



СВОЕ КИНО



Вот и прошли шесть недель ретроспективы японского режиссера Ясудзиро Одзу в Музее кино, в котором, пожалуй, за все время его существования эта творческая акция оказалась самой значительной, поскольку был открыт во всей полноте и широте охвата деятель кинематографа мировой значимости, к сожалению, практически неизвестный в России. Для кого-то это стало истинным откровением, для других, что-то уже ведавших о нем, — еще ближе и дороже, а для третьих, попавших на просмотры случайно или так и не сумевших воспринять все же непривычный для многих мир Одзу, — неким монотонным и однообразным действием, так похожим на телесериалы. Хотя в этом чуть презрительном сопоставлении на самом деле таится верная догадка.

Дневник для ангелов кино-IV

Посещая изо дня в день, в течение полутора месяцев, залы Музея кино, словно проживая вместе с художником всю его жизнь и творческую карьеру на протяжении 36 лет (с 1927 по 1962-й включительно), втягиваясь в это по-своему единое и неделимое повествование, в бесконечную «Одзу моногатири» с бесчисленными вариациями знакомых мотивов и сюжетов, с переходящими из ленты в ленту исполнителями, поневоле начинаешь ощущать себя зрителем некоей «мыльной оперы для интеллектуалов». Впрочем, для постижения кинематографа Ясудзиро Одзу требуются не столько умственные усилия и напряженная работа рассудка, сколько вчувствование и сопереживание, а главное — искреннее и открытое желание осознать все представленное на экране как нечто свое, интимное, глубоко личное.

Режиссер позволяет нам остаться наедине перед зеркалом или молитвенным столиком с фотографией умершего родственника — и поговорить с самим собой или ушедшим в мир иной просто по душам, доверительно и без утайки. Кино Одзу на редкость исповедально (но без какого-либо претенциозного занудства) и в то же время вызывает естественное стремление исповедаться самим зрителям. Это — как восточный сад камней, который дает возможность для созерцания и самопознания только тем, кто испытывает в этом личностную необходимость. Это — как классическое стихотворение в стиле хокку, удивительная поэтичность которого скрыта в обычном и повседневном перечислении-повторении явлений и примет всего сущего.

Жил-был Одзу. Потом умер. А кино длится и длится.

Уже после окончания ретроспективы я не удержался от того, чтобы, растапливая удовольствие, пересмотреть хотя бы на видеокассете, на японском языке, без перевода и каких-либо субтитров, виденный почти 10 лет назад фильм «Осень в семействе Кохягава» (1961) и не вошедший в нынешний показ. И будучи знакомым уже с 34 работами мастера, я был вновь потрясен финалом поначалу лукавой и добродушной (как и все цветные ленты Ясудзиро Одзу), но в итоге одной из самых печальных картин японского режиссера. Когда многочисленное семейство, оставшееся без своего жизнерадостного и порой капризно-озорного патриарха, направляется в траурных одеяниях к крематорию и среди этих людей видишь знакомые лица актеров, снимавшихся у Одзу из фильма в фильм, то никак не можешь отделаться от

стойкого впечатления, что это похороны самого творца. Тем более, что после титра «Конец» вдруг следует как бы оживший фотографический кадр, запечатлевший постановщика в кругу своих исполнителей в одежде персонажей, а потом повторяются несколько наиболее оригинальных сцен из уже просмотренной ленты.

Надо лишь вспомнить, что смертью одного из главных героев заканчиваются всего лишь несколько работ Ясудзиро Одзу. Это «Женщина из Токио», «Был отец», «Токийская повесть», «Токийские сумерки» и «Осень в семействе Кохягава». А мотив ухода из жизни других персонажей сюжетно задействован тоже в немногих фильмах — «Куда делись мечты юности?», «Мать надо любить», «Дети семьи Тода», «Ранняя весна». Причем первоначально в беспечном и жизнерадостном мире ранних произведений возникает лишь тема неожиданной болезни ребенка («Этой ночи жена», «Токийский хор»), которая порой развигивается и впоследствии («Преходящий соблазн», «Токийская ночлежка», «Курица на ветру»). И отношение автора к смерти на первом этапе творческой судьбы можно назвать изумленно-непостижимым и случайно-роковым, что восхитительнее всего передано в одной из заключительных сцен «Женщины из Токио», когда старшая сестра и девушка покончившего с собой от отчаяния юноши долго (по кинематографическим меркам) сидят у холодного трупца.

Только после смерти в 1934 году отца Одзу в средний период карьеры постановщика приходит понимание человеческой кончины как горькой и тяжело переносимой закономерности, но и является чувство спасительного стоицизма, помогающего преодолеть все невзгоды и потери на жизненном пути, что потрясюще выражено в финале ленты «Был отец». Наконец, после картины «Токийская повесть» уже 50-летний художник обретает внешне спокойное, уравновешенное, философское, именно буддийское восприятие неизбежного исхода любой жизни и мудрое осознание того, что на этом ни конкретные биографии близких людей, ни тем более существование человечества и мира природы не завершаются. Все продолжается так, словно ничего особенного вообще не случилось. Тело предано земле, дым растаял в небесах, прах развеян по ветру... Знаменательно, что своему любимому актеру Тисю Рю в «Осени семейства Кохягава» Ясудзиро Одзу отвел почти эпизодическую роль простого крестьянина, который, видя дым из трубы крематория, реагирует на страшный образ смерти с естественностью и непосредственностью вполне земного человека. Все там когда-нибудь будем, но жить-то ведь надо.

Вообще кинематограф Одзу наделен уникальным качеством — «вкусом простого кино». Иногда может создаться обманчивое впечатление, что его фильмы чересчур обыкновенные, простодушные, простецкие, даже примитивные, хотя в эстетике кинопримитива тоже есть своя немалая прелесть. Легко также власть в иллюзию, что, например, послевоенные ленты этого японского режиссера по отдельным сценам и даже целиком сильно напоминают образцы лакировочного, ложно-прекраснодушного и преувеличенно-пафосного советского искусства того же периода — от «Сказания о земле Сибирской» и «Щедрого лета» до «Нашего общего друга» и «Аленки» (сознательно упоминаю в одном контексте произведения Ивана Пырьева и Бориса Барнета).

Но как с иронией объяснено в эпизоде ссоры супругов во «Вкусе простой пищи», не всегда стоит излишне по-дамски стесняться обычного человеческого поведения в быту, а отношения между мужем и женой лучше уподобить смешиванию риса с зеленым чаем (типичная японская еда), где не так уж важно, что главенствует, и есть ли особые правила приличия в поглощении столь простого блюда. Сравните с русской поговоркой о самой обыкновенной еде: «Щи да каша — пища наша». Кстати, Ясудзиро Одзу со своей приверженностью к простоте и минимализму в кинематографическом искусстве во многом напоминает нашего сказочного персонажа, который при помощи хитрости и изворотливости умудрился сварить суп из топора. Добавочные ингредиенты режиссера тоже отовсюду понемногу позаимствованы, однако сами рассказываемые истории нередко производят полное впечатление как пусто-рожные (позволим себе такой каламбур!), в которых с видимой серьезностью все переливается из пустого в порожнее — и наоборот.

И тут еще очевиднее становится предположение, что кинематограф Одзу можно в должной мере оценить только в совокупности, а не по отдельным составным частям. Например, говорят, что он очень лю-

бил творчество американского режиссера Джона Форда, хотя затруднительно найти где-либо прямые цитаты из лент этого специалиста по вестернам, которые, как известно, надо смотреть все подряд, чтобы определить истинное значение лишь одного из них. Вот и у японского приверженца семейных драм и комедий практически нельзя вычленивать из фильмографии что-либо одно, не рискуя упростить (хотя куда уж проще!) его систему ценностей в кино и миропонимание в целом.

Поэтому интересно, что наряду с общепризнанными драмами «Поздняя весна» и «Токийская повесть», в опросе кинематографистов мира по поводу их предпочтений в японском кино назывались разные работы этого мастера. Итальянец Бернардо Бертолуччи и китаец Хоу Сяосянь с Тайваня выделили «Родиться-то я родился», испанец Виктор Эрисе — «Единственный сын», китаец Вон Карвай из Гонконга — «Осень в семействе Кохягава», француз Жан-Жак Бенекс — «Вкус сайры», видный американский критик Роджер Эберт — «Плавучие травы» 1959 года (тоже не было в ретроспективе). Еще неожиданнее выбор французского критика Марселя Мартена — «Женщина на линии огня» или «Женщина-грабительница» (нам был предложен совсем неверный перевод «Женщина-полицейский»). Также перечислялись в списке «Женщина из Токио», «Дети семьи Тода», «Доброе утро!», «Поздняя осень». А я бы непременно упомянул «Был отец», а также из ранних — «Дни молодости» и «Куда делись мечты юности?», из поздних картин — «Ранняя весна» и «Токийские сумерки».

Но точнее всех высказался немец Вим Вендерс, справедливо считающий все наследие Ясудзиро Одзу «сокровищем кино», а также примером «святости в кинематографе». По иронии судьбы, именно на родине Вендерса, в том самом Берлине, где позже он поселил своих ангелов в фильме, посвященном в том числе «ангелу кино Ясудзиро», так и не воспользовались шансом еще в 1962 году открыть для Запада имя Одзу, когда первый и единственный раз на кинофестивале в Западном Берлине была представлена как раз «Осень в семействе Кохягава».

Кино Одзу — это как один большой телесериал длиной почти в сто часов проекции, пусть и сохранилось из него всего две трети. И напрасно с издевкой режиссер ровно 40 лет назад относился в сатирической комедии «Доброе утро!» к внедрению телевидения в каждую семью. Узнаваемость и цикличность повествования в его фильмах, где развитие одних и тех же сюжетных мотивов следовало бы по виртуозности сравнить чуть ли не с фугами и токкатами Баха, интимность и доверительность общения зрителей с предлагаемым зрелищем преимущественно семейного плана, когда герои в исполнении давно примелькавшихся актеров словно входят в окружающую нас подлинную реальность — все это свидетельствовало бы в пользу того, что в нынешние времена Ясудзиро Одзу мог бы заниматься созданием высокохудожественных и по-настоящему умиротворяющих телесериалов.

А в темноте кинозала, среди все-таки разнородной публики, которая может странным смехом встречать даже титры с иероглифами и совершенно не чувствовать мельчайшие психологические нюансы во взлете бровей персонажей или едва заметном кивке головы, иногда труднее сохранить в неприкосновенности редкостное ощущение единения с автором как бы напрямую, без посредников, лицом к лицу, а не как в зеркале. Хотя, безусловно, Одзу — кудесник кинематографа, скажем шире — искусства экрана, то есть любой культурной формы, связанной с технической фиксацией и воспроизведением запечатленной реальности.

А наивысшая тотальность кино Ясудзиро Одзу проявляется в том невероятном, будто запредельном впечатлении, что он (в отличие, допустим, от производителей «мыльных опер», внушающих на уровне подсознания, что выдуманное экранное иллюзии — это некая вторая действительность, способная постепенно вытеснить настоящую) делает достойным возвеличивания на экране всего якобы бытового, мелкого, незначительного, пустого. Буквально все вокруг превращается в кино.

Отнюдь не кино — это наше все. Наоборот, все наше — это кино.

Мы не должны грезить наяву, улетаая в прекрасных мечтах в недоступную жизнь на небесах. Мы можем увидеть, если захотим, что сама явь полна грез и небесного откровения.

Одзу на самом деле уводит нас от представлений о потусторонней благодати, о вечном счастье за пределами бытия. Он верит в блаженство жизни по эту сторону реальности.

Пожалуй, никто так не демократичен и прост в своей кинематографической любви к окружающему миру, как этот японский режиссер. Он словно даже не хочет озаботить нас мыслью, был вообще сам когда-то на свете или не был. Мы ведь не спрашиваем у ветра, сколько ему лет?! И река течет, не ведая откуда и зачем?

Ясудзиро Одзу — это гудок поезда, истаявший где-то в ночи.

Это я сам, оглянувшийся по сторонам и вдруг почувствовавший, что и то — кино, и то — кино, и то — кино...

Сергей КУДРЯВЦЕВ

Экран и сцена - 1999 - март (11) -