а в текущей действительности.

Тем не менее в его первом звуковом фильме 1934 года, раннем безусловном шедевре «Три сестры с невинными сердцами» (думается, что прежде принятый у нас перевод лучше: «Три сестры, чистые в своих помыслах»), можно восхититься, как близка атмосфера фильма, снятого в чуть размытой стилистике, петербургским произведением Достоевского – особенно «Белым ночам» и «Кроткой». Кротость и мечтательность героинь-музыкантш из токийского района развлечений Асакуса, с улыбкой переносящих тяготы жизни и удары судьбы, на самом деле легко соотносятся с тем, как в предшествующем веке строили прекрасные иллюзии беззащитные и чистые в своих помыслах персонажи русского писателя. Осовремененный и перенесенный в Японию «Идиот» Акиры Курасавы появится уже в начале 50-х, то

щает его прославленный фильм «Родиться-то я родился...». А лента «Еженощные грезы» (1933) о гейше, стремящейся в одиночку, без слабовольного мужа, вырастить сына, явно перекликается с картиной Одзу «Этой ночи жена». Но новаторскими (пусть порой навязчиво использованными) кажутся в традиционном для фирмы «Сётику» кино приемы многократных экспозиций, монтажных сопоставлений и наездов камеры, по всей видимости, почерпнутые юным постановщиком (он ведь начал в 24 года) в советском и немецком кинематографе 20-х годов. Зато в следующей работе «С тобой мы в разлуке» (1933) о двух гейшах разного возраста, которые хотят наставить на путь истинный соответственно своего сына и возлюбленного, появляются приметы индивидуального, фирменного стиля Микио

Кино, чистое В СВОИХ ПОМЫСЛАХ

Сергей КУДРЯВЦЕВ

есть почти два десятилетия спустя, и будет проникнут неким мучительным светом, неизбежной внутренней болью. А упомянутая картина Микио Нарусэ оставляет ощущение редкостного умиротворения, хотя одна из сестер жертвует своей жизнью в финале, другая же увозит из города смертельно больного мужа.

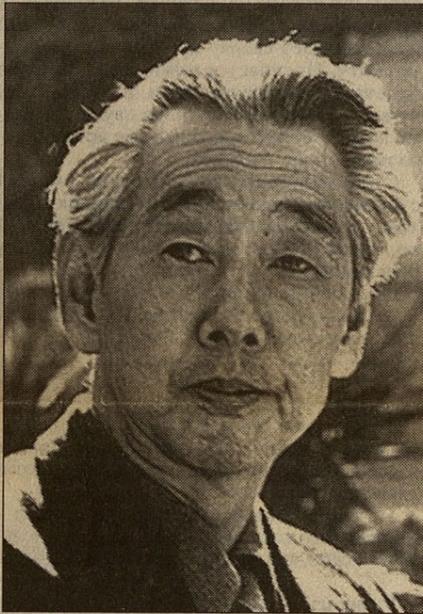
Своего рода прояснение чувств после пережитого смятения – вот мотив, берущий исток в «Трех сестрах, чистых в своих помыслах», вновь дает о себе знать в «Матери» (1952) – первой работе режиссера, получившей международное признание, – и виртуозно проигрывается в серии лент лучшего периода Нарусэ во второй половине 50-х годов, чтобы найти достойное завершение незадолго до смерти автора в его «Смятении» и «Разметанных облаках».

Кстати, физическое пребывание Микио Нарусэ на этом свете (чуть менее 64 лет) укладывается примерно в ту же парадигму, что и у Кэндзи Мидзогути и Ясудзиро Одзу. Да и четвертый из великих японцев, Акира Курасова, совсем не случайно пытался покончить с собой, едва перешагнув шестидесятилетний рубеж. В этом возрасте становится как бы стыдно заниматься режиссурой – пора уже забыть обо всем бренном и суетном. Но парадокс Нарусэ заключается в том, что он, в отличие от Мидзогути и Одзу, «выдержал» перед кончиной творческую паузу в два года, хотя в кризисные для японской кинопромышленности 60-е продолжал снимать в год по фильму.

И в этом смысле название последнего творения мастера по-настоящему знаменательно – облака разметались в разные стороны, небо поневолу прояснилось, душа как будто испытала очищение, и снизошел покой. Можно вспомнить и о том, как в «Молнии» (1953) всего лишь всполох на небе, мгновенное просветление надвигающихся сумерек заставляет сразу же улететь младшую из дочерей, ушедшую из дома и заставившую плакать свою мать, – удивительно, как в миг светлеет лицо молодой героини Хидэко Такаминэ, и она, только минутою назад говорившая о несчастливой жизни, преображается, воспарив духом.

Не так ли и в обширном творчестве Микио Нарусэ, достаточно ровном, но нередко лишенном того блеска и величия режиссерской манеры, что были свойственны Ясудзиро Одзу почти во всех его работах, случаются подобные счастливые озарения, яркие проблески, благодаря чему отдельные эпизоды (как, например, в «Молнии») или целые фильмы вдруг начинают словно светиться изнутри непостижимым светом.

Самые ранние картины Нарусэ сохранились в меньшей степени – и те, что были представлены на ретроспективе в Москве, свидетельствуют о желании режиссера учиться не только у своих японских коллег, но и у западных режиссеров. «Маленький человек, старайся!» (1931) о незадачливом страховом агенте, с трудом пытающемся содержать свою семью, напоминает первые эксцентрические и одновременно социальные ленты Одзу (от «Дней молодости» до «Токийского хора»), хотя в какие-то моменты даже предвосхи-



Нарусэ, реалиста и лирика в одном лице. И это уже с редкостным мастерством было реализовано им год спустя в упоминавшемся фильме «Три сестры, чистые в своих помыслах», где, между прочим, весьма необычно использованы звук и музыка – в кадре и за кадром, синхронно и асинхронно – а изображение остается визуальным изысканным, как в экспрессионистском немом кино.

Ленты конца 30-х и начала 40-х годов считаются в чем-то компромиссными для постановщика, вынужденного приспособливаться к ситуации, когда уже шла японско-китайская война. Однако в «Цурухати и Цурудзиро» (1938) о паре артистов, присутствует, помимо привлекательного желания вспомнить о древних традициях японского искусства (в частности, «ёсэ», сопоставимого с жанром водевиля), еще и стремление дать иронический парафраз на тему запутанных взаимоотношений двух возлюбленных (напомним, что именно тогда Нарусэ женился) – почти как в сказке «Цапля и Журавль». Возможно, картина несколько затянута, и ей не хватает легкости и остроумия, присущих чуть раньше появившейся работе Одзу «Что госпожа забыла?», но неожиданно драматический финал заставляет с уважением отнестись к замыслу режиссера, не ищущего простых путей. Вот и фильм «Вся семья работает» (1939), который может показаться однозначно социальным по названию и аннотации, удивляет трогательным сочувствием автора к героям. И прежде всего тем, как в эпоху, когда роль отца как главы семьи была записана в японской конституции, Микио Нарусэ без особого нажима, но вполне внятно позволяет нам понять, что прежние времена кончились, если дети хотят обрести независимость за пределами семьи.

Причем традиционалист Нарусэ оказывается в данном случае менее пессимистичным, лишенным сожаления и горечи и уж точно не впадающим в трагическое отчаяние, нежели его «вечный соперник»

Одзу, у которого даже заголовок ленты тех лет «Был отец» звучит как реквием. В это мрачное время обоснованных тревог по поводу надвигающегося краха империи и всех прежних ценностей Микио Нарусэ, как ни в чем не бывало, снимает милую и симпатичную среднетражку «Хидэко, кондукторша автобуса» (1941). Небольшую автобусную компанию ожидает разорение, но случится это уже за кадром. А на экране, будто в социальных комедиях Чарльза Чаплина в 30-е годы, двое героев – кондукторша и водитель – удаляются на автобусе в сторону горизонта, продолжая радоваться своей придумке: по пути рассказывать пассажирам о местах, где они проезжают. Любопытно, что Хидэко Такаминэ, 17-летняя «японская Машенька», очаровывающая здесь своей свежестью и непосредственностью, появится 12 лет спустя в прологе «Молнии» в качестве такого же «автобусного гида», но ее дальнейшая роль и в этом послевоенном фильме, и вообще в позднем творчестве Нарусэ будет совсем иной.

В первые годы после окончания войны Микио Нарусэ переживал душевный кризис, и возобновление его творческой деятельности в какой-то степени напоминает начало карьеры, когда пришлось искать и отшлифовать собственный стиль кинематографического повествования. Даже произведения начала 50-х годов, несмотря на зрительский успех, демонстрируют, что режиссер пробует себя на разных территориях, опять попадая под сильное влияние Ясудзиро Одзу, как в «Еде» 1951 года (напрасно ее в Музее кино назвали «Семейной жизнью») о «прившихся» взаимоотношениях двух супругов, или повторяя через 20 лет свои недостаточно совершенные опыты – «Косметика Гиндзы» (1951) об официантке из бара, воспитывающей сына без мужа, может вызвать в памяти «Еженощные сны» и «С тобой мы в разлуке». Но с другой стороны, можно только порадоваться, что новый взлет Нарусэ в «Матери», созданной им в 47-летнем возрасте, словно рифмуется с художественным прозрением 29-летнего автора картины «Три сестры, чистые в своих помыслах».

Зря поклонники «Матери» во Франции сравнивали ее с работами итальянского неореализма, а противники – с якобы «псевдонародными» фильмами Жан-Поля Ле Шануа, причем те и другие были согласны, что японская лента слишком сентиментальна. Нарусэ добился тут искусного сочетания лирики и юмора, нежности и иронии, драматического исхода событий и деликатной сдержанности в проявлении чувств, бытописательской реалистической манеры и проясненной магии кино, возникающей будто из воздуха. И на сюжетном (кто-то в семье умирает, кто-то из нее вынужденно или добровольно уходит), и на стилистическом уровне это сочинение Микио Нарусэ, казалось бы, должно было неизбежно походить на тогдашние творения Ясудзиро Одзу – «Позднюю весну», «Пору созревания пшеницы», «Токийскую повесть». Однако максимально приближаясь к искусству своего великого ровесника (разница-то между ними – менее двух лет), Нарусэ по наитию свыше обретает собственную неподдельную тональность, и ее ни с какой другой не спутаешь, мгновенно узнаешь.

Все вроде бы то же – да не то! Слово удар молнии поразил нас в самое сердце – и мы увидели мир преображенным.

По-французски *сoup de foudre* – это любовь с первого взгляда, когда невозможно объяснить, почему незнакомый человек вдруг стал столь близким и дорогим. Состояние влюбленности меняет для нас все на свете. Мы начинаем любить эту действительность такой, какова она есть. Вот и кинематограф Микио Нарусэ, чистый в своих помыслах, озарился новым светом благодаря чувству любви ко всему существу. Далее следует лучшая пора в его творчестве, и ее, используя название одной из работ этого периода, можно определить как «время поздней хризантемы».

Продолжение следует

● Микио Нарусэ

Экран и сцена