Кэндзи МИДЗОГУТИ

МИДЗОГУТИ МОНОГАТАРИ

«Повесть о Мидзогути» — это история жизни человека по имени Кэндзи Мидзогути, который родился 16 мая 1898 года в Токио, нынешней столице Японии, и умер 24 августа 1956 года в Киото — городе, который, наоборот, прежде был главенствующим в этой древней стране. Вот и в творчестве Мидзогути все как бы поменялось местами — традиции и новаторство, преданья старины и современное искусство кинематографа. Всего за 35 лет он поставил 85 фильмов, из которых уцелели лишь около 30.

Кэндзи Мидзогути начал карьеру 24-летним, еще в эпоху немого кино, а после войны, на шестом десятке жизни, стал одним из первых японских режиссеров, получивших широкое международное признание. Призов Венецианского фестиваля в 50-е годы удостаивались картины «Женщина Сайкаку» («Жизнь О'Хару, куртизанки»), «Угэцу моногатари», «Управляющий Сансе». В одном из интервью Мидзогути говорил: «Я считаю, что настоящий художник может по-настоящему раскрыться лишь лет в 50. Теперь я не пью вина, осушаю не больше бутылки пива в день. В молодости же я был постоянно пьян. Мне хочется жить долго, чтобы сделать хороший фильм. По правде говоря, ни одна из моих лент мне не нравится».

В определенном смысле это очень характерное для Мидзогути высказывание. Повышенная требовательность к себе, к другим, к работе отличала его на протяжении всей жизни. Сотрудничество с этим режиссером могло обернуться настоящим кошмаром для кого угодно. Случалось, что за целый день им не было снято ни единого кадра, потому что все время уходило на выбор подходящего ракурса. Зато потом, когда фильм был завершен, возникало чувство огромного удовлетворения. Знаменитая стилистика Кэндзи Мидзогути («одна сцена — один план»), которой он начал придерживаться еще с 30-х годов, предъявляла огромные требования к проработке мельчайших деталей декораций. Огромную помощь постановщику оказывал его постоянный художник Хироси Мидзутани, сотрудничество с которым началось в 1939 году с фильма «Повесть о поздней хризантеме». Мидзогути полностью доверял своему художнику-постановщику, который, впрочем, делал не только декорации, но и костюмы.

Обычно Кэндзи Мидзогути требовал, чтобы сцена исполнялась от начала до конца, и, дабы не прерывать актера, неуклонно следовал за ним с камерой. Наиболее показательный для этого режиссера длинный план можно найти в «Барышне Ою» (1951). Это кадр продолжительностью в 5 минут и 45 секунд, показывающий самый напряженный эмоциональный момент в картине. Молодая жена обвиняет мужа в том, что он женился на ней лишь для того, чтобы быть поближе к ее более привлекательной молодой сестре. Актеры проходят через три комнаты, меняют семь положений, трижды отдаляются друг от друга и вновь сближаются, то встают, то садятся, пока, наконец, жена не падает на пол в слезах, а муж беспомощно стоит рядом, повернувшись спиной к камере.

«Угэцу моногатари»

Некоторые психологи говорили постановщику, что зритель не в состоянии воспринять план, длящийся более нескольких секунд. Но у Мидзогути в кадре не стабильность, а пульсация жизни. «Если сцена накаляется, у меня нет желания ее обрывать»,— говорил он. Ничего хорошего не получится, если актер будет постоянно думать о том, как его будут снимать, о границах кадра, которые нельзя пересекать. Монтаж — дело техников, считал Мидзогути. У него редко встречается крупный план. А частое его использование в немом кино для выражения эмоциональных переживаний героев — результат стремления противопоставить кино и театр.

Интересно, что как только женщина в картинах Кэндзи Мидзогути становится объектом желания мужчины, зритель почти совсем перестает видеть ее лицо. Нам показывают край кимоно, сделанный рукой жест, позу героини и лишь мельком — лицо. Женщина будто бы больше не существует как создание, она превращается в средство подчеркнуть желание мужчины, становится товаром, которым можно распоряжаться по собственному усмотрению.

* * *

Судьба женщины — одна из главных тем Мидзогути, красной нитью проходящая через все его творчество. Режиссер вообще не мог обходиться без женщин на экране и всегда придумывал тысячи всяких уловок, чтобы ввести их даже в такие традиционно запретные для них области, как самурайские фильмы. Его феминизм имеет свои особенности. Это не столько призыв к освобождению женщины, сколько констатация того факта, как ужасно ее положение, а общество несправедливо и жестоко. Неотъемлемой частью позиции Мидзогути является преклонение перед женщиной, почитание ее, но одновременно и страх перед ней. Его героини — это и современные добродетельные женщины, и бедные проститутки, и средневековые крестьянки, и гейши, и императорские наложницы. Всех их объединяет одно — верность, преданность возлюбленному, готовность ради него пожертвовать всем. Но любовь неизменно имеет трагический характер.

«Повесть о поздней хризантеме»

Столь неоднозначное отношение к женщине, вероятно, результат личного опыта Кэндзи Мидзогути, ведь и в жизни его взаимоотношения с ними были далеко не простыми. Кэндзи был средним ребенком в семье плотника-кровельщика, а мать — дочерью торговца китайскими лечебными средствами. С самого начала семья жила в бедности. Поскольку еды на всех не хватало, старшую сестру Судзу в возрасте 14 лет отдали на удочерение. Через несколько лет приемные родители продали ее как гейшу. И то, и другое в Японии начала XX века считалось вполне обычным явлением. Однако Судзу повезло, и она нашла себе богатого покровителя, который не только позаботился о ней, но и женился, когда прежняя жена умерла. Мидзогути всю жизнь не мог простить отца за то, как он обращался с матерью и сестрой, но со временем сам попал в полную зависимость от Судзу и не испытывал по этому поводу никаких угрызений совести. Это она нашла для пятнадцатилетнего Кэндзи первую службу — быть подмастерьем у изготовителя кимоно. На следующий год он поступил в исследовательский институт западной живописи Аохаси, где полюбил европейскую оперу, оперетту, танцевальные ревю, для которых институт делал декорации. Но вскоре понял, что не сможет зарабатывать себе на жизнь живописью. И снова брату помогла Судзу — устроила иллюстратором в прогрессивную газету в Кобэ, где он неплохо зарабатывал и занимался публикацией собственных стихов. Однако через год, соскучившись по родным местам, Кэндзи вернулся в Токио, опять же на попечение Судзу. Один из его друзей оказался актером на студии «Никкацу». 20-летнего Мидзогути очаровала роскошь киноиндустрии. Он познакомился с режиссером Осаму Вакаяма и в 1922 году был принят на работу ассистентом режиссера. А в конце того же года сам дебютировал как постановщик лентой со знаменательным названием «День, когда возвращается любовь».

Интересно, что в это время молодой Кэндзи Мидзогути испытал бурные, запутанные и поэтому различно трактуемые отношения то ли с токийской проституткой, то ли с офици-анткой, позже служанкой, лишь после разрыва с Мидзогути ставшей обитательницей заштатного борделя. Он также пошел на всяческие хитрости, чтобы заполучить себе в жены супругу другого человека, а позже бросил и ее. Правда, она, в свою очередь, отказывалась готовить еду в неположенное время, не давала ни гроша из его же жалованья, поэтому периодически подвергалась тасканию за волосы, когда у мужа-режиссера случалось скверное настроение. Когда в 1941 году жена сошла с ума в результате, как говорил Мидзогути, наследственного сифилиса, он на всю оставшуюся жизнь поместил ее в лечебницу. После войны на Тихом океане взял из жалости к себе в дом сестру и дочь жены. С ее сестрой жил как муж с женой, но руку и сердце предложил своей ведущей актрисе Кинуе Танака. Она отказала, а с 1953 года вообще порвала с Кэндзи Мидзогути всякие отношения, потому что он попытался помешать ей выступить в роли режиссера. Мидзогути ненавидел женщин, презирал их. Но когда влюблялся — то всей душой, искренне, как мальчик. Все преклонение, страх, жалость, использование им женщин в реальной жизни нашли отражение в фильмах.

* * *

Середина 30-х годов — пик социального реализма в творчестве Кэндзи Мидзогути. В этот период в его картинах намечаются два основных типа женщин, которых режиссер будет показывать и до конца своей карьеры. Главная тема его творчества — социальное и психологическое положение женщины. Судьба долготерпеливой женщины ничем не лучше судьбы женщины восставшей. Идеальная женщина для Мидзогути — та, которая умеет любить. Однако любовь заключается в бескорыстной преданности мужчине в традиционном японском понимании. Женщина становится духовным проводником, моральной, а часто и финансовой опорой мужа, любовника, брата, сына.

«Жизнь О'Хару, куртизанки»

Такова героиня из «Белой нити водопада» (1933). Ее главная гордость в том, что она смогла обеспечить возлюбленному успех в жизни, а то, что он финансово и нравственно зависит от возлюбленной, — есть доказательство любви. Чтобы исполнить обещание и сохранить материальное благополучие любовника, героиня вынуждена красть и даже убивать. Награда же за старания — возможность увидеть его, облаченного в судебную мантию и выносящего ей суровый приговор. В глазах женщины — гордость и восхищение при виде того, чего достиг любимый. Она не укоряет его за жестокое решение, но сознание вины за содеянное в конце концов приводит мужчину к самоубийству.

В подобных взаимоотношениях явственно просматривается влияние традиционной японской системы ценностей и идеала женщины, сформировавшегося в эпоху Мейдзи и Тайсе (1868–1926). А олицетворением классической связи мать-дитя является демонстрация родителем своих страданий, чтобы вызвать чувство вины у ребенка, который, в свою очередь, занят лишь тем, чтобы оправдать ожидания матери. Это пример японского понимания любви как зависимости, что предполагает со стороны женщины всепрощение и поощрение мужчины. В жизни самого Мидзогути такой пример — его сестра Судзу.

Идеальные героини у Мидзогути часто обитают в прошлом. Отоку («Повесть о поздней хризантеме», 1939) живет в эпоху Мейдзи. Она лишается всего, чтобы помочь возлюбленному добиться успеха на сцене театра Кабуки, поддерживает его в годы лишений и умирает в одиночестве как раз в тот момент, когда любимый оправдывает все ее ожидания. А в послевоенных фильмах действие переносится в еще более далекие времена. Девушка из знатной семьи О'Хару («Женщина Сайкаку» или «Жизнь О'Хару, куртизанки», 1952) постепенно опускается все ниже и ниже из-за того, что однажды позволила себе полюбить человека, явно неравного ей по положению, и в конце концов становится странствующей буддистской монахиней. У зрителя не остается сомнений, что ее отречение от мирских забот — полное и искреннее. Героиня никого не винит за свою судьбу. Она молится за все человечество.

Мияги («Угэцу моногатари», 1953) живет в XVI веке. Даже после смерти ее голос поддерживает вернувшегося домой мужа, а призрак помогает вращаться гончарному кругу. Андзю в XI веке совершает самоубийство, чтобы помочь родному брату («Управляющий Сансе»,1954). Далекий и сентиментальный женский идеал — «Императрица Ян Гуй Фэй» (1955). Китайская кухарка в VIII веке становится наложницей императора, превращается для него в образец совершенства и затем спокойно идет на смерть ради спасения его жизни. Ее голос с того света убеждает безутешного безвольного императора, что любовь переживет смерть. Во всех этих фильмах взгляд на общество остается одним и тем же. Драматургическая форма трагична, духовная победа сопровождается смертью и поражением в мирской жизни. Даже в «Повести Тикамацу» (1954), где любовь — единственная цель, влюбленные должны умереть за совершенное прелюбодеяние. В любой век общество оказывается жадным, злобным, бесчувственным.

Кинуе Танака

* * *

Противоположностью этому типажу предстает женщина восставшая. Обычно это проститутка или гейша и чаще всего — современница. Она не желает мириться с плохим обращением с ней отца, работодателя, мужчины, который покупает, а потом бросает ее, поэтому пытается мстить. Но одинокий, гордый и гневный протест не способен изменить систему. Чаще всего героиня сама пользуется теми же методами, что и общество — обманом, соблазнением, подкупом. Ей нечем заменить отвергаемые ценности, таким образом, она обрекает себя на горькую жизнь в одиночестве. Такой женщине противопоставляется более покорная; но поражение и той, и другой подчеркивает обреченность обеих позиций.

Аяко, безобидная телефонистка из «Элегии Нанива» (1936) просит материальной помощи у своего бедного поклонника. Когда же получает отказ, решает сама воспользоваться системой, которая использует ее. Разрешив превратить себя в любовницу, она обеспечила себе финансовую безопасность, но потеряла любовь и в конце концов оказалась на улице. Омотя (буквально «игрушка») из «Гионских сестер» (1936) не может примириться с тем, что с женщинами обращаются, как с предметами, и смеется над преданностью своей старшей сестры обанкротившемуся патрону. Стремясь отомстить мужчинам, она разрушает жизнь ни в чем не повинного молодого клерка, заставляет его хозяина обеспечить себя всем, чего ей хочется — шикарной одеждой, деньгами, дорогими ресторанными деликатесами. Итог: патрон старшей сестры возвращается к жене, а клерк, в свою очередь, мстит Омотя. В финале она сама на больничной койке, рядом рыдает брошенная сестра.

И все же есть одна героиня Мидзогути, сохранившая и любовь, и мужество. Это Фуми, актриса из «Улиц любви и ненависти» (1937). Она уцелела после того как с ней жестоко обошлись мужчины, пережила бедность и соблазн продать себя. Когда много лет спустя возлюбленный, который бросил Фуми с ребенком, просит вернуться к нему, она решает остаться со своим партнером по сцене, который долгие годы морально поддерживал ее. Фуми не отдает своего сына в богатый дом, поняв, что полученные таким способом блага не стоят тех унижений, которые ей придется снести. В последних кадрах мы видим героиню на сцене и понимаем, что ее сын вырастет пусть бедным, но счастливым в окружении людей, которые любят его и друг друга.

«Императрица Ян Гуй-Фэй»

Возможно, если бы не война, Мидзогути развил этот более позитивный взгляд на возможности женщины и на любовь. Но в его послевоенных лентах даже поборницы прав женщин, подобные Сумако Мацуи («Любовь актрисы Сумако», 1947) и Хидэко Кагэяма («Моя любовь сгорает», 1949) предстают уверенными и сильными, только пока рядом с ними есть мужчина, которому они могут себя посвятить. В конце концов все они открывают, что являются «всего лишь женщинами». Страдающие и все теряющие в жизни героини будут появляться и в последующих фильмах Кэндзи Мидзогути вплоть до самого последнего — «Район красных фонарей» (1956).

«Элегия Нанива»

А сам режиссер, с детства слабый здоровьем и мучившийся ревматизмом, прожил не так долго, как хотел, и умер в возрасте 58 лет от лейкемии, но несмотря на требовательное отношение к себе и своим картинам, был признан во всем мире истинным певцом женщин и поэтом действительности.

Мария ТЕРАКОПЯН