



## СВОЕ КИНО



**В** то время как Москву будоражила пышная премьера "Сибирского цирюльника" в Кремле, в Музее кино продолжалась куда менее шумная, но не менее значимая в культурном плане ретроспектива гениального японского режиссера Ясудзиро Одзу, принадлежавшего к пантеону самых величайших магов кинематографа.

Магия Одзу особого свойства — она рождается исподволь и ненароком, так что ее даже можно не заметить в каких-то из ранних картин. Уже упоминавшийся в первой статье профессор Сигэхико Хасуми не случайно на лекции в Музее кино призвал обратить внимание на такую не характерную для начинающего Одзу ленту, как «Жена этой ночи» (может быть, точнее звучал бы инверсионный вариант «Этой ночи жена») — образец проклевывающегося жанра «сэмингэки» в

## Дневник для ангелов кино-II

его мелодраматической версии семейной китайской истории. Отец большой девочки, который грабит банк ради того, чтобы достать лекарства и заплатить врачу, преследуется пожилым полицейским — и вот уже в квартире они оба, а также жена героя проводят вместе бессонную ночь у постели больной, наутро, вместе оказываясь перед мучительным выбором: как поступить по человеческой справедливости, а не просто по закону?!

Финал, будто у позднего Одзу, одновременно трагичен и исполнен умиротворения, как у человека перед лицом Вечности, — однако студенческая (по большей части) публика в Музее кино, весело встречавшая действительно забавные немые комедии японского режиссера, отреагировала уже неадекватным смехом и на это пока еще выглядящее нарочито, почти сомнамбулическое сошествие героев навстречу неизбежному. Так и в «Горьких слезах Петры фон Кант», первом (тоже камерном) шедевре Фассбиндере, можно за лукавой барочной трагикомедией с лесбийскими намеками не углядеть глубокую и человеческую драму о холоде одиночества, прообраз знаменитой женской тетралогии «Замужество Марии Браун» — «Лили Марлен» — «Лола» — «Тоска Вероники Фосс».

Конечно, нельзя отрицать, что редкостное чувство юмора (в чем мы чаще всего почему-то отказываем японцам) молодого Ясудзиро Одзу с лихвой проявилось не только в «студенческих» картинах «Дни молодости» (1929), «Экзамен-то я провалил...» (1930) и в не без удовольствия самоцитатных сценах беспечной жизни молодежи в начале таких лент, как «Токийский хор» (1931) и «Куда подевались мечты юности?» (1932). Наряду с восприимчивой режиссером американской эксцентрикой несомненно, чувствуется в его творчестве влияние европейских галантных комедий и легкомысленных (но отнюдь не глупых) фарсов, что очевидно сказалось в немом фильме «Дама и борода» (1931), а позднее — в звуковой картине «Что забыла дама?» (1937). Комические моменты в поведении детей или же по-детски ведущих себя взрослых возникают и в более трагикомических историях «Родиться-то я родился...» (1932), «Преходящий соблазн» (1933) и даже в таких, кажется, серьезных и печальных лентах среднего периода, как «Повесть о плакучей траве» (1934), «Токийская ночлежка» (1935), «Единственный сын» (1936) и «Был отец» (1942). Например, великолепная сцена воображаемого обеда безработного отца и его двух голодных сыновей в «Токийской ночлежке» вполне сопоставима по виртуозности исполнения со знаменитой чаплинской интермедией «танец булочек» в «Золотой лихорадке».

И вообще в произведениях Ясудзиро Одзу 30-х годов сильнее ощущается социальная природа комического, а главное — гэг-пере-

стает быть формообразующим началом, но не исчезает вовсе, лишь растворяется в обычном повествовании и начинает играть контрастирующую роль на фоне жизненно драматичной истории. В этом смысле именно Одзу оказывается в мировом кинематографе неким связующим творцом между искусством Чаплина и, допустим, итальянским неореализмом, хотя точно известно, что этот японский режиссер никак не мог повлиять на течение, вырвавшееся в недрах другого тоталитарного режима еще в годы войны. Но нельзя отделаться от явного впечатления, что за 5-7 лет до появления в условиях фашистской Италии лент «Четыре шага в облаках», «Дети смотрят на нас» и «Одержимость» были созданы в Японии (тоже в ситуации военной цензуры), такие абсолютно неореалистические по духу фильмы, как ряд вышеперечисленных работ Ясудзиро Одзу. А уж снятые сразу после войны «Жизнеописание «некоего господина» из барака» (1947) и «Курица на ветру» (1948), знаменующие трудную пору «возвращения к жизни» (если воспользоваться названием французской картины тех лет), напрямую соотносятся с итальянскими лентами «Германия, год нулевой», «Шуша», «Похитители велосипедов», «Дайте мужа Анне Дзакке» (в нашем прокате — «Утраченные грезы»).

Более того, некоторые кадры унылых «промышленных пейзажей» еще в фильмах 30-х годов как бы предвосхищают появление кинематографа Микеланджело Антониони (кстати, «одзуман» Вим Вендерс закономерно является также и его ярким поклонником). Типично японская по характеру и даже по названию «Повесть о плавуей траве» («Укигуса моногатари») вдруг начинает представлять прообразом... «Вечера шутов» Ингмара Бергмана. Чего уж говорить о том, что произведением Одзу как раз довоенной эпохи во многом обязаны не только его почти ровесники (например, у Акиры Куросавы можно обнаружить подобные отголоски и в «Жить», и в «Додэкаэдэне», и в самом последнем произведении «Мададайо»), но и молодые ниспровергатели вроде Нагисы Осимы (достаточно назвать «Мальчик»), которые на рубеже 50-60-х годов немало способствовали тому, чтобы кино Ясудзиро Одзу было объявлено «папашиным» и на полтора десятилетия вышло из моды, как это произошло тогда же с Марселем Карне и Рене Клером во Франции. А уже в современном японском кинематографе, моментально лишившемся за последние два года нескольких классиков (Масаки Кобаяси, Тосиро Мифунэ, Акира Куросава, Кэйскэ Киносита), мотивы Одзу прочтываются и во внешне жестоких и кровавых фильмах Такэси Китано (особенно в Напа-Ви — точнее был бы поэтический перевод «Гроздь пуль подобны фейерверку»), которому, между прочим, принадлежит и оригинальная трактовка фирменного приема великого мастера, более других предпочитавшего самую нижнюю точку съемки. По предположению Китаю, взгляд камеры, находящейся невысоко над полом, словно соответствует взгляду ребенка.

Если развивать эту идею дальше, действительно можно найти во многих, прежде всего ранних, творениях Ясудзиро Одзу совершенно ребяческое, мальчишеское, детское отношение к окружающему миру и ко всем пустяковым и даже чересчур важным проблемам своей частной или общественной жизни. Не случайно ироническое название фильма 1929 года «Университет-то я закончил...» стало крылатой фразой в Японии, которую тоже не миновало всемирный экономический кризис той поры. Языковая конструкция с использованием слов «ва кэрэдэ», трижды повторенная в творчестве молодого режиссера, не без доли юмора может быть применена и к нему самому: «Снимать-то я снимал, но...». Кино для Одзу на рубеже 20-30-х годов было похоже на увлекательную игру, озорство типичного «токкан кодзэ» (интересно, что это слово «сорванец» потом стало актерским псевдонимом для мальчишки, сыгравшего несколько ролей в последующих лентах), на столь же беспечные забавы «вечных студентов» или проделки героя по прозвищу Борода, который не осознает своего комизма, горделиво изображая надменного самурая.

Кстати, в этом своеобразном киноводевиле «Дама и борода», пусть в шуточной форме, вдруг проявляется то, что режиссер, всю жизнь снимавший картины о современности, на самом деле не чувствовал себя выключенным из традиции «дзидайгэки», исторических произведений о прошлом Японии. Чуть насмешливое (ребяческое!) обращение к вековым ритуалам проскальзывает и в фильмах среднего периода — «Преходящий соблазн», «Повесть о плавуей траве», «Что забыла дама?». Даже в документальной ленте «Лев в зеркале» (на пленку в 1936 году были засняты две сцены из спектакля театра Кабуки) содержится все же несерьезный мотив в том намеренно утрированном представлении, как седовласый Лев устраивает танец перед своеобразной «кисейной барышней» (к сожалению, не сохранилась картина 1935 года именно с таким легкомысленным названием).

С другой стороны, переход от мальчише-

ского, дурашливого поведения на экране к осознанию того, что жизнь не так уж весела и сама не прочь порой зло и беспощадно пошутить над персонажами, происходит у Ясудзиро Одзу не только благодаря смене тем и жанров, но даже в рамках одного фильма («Токийский хор», «Куда делись мечты юности?»). Позднее этот принцип будет иначе использован режиссером в лентах «Единственный сын» и «Был отец», где мотив крушения юношеских иллюзий, но и стоического противодействия неизбежным переменам (в том числе собственному взрослению и вхождению в реальную жизнь, так не похожую на то, о чем мечталось), проигрывается в двух временных пластах — на примере судеб родителей и детей.

И хотя детско-комичный взгляд на действительность, как и непосредственное присутствие детей на экране, сохраняют свое право на существование и в его работах среднего периода, все определеннее начинает доминировать (пожалуй, впервые в «Женщине из Токио», картине 1933 года, упрочившей, по словам самого Одзу, его положение в кинематическом отношении к человеку и миру, более печальное и отягощенное переживаемыми драмами, но в то же время доверительное, сосредоточенное, мудрое... Удивительный психологизм человеческих лиц и умиротворенное величие равнодушной природы явственнее с каждым фильмом свидетельствуют о рождении не просто нового стиля японского режиссера, но о возникновении непостижимой магии таинства, когда и низкое положение камеры, и замедленная смена планов, и вроде бы необязательные врезки со внесюжетными деталями, и сам текучий, будто расплавленный ритм все чаще повторяющегося повествования создают ощущение, что это кино творится словно из ничего, здесь и сейчас, прямо перед нами.

На просмотре ленты «Был отец», вероятно, самой исповедальной и лично выстраданной для Ясудзиро Одзу (знаменательно, что смерть отца в апреле 1934 года в возрасте 67 лет была практически напророчена еще в картинах «Куда подевались мечты юности?» и «Мать нужно любить»), у меня возникли два других соображения по поводу излюбленной нижней точки съемки у Одзу.

Одно из них может выглядеть несерьезным — оказывается, кошки предпочитают, чтобы с ними разговаривали, находясь на одном уровне с этими «гуляющими сами по себе» созданиями. Но именно в таком доверительном контакте с человеком они чувствуют, что в подобных взаимоотношениях нет обмана и прерывающегося со стороны хозяина. А в современной психологии даже имеется термин «подстройка рядом» (в отличие от «подстройки сверху» и «подстройки снизу»), который определяет горизонтальные, а не вертикальные, как нередко бывает между родителями и детьми, связи людей друг с другом, их общение на равных. Вот и в фильмах Ясудзиро Одзу (между прочим, его Год Кролика в восточных гороскопах также считается и Годом Кота) герои зачастую сидят бок о бок, даже не повернувшись лицом, или в отдалении друг от друга, но все-таки на одном уровне, ведя между собой разговор и обращаясь будто бы непосредственно к зрителям, которые, кстати, тоже ведь находятся в зале в сидячем положении, как раз невысоко от пола. Поневолу в этой единой сквозной плоскости рождается впечатление личной, задушевной, интимной беседы, кинематографа исключительного доверия между автором и зрителем.

Кроме того, в поразительной сцене молитвенного общения отца и сына из ленты «Был отец» со своей давно умершей женой и матерью есть еще одна подказка режиссера. Фотография той, что ушла в мир иной, находится в одной плоскости с теми, кто встал перед ней на колени и разговаривает просто и буднично, как будто нет ничего особенного в этом общении сквозь время и запредельные границы. Не так ли и кинематограф Одзу, не акцентируя никакого дополнительного внимания на переходе от быта к Бытию, легко возносится от приземленного и низкого — к небесному и высокому. И самая обычная картина о взаимоотношениях отца и сына чуть ли не с первого кадра захватывает невероятной магией проникновения в некие немислимые сферы и начинает восприниматься как бессознательное пророчество творца не только о грядущем крушении японской военной империи, но и о более тяжком духовном сломе поколения, в миг лишившегося вековых ценностей и непререкаемых авторитетов.

«Был отец» — как высокая трагедия о гибели богов, как эпический плач о безвозвратно утраченном времени невинности и ранних иллюзий, как мифологическая эпитафия на надгробье всего человечества в канун его главного грехопадения — атомных взрывов в Хиросиме и Нагасаки. Это непредусмотренный шедевр, вдруг прорвавшийся через шапиро-военной цензуры, не столько завершающий мощный аккорд итог предшествующей 15-летней карьеры режиссера, сколько совершенно необъяснимый взлет от юдоли скорби по потере сыном своего отца до горнего мира высших существей. Так 38-летний Ясудзиро Одзу впервые воспарил над нами как ангел.

Сергей КУДРЯВЦЕВ  
Продолжение следует

*Экран и сцена - 1999. - март (№9) -*

*0999*

*Судзуки*

*03. 99*