XIII Московский международный

Летом этого года в Москве состоится очередной, XIII международный кинофестиваль. Как всегда, он будет проходить под лозунгом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами». В год фестиваля мы расскажем вам о деятелях мирового кино, которые посвятили свою жизнь служению этим идеалам.

Г. ЧХАРТИШВИЛИ

Европейцы издавна называли Японию «страной меча и хризантемы», имея в виду самурайский дух и древнюю изысканную культуру. В предвоенные годы в империи хризантема была не в почете: Япония готовилась к борьбе за мировое господство, и в гимназиях воспитывали кадры для офицерских училищ. Во дворе одной из токийских гимназий в те годы можно было наблюдать такую сцену: инструктор по военной подготовке избивал вытянувшегося по стойке «смирно» долговязого гимназиста. Долговязый гимназист не скрывал своего отвращения к военным занятиям. Колотя подростка тренировочным бамбуковым мечом, инструктор кричал: «Какой же ты мужчина, если не любишь военного дела, какой же ты японец?!» Гимназисту следовало бы попросить прощения и пообещать исправиться, но он упрямо отвечал: «Да, я ненавижу военное дело. Все помешались на войне, а я хочу прославить свою страну чем-нибудь другим!»

Гимназиста звали Акира Куросава, ему суждено было стать одним из ведущих кинематографистов мира и после краха Японии меча прославить Японию хризантемы.

Вспоминая стычку с инструктором, Куросава говорил: «О том, каким будет фильм, можно судить уже по первым его кадрам. То же можно сказать и о моей жизни. Какой было ее начало, такова и она вся. Упрямство и дух противоречия определили мой жизненный путь».

Дерзкий ответ офицеру-инструктору дорого обошелся непослушному гимназисту. В характеристике Куросавы было написано: «Идеологически неблагонадежен». А это означало, что путь к дальнейшей учебе для него закрыт.

В кинематограф Куросава попал случайно. После гимназии он стал безработным. Однажды он прочитал в газете, что киностудия PCL (впоследствии «Тохо») объявляет конкурс на замещение должности ассистента режиссера. Акира решил, что это его шанс.

Японцу тридцатых годов профессия «киношника» представлялась сомнительной, поскольку кинематография как отрасль индустрии зрелищ и развлечений ассоциировалась с игорными домами, ночными клубами и даже гангстерами. В кино шли работать или авантюристы, или энтузиасты, а Куросава не был ни тем, ни другим — в то время он мечтал стать художником. В конкурсе на место ассистента приняли участие несколько сотен человек. В экзаменационном сочинении юный Куросава писал о необходимости вывести японское кино на международный уровень. Были в сочинении и такие слова: «Если вы меня не возьмете, японский кинематограф понесет невосполнимую утрату». «Чем черт не шутит»,— подумали, очевидно, члены конкурсной комиссии и отдали предпочтение Куросаве.

Его карьера в кино была нелегкой, ему долго не доверяли самостоятельной работы. Тогда он стал писать сценарии, но продюсеры не принимали их всерьез.

Он проработал ассистентом десять лет и за это время постиг все тайны кинематографа, его юношеское упрямство переросло в целеустремленность и в конце концов победило неудачи. Сначала его сценарии стали читать, потом ставить по ним фильмы, правда, с второстепенными актерами, а в 1943 году, когда военная звезда империи начала клониться к закату, один из продюсеров предложил молодому Куросаве самому поставить фильм по собственному сценарию с условием, что на съемки будет затрачена сумма, составляющая одну пятую от обычных расходов.

В рекордно короткий срок дебютант снял прекрасный фильм — без денег, без участия знаменитых актеров, без необходимого реквизита, на одном энтузиазме «Сугата Сансиро» («Легенда о дзюдо») — исторический фильм, описывающий историю борьбы школы дзюдо со школой каратэ. (Советскому зрителю знакома картина «Гений дзюдо», снятая по тому же сценарию двадцать лет спустя одним из учеников метра.) Первую ленту Куросавы отличали изысканность, достоверность в воспроизведении атмосферы Японии конца прошлого века, а

АКИРА УПРЯМЫЙ

главное — гуманизм, особенно нужный для страны, измученной войной и диктатурой.

«Легенда о дзюдо» принесла молодому режиссеру успех, а его продюсеру — немалую прибыль, и отныне недостатка в заказах у Куросавы не было. В сороковые годы он снимал много, не всегда удачно, но всегда интересно. Это были поиски своего стиля. Куросава пробовал себя в различных жанрах: историческом («Наступающие тигру на хвост»), лирическом («Великолепное воскресенье»), детективном («Бездомный пес»), мелодраматическом («Скандал») и остановился на фильме психологическом. Отныне все картины режиссера вне зависимости от фабулы будут прежде всего о внутреннем мире человека, и углубленный психологизм назовут главной отличительной чертой творчества Куросавы. В этот период режиссер подобрал небольшую, но яркую группу молодых актеров, ставших звездами нового японского кинематографа. Это были Симура Такаси, снявшийся почти во всех фильмах Куросавы, актриса Хара Сэцуко, прославившаяся ролью Настасьи Филипповны в «Идиоте», а главное — Мифунэ Тосиро, прогремевший на весь мир.

К началу пятидесятых стиль Куросавы определился. Тогдашней японской критике он казался неестественным, американизированным. Режиссер действительно взял у западного кинематографа динамичность, не свойственную до этого японскому кино. Японские фильмы той поры отличались неторопливостью в развитии действия, невероятной обстоятельностью. Это было связано с традициями национального театра «Но» и «Кабуки». Однако динамичность и бурный драматизм фильмов Куросавы лишь подчеркивали черты истинно японского искусства — тонкий психологизм, недосказанность, подтекст, утонченную красоту и изящество эпизодов. То, что режиссер оживил действие фильма, принесло неожиданный результат: картины Куросавы стали понятны западному зрителю, через них весь мир вдруг оценил достоинства японского национального стиля, и кино Японии заняло почетное место среди ведущих кинематографий планеты.

Это «окно в японское кино» «прорубил» для мира фильм «Расёмон» (1950 год). Сценарий Куросавы связал воедино две новеллы классика японской литературы Акутагавы Рюносукэ, действие которых происходит в средние века. Событий в картине совсем немного: через чащу едет молодая самурайская чета, на них нападает разбойник, убивает мужа и совершает насилие над женой. Однако одна и та же нехитрая история преступления показана четыре раза — ее рассказывает жена убитого, разбойник, дух самурая, вызванный прорицательницей, и случайный свидетель — дровосек.

В описании женщины разбойник — зверь, свирепый и кровожадный, а она и ее муж — несчастные жертвы.

Разбойник, которого великолепно сыграл Мифунэ, попадает в руки стражников. На допросе он и не пытается отрекаться от содеянного. Он с упоением описывает схватку с самураем, свое бесстрашие, свое мастерство в обращении с мечом.

Но вот колдунья вызывает дух убитого самурая, и картина преступления предстает в ином свете. Оказывается, женщина умоляла разбойника убить ее мужа. Оказывается, настоящий герой схватки — смелый, гордый, благородный — это сам самурай. Он сражается как настоящий рыцарь, и разбойник побеждает лишь благодаря коварству да слепому случаю.

В устах дровосека вся история звучит по-иному. В его описании бой самурая с разбойником выглядит жалкой потасовкой трусов, смертельно боящихся друг друга. В них нет ни ловкости, ни храбрости, разбойник отнюдь не упивается боем, а в самурае нет ничего благородного. Зритель склонен верить версии дровосека — ведь он свидетель незаинтересованный, однако оказывается, что дровосек украл с поля боя драгоценный кинжал, а значит, верить ему тоже нельзя.

Философская идея фильма весьма сложна. Режиссер хотел сказать, что абсолютной истины не существует. Каждый из героев прав и не прав, лжив и правдив одновременно. Истина в трактовке Куросавы субъективна, как субъективно восприятие человеком действительности. И все-таки главное в картине не это. Когда уличенный в воровстве дровосек окончательно дискредитирован в глазах зрителя, он вдруг проявляет себя с неожиданной стороны. Он видит брошенного кем-то ребенка и, сам нищий и голодный, берет ребенка с собой, не дает ему погибнуть. Куросава как бы говорит: человек сложен, противоречив, часто он бывает жалок и гадок, но все же я верю в его доброту и благородство.

«Расёмон» вознес японского режиссера на вершину кинематографического Олимпа. В 1951 году фильм получил главный приз Венецианского фестиваля, в 1952 году — американского «Оскара», японское кино стало входить в моду. С тех пор Куросава неизменно включается в число десяти, пяти и даже трех лучших кинорежиссеров мира.

Получив признание, Куросава смог осуществить давнюю мечту — экранизировать свои любимые произведения мировой литературы. Так был создан цикл из трех экранизаций классики: «Идиот», «На дне», «Макбет» («Замок интриг»). Во всех трех картинах замечательно сыграл Мифунэ Тосиро, продемонстрировав, насколько богат и разнообразен его талант. В «Идиоте» он — Рогожин, в «На дне» — Васька Пепел, а в «Замке интриг» — Макбет.

Фильмы эти настолько же разные по стилю, насколько непохожи литературные произведения, ставшие их основой. Объединяет их одно — неожиданность режиссерского подхода. Прежде всего Куросава смело решил проблему, издавна мешавшую японским режиссерам экранизировать западную литературу,— несоответствие внешности японских актеров облику европейских героев. Действие всех трех фильмов было перенесено в Японию, герои получили японские имена и заняли понятные японцу места в обществе. Так, князь Мышкин стал Камэдой, человеком, в прошлом осужденным на расстрел и помилован-

ным в последний миг перед казнью, Васька Пепел преобразовался в японского вора Сутэкити; Макбет превратился в самурая Васидзу. Причем действие «Идиота» было перенесено в современность, «На дне» — отодвинуто на столетие назад, а «Замка интриг» — в эпоху междоусобных войн XVI века.

Куросава приблизил европейских классиков к японскому зрителю, сделал их героев понятными ему, а события и ситуации не чужестранными, а своими, близкими и знакомыми. И тогда то общечеловеческое, то великое, что и делает литературное произведение классикой, раскрылось перед японцами в полной мере.

Эти фильмы потрясли не только соотечественников. Куросава увидел три выдающихся произведения мировой литературы глазами японцев и открыл в них новое, неожиданное. Критика писала, что японский режиссер достиг необычайной духовной близости с Достоевским, сумел полностью передать глубину и человечность горьковской пьесы.

Однако наиболее интересной оказалась трактовка «Макбета». В первые послевоенные годы Куросава сделал экранизацию спектакля «Кабуки» «Наступающие тигру на хвост». Тогда он оживил приемы традиционного театра, несколько осовременив их и вынеся действие драмы на натуру. Теперь же, экранизируя Шекспира, режиссер, наоборот, обратился к ритуалу еще более древнего, более условного, чем «Кабуки», театра «Но», в котором актеры играли на сцене в специальных масках, обозначавших различные типажи и состояние души. В фильме масок на лицах актеров нет, но их движения явно имитируют пластику, а мимика — омоте (личины) театра «Но». Несмотря на столь необычный подход к классической трагедии, лучшие шекспироведы мира в один голос утверждали, что это настоящий Шекспир если не по виду, то по духу.

«Замок интриг» был снят в излюбленном японскими кинематографистами и зрителями жанре «дзидаймоно» — самурайской драмы. Куросава отдал щедрую дань этой традиции — в общей сложности он снял восемь самурайских фильмов. У этого жанра свои прочные, давно установившиеся правила, как у американского вестерна, и, как и в вестерне, создать в «дзидаймоно» нечто свежее, новаторское очень нелегко. Не всегда это удавалось и Куросаве. Головокружительные фехтовальные трюки, хитроумные интриги, моря крови — все это было в картинах «Телохранитель», «Три негодяя в потаенном замке», «Цубаки Сандзюро», героев играл несравненный Мифунэ Тосиро, однако другие режиссеры тоже не жалели трюков и красной краски, и в их фильмах тоже успевал сниматься неутомимый Мифунэ. Почему же тогда «Семь самураев» Куросавы считается не только шедевром «дзидаймоно», но и одним из лучших произведений мирового кино?

Дело в том, что этот фильм, соблюдая все традиции своего жанра, стоит на совершенно ином идейном уровне. По форме — авантюрная драма, по идее — призыв художника-гуманиста к миру, против насилия и зла. Сюжет незамысловат: банда разбойников грабит и терроризирует крестьян, и те решают нанять для защиты отряд самураев (впоследствии та же фабула, только с иным национальным колоритом, была использована в фильме Джона Стёрджеса «Великолепная семерка»). Семь самураев вступают в неравную борьбу с разбойниками и побеждают их, причем четверо из семи гибнут. Самураи благородны, неустрашимы, самоотверженны, а крестьяне, наоборот, хитры, корыстолюбивы и неблагодарны: когда с бандитами покончено, они теряют всякий интерес к своим спасителям и не желают их больше кормить. Куросава специально создает этот контраст, который лишь ярче выделяет идею картины: пусть крестьяне грубы, жадноваты и не идут ни в какое сравнение с благородными рыцарями, все равно для земли они важнее, чем герои-воины, потому что они люди труда. Главные вещи на земле — мир и труд — вот смысл этой необычной самурайской драмы.

Куросава никогда не был равнодушен к общественным проблемам. Еще в ранних его лентах присутствовала социальная тематика, вновь обратился он к ней и на рубеже 60-х годов, сняв фильмы «Рай и ад», «Хроника живущего», «Лучше всех спят негодяи». Но тема социального неравенства всегда служила Куросаве естественным фоном для проникновения во внутренний мир индивидуума. Его картины являли собой протест личности против несправедливости и бесчеловечности буржуазного общества, они далеки от классовой борьбы. Герои-одиночки, люди отчаявшиеся и неуравновешенные, бессильны против капиталистического истэблишмента. Мотивы их борьбы с обществом носят личный характер (месть за отца, комплекс неполноценности и т. д.), да и сама эта борьба направлена не против господствующего класса в целом, а лишь против отдельных его представителей.

Авторитет Куросавы к началу 60-х годов был таков, что он мог, казалось бы, диктовать любые условия киностудиям, которые буквально дрались за право финансировать его очередной фильм: картины Куросавы собирали огромные зрительские аудитории и приносили продюсерам баснословные прибыли. И все же, работая на крупные студии, режиссер не принадлежал себе. Куросава решил основать собственную киностудию «Куросава Акира». Но гениальный художник редко бывает удачливым бизнесменом. Новоиспеченному продюсеру-режиссеру пришлось нелегко. Социальные фильмы, которые ему хотелось снимать, прибыли не давали, пришлось снимать кассовые самурайские драмы, но прибыли от них надолго хватить не могло.

Дело в том, что Куросава над каждым фильмом работает в несколько раз дольше, чем остальные японские режиссеры. Требовательность к себе и к игре актеров, стремление к совершенству заставляют его переснимать один и тот же эпизод десятки раз. Например, картину «Красная борода» он снимал два года, в то время как на других студиях фильм делали за полтора-два месяца. Роль Красной бороды стала последней ролью Мифунэ у Куросавы — ведь за два года «суперзвезда» мог бы сняться в нескольких фильмах.

«Красная борода» стала и последней лентой независимой киностудии. Картина получила специальный приз Московского кинофестиваля 1965 года. Несмотря на высокую оценку критики, в финансовом отношении она довершила крах студии «Куросава Акира».

С начала шестидесятых, стремясь к легким прибылям, японский экран стал демонстрировать все больше фильмов, рассчитанных на непритязательный вкус. Насилие и порнография вытесняли с экрана творческий поиск. От Куросавы требовалось следовать «веяниям времени». И режиссер объявил, что порывает с японским кинематографом.

Знаменитого режиссера пригласили в Голливуд, но творческой свободы он не обрел и там: ему предлагали снимать боевики, рассчитанные на кассовый успех. Из-за конфликтов с продюсерами сорвались съемки трех картин. Все личные средства упрямого японца уходили на выплату неустоек. В мире кино стали поговаривать, что Куросава как режиссер «кончился».

И тут он опять поразил мир. Вернувшись в Японию, Куросава за четыре недели, продав свой дом, снял «До-дес-ка-ден» («Под стук трамвайных колес») — сильный и горький фильм о жизни бедноты. Единого сюжета в нем нет, он объединяет ряд эпизодов из жизни населения трущоб. Некоторые из этих эпизодов комичны, некоторые лиричны, но большинство, как рассказ о безумном архитекторе и его сыне, полны трагизма. Это первый цветной фильм Куросавы, и яркие, кричащие тона подчеркивают суетность современного буржуазного общества. Картина о человеческом страдании и о бессмысленности этого страдания. Трущобный городок — аллегория мира, в котором люди не живут, а существуют, непонятно для чего рождаясь, мучаясь и умирая.

«До-дес-ка-ден» полон боли за человека, и это фильм человека уставшего, измучившегося, разочарованного. Вскоре после премьеры Куросава пытался покончить жизнь самоубийством.

Затем долгое молчание. В 1975 году на студии «Мосфильм» Куросава снял «Дерсу Узала» — фильм, в котором играли только советские актеры. Нет надобности рассказывать об этой картине, она хорошо памятна нашему зрителю. На IX Московском кинофестивале «Дерсу Узала» получил Золотой приз, а в 1976 году — американскую премию «Оскар».

И снова долгое молчание, вызванное не отсутствием творческих планов, а вечным бичом таланта — финансовыми трудностями. На этот раз на помощь Куросаве пришли американские собратья

по искусству: Джордж Лукас (постановщик «Звездных войн») и Фрэнсис Коппола (создатель «Крестного отца» и «Апокалипсиса») выступили в качестве продюсеров новой картины Куросавы.

В ноябре 1980 года на Лондонском кинофестивале был представлен фильм «Двойник» («Кагэмуся»), единодушно признанный лучшей работой Куросавы со времен «Семи самураев». (Кадр из фильма «Кагэмуся» мы использовали в качестве заставки к этому материалу.)

Картина снята на сюжет, взятый из японской истории. Великий полководец и могущественный феодал XVI века Такэда Сингэн, ведущий борьбу за объединение страны, сталкивается с мелким воришкой, внешне удивительно похожим на него. Вскоре князь погибает, и его приближенные, желая скрыть до лучших времен от войска и врагов смерть повелителя, заставляют воришку изображать Сингэна. Долгое время двойник успешно играет роль князя, став точной его копией, но случайно обман раскрывается, и бывшего преступника с позором изгоняют из замка. Узнав наконец о смерти грозного Сингэна, враги обрушиваются на его княжество и в кровопролитной битве уничтожают все его войско.

«Трагикомедия и психологическое исследование» — так определил сам Куросава жанр своего фильма. Центральная фигура — двойник, сочетающий в себе комическое — то, что осталось в нем от воришки, и трагическое — то, что по мере слияния с образом полководца неизбежно накладывает на него отпечаток. Трагична и психологическая метаморфоза двойника, которого удивительно ярко сыграл Накадая Тацуя: сначала он человек, пусть жалкий и никчемный, но имеющий свое «я»; затем он сливается с душой, насколько это для него возможно, великого Сингэна; в конце он никто, тень человека, ибо от воришки в нем ничего уже не осталось, а «Сингэном» он быть перестал. И, как тень умершего князя, он скрытно следует за его войском. В последней битве, где это войско гибнет, погибает и он, кидаясь один в бессмысленную атаку.

Трагическая судьба двойника исполнена символики: насколько велика преобразующая сила идеи в жизни человека, если даже самого ничтожного из людей она способна поднять на такую высоту, когда он готов пожертвовать ради нее жизнью.

Куросаве перевалило за семьдесят. Для иных людей это закат жизни, для него новый этап зрелого и мудрого мастерства. В одном из данных недавно интервью Куросава рассказал, что готовится к экранизации «Короля Лира». На пути режиссера все те же проблемы: снимать то, что требуют киномонополии, он не хочет, а своих средств не хватает. История эта ненова — талантливым, самобытным художникам во все века приходилось нелегко. К счастью, многие из них были упрямы, и их упрямству мы обязаны тем, что искусство развивается, а не стоит на месте.