

СВОЕ КИНО



Первоначально, более пяти лет назад, моя рубрика в «ЭС» называлась «Свои люди». Хотелось говорить о тех, кто оказался близок и дорог в кинематографе. Впоследствии понятие «свое кино» все более связывалось мною с отечественными фильмами и персоналиями, которым была посвящена даже целая книга с тем же заголовком. Однако и в зарубежном кино есть такие деятели и их произведения, моментально признаваемые «своими», лично небезразличными, странным и даже непостижимым образом говорящие тебе о самом себе подчас гораздо больше, глубже и доверительнее, нежели работы соотечественников. Вот именно таким собеседником-исповедником сразу стал для меня японский режиссер Ясудзиро Одзу.

Дневник для ангелов кино

Его не по-японски краткая фамилия впервые привлекла мое внимание где-то в середине 70-х годов, когда я, еще будучи студентом ВГИКа и уже любя ряд увиденных лент Акиры Куросавы и Кэндзи Мидзухути, вдруг встретил в одном из иностранных опросов кинематографистов неведомое имя, отнесенное к категории выдающихся классиков. Примерно тогда же меня заинтересовало и название теоретической работы американца Пола Шредера, будущего сценариста и режиссера – «Трансцендентный стиль: Одзу, Брессон, Дрейер». Ведь Брессон и Дрейер тоже мгновенно превратились в моих кумиров, а столь загадочный Одзу, к тому же поставленный Шредером на первое место, был, увы, недоступен. И еще попозже я не без зависти читал об откровениях других западных постановщиков, признававшихся в искренней привязанности к творчеству Ясудзиро Одзу. Поэтому не было удивительным то элегантно и умное посвящение в «Небе над Берлином», которое сделал Вендерс: «Трем ангелам кино – Андрею, Ясудзиро и Франсуа». Кое-кто даже переспрашивал по поводу Ясудзиро: «А кто это?». Что ж – над нами этот ангел еще не пролетел. Должно было пройти еще несколько лет, чтобы в Музее кино состоялась ретроспектива со знаменательным названием «Сокровища японского кино», в которой можно было впервые в нашей стране увидеть три картины Одзу – «Поздняя весна», «Ранняя весна» и «Осень в семействе Кохягава».

Мое впечатление, прежде всего от безусловного шедевра «Поздняя весна», следовало бы выразить словами «запоздалые, но очищающие слезы раскаяния». Я в свои 35 лет мгновенно принял близко к сердцу вроде бы далекую от меня историю пожилого человека, который в одиночку воспитал дочь и хочет выдать ее замуж, как ни мучительно и горько им расставаться друг с другом. Типичные определения «правда чувств», «сложность простоты», «элегантность и прозрачность стиля» не передают ни на йоту столь эмоционально возвышенную и в конечном счете умиротворяющую пафосную атмосферу поздних творений Ясудзиро Одзу, в которых совершается неуловимый и именно трансцендентный переход от быта к бытию, от подлинной реальности современности – к некоему запредельному миру Абсолюта. Сам кинематограф Одзу, несмотря на внешнюю будничность и намеренную приземленность, производил шоковое воздействие уже на интеллектуальном уровне как образец «тотального кино», то есть кино, существующего везде и повсюду, разлитого в воздухе, проникающего незаметно для нас во все поры организма, просвечивающего нас изнутри и подобного не-

зримой, но все равно ощущаемой душе всего сущего, того самого Духа, который «веет, где хочет».

Вопреки мнению, что Ясудзиро Одзу вряд ли будет понятен не японцу, тем более человеку, знающему о буддийских постулатах лишь понаслышке, этот мастер сразу же воспринимается как совершенно общечеловеческий художник, говорящий об очевидном – как о тайном, но владеющий редкостным искусством переводить язык философии и духовного знания на усваиваемые без каких-либо усилий простые истины самой обычной, заурядной жизни. Словно ангел Благовещения, который доводит слово Божье, не нуждаясь в изъяснении на «языке человек», а являясь как откровение, ниспосланное свыше, позднее кино Одзу тоже чаще всего молчаливо и замкнуто в себе, пронзая нас светом сиюминутного и одновременно абсолютного познания – будто бы благодаря ритмичному чередованию теней на полотне экрана, только лишь из-за неторопливой и завораживающей смены кадров. Погружение в глубины человеческого космоса и далее – в непостижимые просторы бесконечной Вселенной и куда-то в запредельные миры – происходит у Ясудзиро Одзу так, что даже не успеваешь отвлечься от житейского рассказа о бренности и суете мира посюстороннего, отнюдь не забываясь о своей человеческой природе и вообще помнишь, откуда родом и какой национальности. Истинная всеохватность кинематографа Одзу проявляется в том, как твоя собственная жизнь и все вокруг внезапно вовлекаются в орбиту его притяжения и сами становятся своеобразным киноизображением, продолжительным сеансом узнавания в себе кино в целом и Одзу в частности.

Вим Вендерс, выбравший в 1995 году для анкеты «Мои самые любимые произведения японского кино» как раз «Позднюю весну» из всего целиком обожаемого им творчества ангела Ясудзиро, справедливо заметил в своем комментарии, что «его произведения – как один-единственный длинный фильм на сто часов проекции, и эти сто часов – самое святое сокровище мирового кино». Тут есть подсказка, что должным образом оценить вклад Ясудзиро Одзу можно лишь тогда, когда познакомишься не с одним или несколькими классическими работами великого режиссера, а проследишь за ним весь путь от ранних немых до поздних цветных. И даже надо проявить определенную принципиальность, со стороны кажущуюся занудством, чтобы, получив невероятную возможность в этом году с января по март, смотреть в Музее кино две трети из сохранившегося наследия мастера именно в этом строго хронологическом порядке, наблюдать от фильма к фильму, из года в год, как же на самом деле выкристаллизовывается его уникальная манера, из чего возникает феномен «ангела кино», принадлежащего сразу всем и никому в отдельности.

Достаточно увидеть лишь одну великолепную раннюю картину «Дни молодости» (между прочим, первую из сохранившихся, а вообще-то восьмую по счету в карьере режиссера), не говоря уже о других немых работах на рубеже 20-30-х годов, чтобы воочию убедиться, насколько молодой постановщик без какого-либо зазора вписывался в мировой кинопроцесс того периода. И он не только кардинально реформировал (американизировал и европеизировал) японский жанр «гэндайгэки», посвященный современности, но и оказался (как теперь выясняется) необходимым звеном (пусть для кого-то и разорванным) в логике формирования искусства экрана. Вынуть Ясудзиро Одзу из истории кинематографа на четвертом десятке лет его развития (то есть с 1925-го по 1935 год) – все равно что забыть о тогдашнем существовании Рене Клера и Жана Вико во Франции, Бориса Барнета в СССР, а в Америке – Эрнста Любича, уже переехавшего из Германии, Гарольда Ллойда и Фрэнка Капры.

Легче всего с восторгом киномана отыскивать юношеские наивные (вспомним, что Ясудзиро дебютировал как режиссер в неполные 24 года, а к своему 30-летию был уже автором 29-ти фильмов!) и абсолютно неоправданные по сюжету развешанные тут и там на стенах жилищ простых японцев, явно не синефильов, афиши американских кинолент: «Седьмое небо», «Проворный», «Голливудское ревю 1929 года», «Ангелы ада», «На Западном фронте без перемен», «Дождь» и тому подобное. А в «Женщине из Токио», выдающемся предвосхищением позднего Одзу, вдруг обнаружить фрагмент из картины «Если бы у меня был миллион», которую смотрят в кинотеатре двое из героев. Можно также без труда угадывать прямые заимствования в его фильмах о студентах («Дни молодости», «Экзамены-то я провалил...», начало ленты «Куда подевались мечты юности?»), в частности, из «Первокурсника» с участием Ллойда, или вольные переключки, возникающие, допустим, между первыми опытами японского постановщика по привнесению элемента социальности в свои житейские истории («Университет-то

я закончил...», «Токийский хор») и «Толпой» Кинга Видора. В этом плане киношутку «Сорванец» надо по генеалогии сопоставлять с «Вождем краснокожих», а криминальную мелодраму «Шагай бодрей!» – с «Трехгрошовой оперой».

Чересчур просто было бы приписать и жанровое разнообразие этих ранних произведений (от эксцентрики до гангстерских драм) якобы «заказному» характеру творчества молодого режиссера, который был вынужден по контракту с компанией «Сётику» снимать много и все время меняя свою еще не определенную манеру, возможно, и в этом подражая профессионалам Голливуда, тоже плодовитым и разносторонним. Или же следует видеть в первоначальных увлечениях Ясудзиро Одзу действительно характерную для него в те годы типично синефильскую страсть, когда даже окружающая реальность воспринимается в качестве отражения экранных образов (попав позже, в 1937 году, на войну в Китае уже 33-летний Одзу продолжал по-прежнему видеть мир сквозь призму просмотренных им фильмов). Ведь по тонкому наблюдению профессора Сигэхико Хасуми, нынешнего ректора Токийского университета, великий японский режиссер на протяжении практически всей своей карьеры рассказывал о том, что лично не знал, не пережил, не испытал. Зато с десяти лет начал ходить в кино, а дважды провалившись на экзаменах в университет Васэда, не без удовольствия предпочел стать в 1923 году ассистентом оператора, чтобы через 4 года дебютировать в режиссуре и потом снимать, снимать, снимать без перерыва, создав всего за десятилетие две трети (!) всех своих произведений, а за последующие 25 лет – лишь треть.

Конечно, с возрастом человек и художник мудреет, творит вдумчивее и сосредоточеннее, но на многих уже сказывается усталость, а главное – исчерпанность стиля. Гораздо меньше тех, кто вдруг как бы расцветает на закате жизни и творчества, становится более плодовитым и оказывается моложе других по духу и желанию создавать бессмертное искусство. А тем более мало авторов, чей путь логически совершенен по поступательной линии, развиваясь диалектически: от количества – к качеству, от простого – к сложному, затем к сложной простоте; чья карьера чуть ли не математически выверена, построена по принципу «золотого сечения»; чье многообразное наследие тем не менее нерасчленимо на составные части и представляет ценность само по себе целиком, а не в отдельные периоды (ранний, средний, поздний).

Такие режиссеры вообще наперечет – у кого трудно выбрать два-три этапных произведения, резко выделяющихся на фоне остальных, поскольку лишь их полное творчество лучше всего выражает феноменальность стиля, метода, образа мыслей, отношения к миру, постижения сути бытия. В этом тоже проявляется «принцип тотальности» кинематографа этих мастеров, когда по метонимичности искусства часть все-таки свидетельствует о целом, но не может его подменить на время или даже полностью заменить (как, например, у модного Питера Гринуэя, у которого небольшой отрывок и даже какая-нибудь деталь подчас интереснее всего замысла). Только длительность и широта ретроспективного охвата дают удивительную возможность погрузиться в целостный и самодостаточный мир подобных творцов – и чем больше на него смотришь, тем он кажется неисчерпаемее и непостижимее, хотя чувствуешь и понимаешь уже неизмеримо полнее, нежели при самом первом приближении.

Если уж искать определенный аналог композиции кинокарьеры Ясудзиро Одзу, то неожиданно его можно найти у Райнера Вернера Фассбиндера, который, кажется, был совершенно равнодушен к Востоку. Дело не только в особой плодовитости обоих. Главное же – трехчастная, как в симфонии (анданте, скерцо, адажио), форма развития их творчества. Пожалуй, только анданте и скерцо поменялись местами, но карьера сопроваждалась неуклонным нарастанием всеобщего признания и в то же время выработкой и шлифовкой до идеального состояния собственного классического стиля. Во многом совпадает и их тотальная преданность кинематографу, приводящая в заэкранной жизни чаще всего к одиночеству и преждевременной смерти – пусть Одзу и прожил намного больше, чем Фассбиндер, но еще идеальнее (как это кощунственно ни звучит) завершил свой жизненный путь, умерев именно в день собственного 60-летия (немецкий же режиссер – через 10 дней после рокового для ряда творцов 37-летия). И оба отдали дань в начале деятельности своим киноманским увлечениям, в том числе американским кинематографом, а к концу пути они стали подлинными певцами своих поверженных после войны стран, превознесены в жанре своеобразной «мещанской драмы» неистребимую душу Германии или неукротимый жизненный дух Японии.

Сергей КУДРЯВЦЕВ

Продолжение следует.

Экран и сцена –
1999 – февр. – март
(№ 8) –