



СВОЕ КИНО



Достигнув, наконец, позднего периода творчества Ясудзиро Одзу (жаль, что некоторые критики нашли время для посещения ретроспективы в Музее кино только под занавес), не знаешь, стоит огорчаться или радоваться, что ранее виденное и общепризнанное в качестве шедевров («Поздняя весна», «Токийская повесть») уже не так поражает и восхищает, как открытие истины, что, по сути, ни одна картина этого японского режиссера не является неинтересной, а некоторые его ленты, даже не названные в опросах кинематографистов мира, подчас лучше и выразительнее свидетельствуют о пути мастера.

Например, можно опять-таки удивиться, что классический Одзу не только по-модому не чурается юмористических ин-

Дневник для ангелов кино-III

тонаций в драмах «Пора созревания пшеницы» (1951) и «Ранняя весна» (1955), но и развивает собственные традиции довоенного «семейного водевиля» в лентах «Вкус простой пищи» (1952 — буквально «Вкус риса в зеленом чае» был задуман и почему-то не пропущен цензурой еще в 1940 году, что подтверждает его прямую связь, допустим, с фильмом «Что госпожа забыла?»), «Цветы праздника Хиган» (1958), «Поздняя осень» (1960). Или вообще с блеском возвращается к истокам ранней эксцентрики в «Добром утре!» (1959), вольном римейке своей же картины «Родиться-то я родился...». Между прочим, пригрезившаяся еще при просмотре «Дней молодости» забавная переключка между комедийным стилем Ясудзиро Одзу и Жаком Тати, позднее тоже немало позаимствовавшим и по-своему обыгравшим манеру американской «немой комической», как раз явственнее видна при знакомстве с комедией «Доброе утро!», снятой уже одновременно с «Моим дядей» Тати.

Кроме того, в послевоенной карьере певца простых историй из семейной жизни обычных японцев неожиданно возникают новые нарративные конструкции широкого, многонаселенного, а главное — свободного по сюжету обозрения настроений и нравов людей в обществе, пришедшем в середине 50-х годов к моменту долгожданной экономической стабилизации, что, как ни странно, стало восприниматься самими согражданами не без чувства душевной неуспокоенности. Так что «Ранняя весна» (не случайно это произведение создано после перерыва в два с половиной года) и «Токийские сумерки» оказались самыми горькими в творчестве Ясудзиро Одзу, говоря уже не столько о распаде частной семьи, сколько о духовном кризисе того поколения, которое преодолело 50-летний рубеж, или совсем молодых, еще сильнее разочарованных во внешне благополучной и вполне комфортабельной действительности. Если воспользоваться названием давней немой картины режиссера, две вышеупомянутые работы Одзу, снятые в эпоху видимого расцвета Японии, которая так стремительно вписывалась в западную цивилизацию, ставят неутешительный вопрос: «Куда подевались все мечты?».

С одной стороны, как с грустью было замечено еще в ленте «Дети семьи Тода» (1941), жизнь после пятидесяти, по утверждению древнего китайского философа, вообще можно считать конченной. Кстати, и сам режиссер, по всей видимости, нелег-

ко перешел эту грань, отделяющую пору зрелости от приближающейся старости (это можно заметить даже по эволюции от «Поры созревания пшеницы» до «Токийских сумерек» с их так не свойственной для Ясудзиро Одзу зимней натурой со снегом, если не считать давно оставшийся в прошлом фильм «Дни молодости») с его решительными лыжными забавами). В «Ранней весне» один из пожилых чиновников за стойкой бара в пьяном откровении жалуется вслух: «Я 31 год отдал этой фирме». Звучит как автопризнание самого Одзу, который двадцатилетним пришел в 1923 году в кинокомпанию «Сётику» и лишь единожды ей изменил, когда в 1950 году снял для «Син-Тохо» картину «Сестры Мунэката» (между прочим, она не представлена в ретроспективе, как и две последующие «чужие» работы этого постановщика — «Плавучие травы» студии «Дайэй» в 1959 году и «Осень в семействе Кохаягава» независимой фирмы «Такарадзюка эйга» в 1961 году). А так целых 40 лет — по 1963-й включительно — были связаны у Ясудзиро Одзу именно с «Сётику».

С другой стороны, среди всех драм, созданных Одзу, только в «Ранней весне» вообще нет детей в кадре, а единственный упоминаемый ребенок — это рано умерший сын супружеской пары, которая после этого не может обрести душевное равновесие. Правда, сосед героя, трагикомически сокрушающийся по поводу своей бедной жизни, советует относительно того, стоит ли жене оставлять зачатое дитя, возможно, обрекая его на будущую несчастья. В свою очередь в «Токийских сумерках» хотя и появляется на экране пока бессловесная малолетняя дочь старшей сестры, куда важнее, что незамужняя младшая сестра, которая воспитана отцом в отсутствие матери, бросившей их 18 лет назад, сама, забеременев от университетского приятеля, решает, никого не спрашивая, сделать аборт. Но тяжело переживает потерю ребенка и неожиданный встречу с матерью, проведенной после войны несколько лет в советских лагерях, а потом попадает в несчастный случай на железной дороге, фактически же пытается покончить с собой — и в итоге умирает, оставив пожилого отца в одиночестве.

Играет его, разумеется, Тисю Рю, который, запав в душу еще со времен фильма «Был отец», стал для Одзу, почти его ровесника, как бы идеальным исполнителем роли все более стареющего отца практически во всех последующих лентах: «Поздняя весна», «Пора созревания пшеницы», «Токийская повесть», «Токийские сумерки», «Цветы праздника Хиган» (пусть образ Рю неглавный, но самый драматичный), «Доброе утро!» и «Вкус сайры». Но, например, и в «Ранней весне» он выступает в очень важном качестве своеобразного духовного наставника героя и, конечно же, как альтер-эго самого режиссера, который провел всю жизнь холостяком, остался без детей, но искренне и с болью рассказывал вновь и вновь о том, как сыновья и дочери уходят из родительского дома, как распадается связь между супругами, как люди теряют свои последние иллюзии и в молодости, и в старости, а главное — как общество утрачивает хотя бы видимость некоей большой семьи.

Интересно, что «Ранняя весна» и «Токийские сумерки» могут восприниматься в одном ассоциативном ряду (помимо уже упомянутых в первых двух статьях странных отголосках между творчеством Ясудзиро Одзу и Райнера Вернера Фасбиндера, допустим, его «адауэровской трилогии» о невозможности семейного счастья для женщин послевоенной Германии) с такими итальянскими фильмами той же эпохи «экономического чуда», как «Крик» и «Затмение» Микеланджело Антониони, «Белые ночи» и «Рокко и его братья» Лукино Висконти, «Сладкая жизнь» Федерико Феллини. Кстати, отчаявшийся и добровольно ушедший из жизни большой друг в «Ранней весне» — будто предвосхищение образа профессора Штейнера, осознавшего безвыходность, тупииковость дальнейшего развития человеческой цивилизации. А в «Токийских сумерках» отказ от детей, рожденных и еще не рожденных, — еще более худшее проявление самоубийственных настроений в обществе.

И в отличие от все-таки выстрадавших умиротворенных финалов «Поздней весны», «Поры созревания пшеницы» и «Токийской повести», намеренно сглаженные, словно специально прикленные бодрые окончания «Ранней весны» и «Токийских сумерек» могут напомнить чуть ли не руками растягиваемую жалкую улыбку на лице. Доносящийся же звук далекого проходящего поезда или сам вид уносящихся вагонов в сторону желанного и в то же время ненавистного Токио, как некой вечно ускользающей мечты о нереальном, довер-

шают эту тягостную картину краха всех надежд и вообще бессмысленности существования.

Для режиссера, который всегда любил снимать детей и любые средства передвижения по рельсам, будь то трамваи, электрички с несколькими вагонами или большие поезда, кажется, нет ничего более трагического в действительности, нежели их отсутствие (детей и поездов) в кадре или же временная недостижимость поезда, которая грозит превратиться в хроническую недоступность. И, напротив, следует вспомнить, с какой дотошностью и внезапной нежностью герои Одзу обсуждают точное время отправления и прибытия поездов, обстоятельства передвижения в них. Или вдруг оказавшись в пути после ссоры с мужем, как в гениальной сцене проезда во «Вкус простой пищи», героиня в миг обретает недостающую гармонию и, словно устыдившись былого разлада, потом легко приходит к необходимому примирению.

Так что закономерно и по-своему величественно, что сам Ясудзиро Одзу нашел финальное успокоение на кладбище у железнодорожной станции Китакамакура, которая была представлена им на экране и в «Поздней весне», и в «Поре созревания пшеницы». На могиле великого кинорежиссера нет никакого упоминания о том, чей прах покоится под землей. На надгробном камне значится лишь китайский иероглиф МУ, что переводится приблизительно как Ничто. Рискну предложить и собственную возможную трактовку, вспомнив о том, как я еще в юности (кажется, лет в 17-18) был озабочен идеей тихого и незаметного ухода из этого мира, а прежде всего тем, чтобы обязательно совпадали цифры дня рождения и смерти, и вообще лучшей эпитафией представлялась короткая фраза: «Не был». Человек, не обремененный семьей, не оставивший прямых наследников, умерший всего лишь через 22 месяца после того, как скончалась в возрасте 86 лет его мать, с которой он прожил рядом всю свою жизнь, тем более должен восприниматься в качестве свободного от земных обязательств, исчезнувшего без следа, будто растворившегося в окружающем пространстве и вообще поставившего под сомнение наличие границы между посюсторонним и потусторонним, бытием и инобытием. Слово ангел отлетел...

Самые последние работы Одзу могут кому-то показаться радужными и благостными не только из-за того, что шесть завершающих произведений в его насыщенной карьере сняты в красочном цвете, хотя режиссер и стремился, по собственным словам, «сузить цветовую гамму, приглушить тона». Комедия «Доброе утро!» по-мальчишески озорна для 55-летнего автора. А в названиях «Поздняя осень» и «Осень в семействе Кохаягава» (вдобавок «Вкус сайры» имеет в англоязычной версии заголовок «Осенним полуднем»), напротив, есть намек на приближающуюся старость, которая, как было мимоходом заявлено 61-летней матерью еще в картине «Дети семьи Тода», так похожа на состояние людей, просто вставших в детство. И «Дни молодости» 1927 года рифмуются со своеобразными «мечтами старости», представленными в трех заключительных фильмах 60-х годов. Излюбленный мотив неперемогимого стремления родителей удачно и счастливо выдать замуж или поженить своих детей, ранее решаемый то комически, то драматически, а то и вовсе трагически, вдруг обретает в предощущении скорого ухода патриарха (собственную кончину режиссер, как получается, тоже напророчил в «Осени в семействе Кохаягава») характер не просто отеческого благословения, но именно ангельского благовещения. А по буддийской концепции, несмотря на «бренность бытия» (мудзё), все равно существует «круговорот перевоплощений» (риннэ).

Дважды повторенная (но в разном направлении) панорама города в «Днях молодости», также включавшая вид пустой железнодорожной станции, и вроде бы одинокие и голые образы платформ или пространства с уходящими вдаль рельсами в поздних лентах Ясудзиро Одзу действительно образуют некое кинематографическое подобие музыкальной формы рондо. Но интерпретация этой кажущейся пустоты кадра может быть столь же двоякой, как и в известной притче о пессимисте и оптимисте, смотрящих на стакан, в котором воды налито ровно наполовину. Кто-то скажет в отчаянии, что поезд уже ушел — и вряд ли стоит долго ждать его и вообще надеяться на прибытие, будто на второе пришествие. Другой же улыбнется и ответит, что поезд еще не приходил — надо лишь набраться терпения.

Не так ли и человеческая жизнь — не то завершилась, не то даже не началась. Может, был человек или пока вообще не был. Жизнь — это начало смерти, а смерть — это начало жизни? Ведь как говорил Досто-

евский, только инобытие придает смысл бытию. Лишь уход отсюда позволяет понять, кем на самом деле ты являлся здесь. Будучи там, можешь остаться и тут. Ничто превращается в Нечто. Все — света и тлен, но дух никуда не улетучивается.

Кинематограф Ясудзиро Одзу — это не цель, а путь. То ли поезд уже прибыл на вокзал Ла Сьотта, то ли «движущиеся картинки» еще не изобретены. Кто-то уже видел этот «состав Одзу» проходящим-проносящимся в фильмах Вима Вендерса, Джима Джармуша, Виктора Эрисе, Вон Карвая... Другой обнаружил теперь на кинематографических полотнах самого мастера, внешне таких же простых и безыскусных, как обычная мешковина, на фоне которой в большинстве лент японского режиссера разворачиваются причудливые не для восточного человека титры с иероглифами. Это кино продолжается, пока бежит через проектор целлулоидная пленка, пока магия становится явью.

Сергей КУДРЯВЦЕВ
Окончание следует

03.99

однажды Ясудзиро Одзу

Экран и сцена. 1999 - май (№ 10)