

ТЕ, КОМУ два года назад удалось посмотреть фильм «Злые остаются живыми», помнят необычно острое чувство приобщения к образному миру великого художника японского кино Акира Кurosава. Миру предельно достоверному, доподлинному и одновременно существующему по обобщенно-условным законам трагедийного жанра. Миру, в котором смешались недвижность строгих традиций и неосыпающий смерч пепла Хиросимы, в котором средневековые легенды неожиданно полнятся разгоряченным дыханием сегоднешнего дня.

Миру Акира Кurosава.

Между тем «Злые остаются живыми» не причислишь к лучшим творениям режиссера. Наше настоящее, по большому счету, знакомство с ним становится возможным лишь сейчас, когда на экраны выходят два его произведения — «Расемон» и «Красная борода». Это в известном смысле две наивысшие точки творческого пути Кurosава, начало и завершение пятнадцатилетнего, наиболее яркого этапа его художественной биографии. С «Расемона», завоевавшего в 1951 году

каждой из трех версий оказывается иной. И тем не менее есть во всех трех историях нечто роднящее их: хоть страшно, дико, жестоко случившееся в чаще, но оно оваяно целостностью страстей и даже импонирует некоей своей первозданной мощью.

Однако там, где Акутагава кончает, погрузившись в мрачную безысходность релятивизма и утвердив тщетность поисков истины в этой миниатюрной модели мира, Кurosава только начинает. И возникает четвертая, отсутствовавшая в рассказе версия — рассказ дровосека, стороннего, незаинтересованного очевидца. Истина обнаружилась — и оказалась страшнее всего ранее увиденного.

Куда подевались свирепая жесткость и безрассудная храбрость разбойника, благородный стоицизм самурая! Подло отказываются оба от женщины, трусливо, неумело, потел, спотыкаясь, ползая, словно черви, в пыли, размахивают они мечами. Величественная жестокость обернулась грязным паскудством — вот где возникает подлинно трагическая ситуация! И когда эта ситуация исчер-

жить для людей. В сущности, эволюция Кurosава от «Расемона» к «Красной бороде» нагляднее всего проявилась в образе, созданных его постоянным актером Тосиро Мифунэ, художником поистине шекировских страстей, самым воплощением энергии, деяния, жизни. Обостренный трагизм этих персонажей — и разбойника в «Расемоне», и одного из «Семи самураев», и Рогожина в «Идиоте», и героя из «Храброго Сандзюро» — как раз и возник от вопиющего несоответствия между властно требующими исхода жизненными силами и уродливой низменностью, объективной ничемностью целей, на которые им приходилось свои силы употреблять. Доктор Ниидэ — тоже трагический герой, но природа трагического здесь качественно иная: вынужденное, осознаваемое как проклятие одиночество борца, опередившего ход истории; трагедия одного из тех «чужаков», которые, как известно, украшают мир...

Больница для бедноты, горестные судьбы людские, врач, посвятивший себя исцелению ран физических и душевных, — материал обододострый, опасно скопрометированный многократным, чаще всего поверхностным использованием. Но Кurosава никогда не боялся расхожих, примелькавшихся сюжетов и обстоятельств. И нужно быть Кurosава, чтобы возвысить хаотическое нагромождение прописных историй до могучего народного эпоса, удивительно целостного и всеобъемлющего исследования народной жизни, людской скорби, гнева и надежд.

На вас обрушивается лавина смертей, страданий, чудовищных социальных несправедливостей. Вас не падают, вас заставляют следить за последними минутами агонизирующего старика, и вглядываться в недетские глаза голодающего ребенка, и присутствовать на операции, и ужасаться уродству нищеты. Но странное дело: вас ни на минуту не покинет властное, отчетливое ощущение красоты. Всепроникающей, обретающей свое вещное, пластическое выражение буквально в каждом кадре красоты, которая не результат расчетливой эстетизации реальности (что в данном случае обернулось бы просто кощунством), но является предметным, материальным осуществлением художнического отношения к жизни, к людям, его «верую». И когда, скажем, вы будете смотреть большой эпизод, в котором умирающий бедняк Сахати рассказывает горькую историю своей жизни, то увидите, что его утонченная, классическая красота воплощает всю меру любви и восхищения режиссера героями, всю меру их нравственного богатства. Вы навсегда запомните грустное очарование осеннего поля — здесь происходят первые свидания Сахати и молодой служанки. И устрашающую мощь землетрясения, разметающего скромный очаг молодоженов. И резкие штрихи черепичной кровли, дощатого забора, тротуара-лестницы, исполосовавшие во всех направлениях кадр, и тоскливое позвякивание колокольчика в руке Сахати — как до боли осязаемым становится драматизм встречи людей, безвозвратно утративших друг друга и безнадежно любящих друг друга...

Быть может, это не совсем удачное сравнение, но мне Акира Кurosава представляется доктором Ниидэ, вскрывающим гниющие зла безжалостным скальпелем искусства, неистовым в гневе, жестоким и оттого действенным в своей доброте, черпающим мужество в осознании непреходящей красоты земли, на которой живут люди.

#### ЗАМЕТКИ О ФИЛЬМАХ

## НЕИСТОВЫЙ КУРОСАВА

Вл. МАТУСЕВИЧ

главный приз Венецианского фестиваля, начался своего рода мировой «бум» вокруг Кurosава и вообще японского кино. После премьеры «Красной бороды» режиссер сказал: «Завершен определенный цикл. Исчерпано нечто главное. Отныне я буду делать фильмы другого направления. Еще не знаю, какого...»

...И ТАК, мы входим под некоем триумфальную арку подурвавшихся ворот Расемон. Мы попадаем в мир воинствующе жестокий, где — сатанинское торжество зла и поникшее бессилие человечности. Он обозначен XII веком. Движение художнической мысли при всей внешней усложненности удивительно наглядно, словно бы обнажено. Кurosава избирает драматургическую основу два рассказа писателя Рюносэ Акутагава. Органически сливаясь в единое целое, эти новеллы одновременно существуют в экранизации как два самостоятельных потока, две взаимопроникающие формы постижения действительности — анализ и синтез. Аналитическое начало связано с рассказом «В чаще», и в этой части фильма плоскость уголовной истории оборачивается насыщенностью философской притчи.

Поначалу в фильме все просто, как в задачке по арифметике. Дано: в лесной чаще разбойник повстречал самурая с женой, связал самурая и обесчестил женщину. Требуется узнать — кто убил самурая. Ловят разбойника, он сознается в убийстве. Приводят в суд женщину, она утверждает, что убил мужа, обезумев от презрения и ненависти, читавшихся в его молчаливом взгляде. Прорицательница призывает дух самурая, он заявляет, что покончил с собой, не в силах вынести предательства жены, которая предпочла ему разбойника. Все три версии материализуются на экране с подробной медлительностью, с пристальным изучением внутренней сущности трех персонажей, которая, естественно, в

пана, когда аналитическое исследование доведено до крайней точки, круг замыкается, воплотившись в композиционном «рондо» — фильм начался и кончился образом полуразрушенных городских ворот Расемон (заимствованных из другого рассказа Акутагава), образом «врат ада», вместе с тем вполне натуральных врат, под которыми спасаются от ливня дровосек, странствующий монах и слуга, мучительно пытающиеся постичь смысл того, что случилось в чаще. Здесь, в финальной сцене, анализируемый ранее жизненный материал, проблемы бытия возвышаются до проникновенного синтеза. Слись воедино усталая растерянность дровосека, отчаяние молоденького монаха-идеалиста, судорожно пытающегося не расплескать веру в людей, и злорадное здравомыслие циника-слуги, в единый мотив беспроблемного, неумолимого мрака жизни.

Но это лишь часть истины Кurosава. Кто еще, кроме него, осмелился бы завершить такой фильм слабым плачем ребенка, брошенного родителями у врат и спасенного дровосеком для жизни? Но Кurosава — неистовый моралист в самом чистом и прекрасном смысле слова, он творит не ради того, чтобы запугать, согнуть, ослепить, а во имя духовного возрождения человека, ради жизни на земле. И увидев под воротами Расемон еле затеплившуюся жизнь — знак нескончаемости, бессмертия, он не слухнул и не сочинил. Просто он видит глубже, чем кто-либо.

Трудно переоценить гражданский и художественный подвиг Кurosава, создавшего в спокойной, невеличечивой полемике с ведущей тенденцией современного западного кинематографа образ доктора Ниидэ, прозванного «Красной бородой». Это человек, неумевший нравственные и физические силы которого удесятерены безкомпромиссной направленностью в одну цель —

Митерантин газет, 1966, 25 окт.