

*Инна ГЕНС*

## **РУССКАЯ КЛАССИКА В ТВОРЧЕСТВЕ КУРОСАВЫ**

В 80-е годы позапрошлого века, когда после длительной самоизоляции японцы обратили свой взгляд на Запад и начали жадно поглощать достижения западной цивилизации, наступил период активного освоения ими русской культуры.

Ярче всего этот процесс проявился в литературе. Уже в 1888 году были переведены с языка оригинала два рассказа Тургенева. Эта дата принята за точку отсчета подлинного знакомства с русской литературой в Японии. Вслед за Тургеневым появились переводы Достоевского и Толстого. Японские литературоведы считают, что именно русская литература помогла зарождению и развитию новой японской литературы. Со второй половины первого десятилетия XX века круг имен, переводимых писателей расширился: от Горького до символистов. Однако больше других переводили Чехова, и ближе всего для японской интеллигенции оказался Чехов-драматург.

Русские пьесы сыграли не последнюю роль в становлении нового драматического театра—театра сингэки, который складывался в первые десятилетия прошлого столетия. Русскому воздействию в первую очередь подвергался репертуар театра, а также актерское и режиссерское мастерство. В дальнейшем влияние русской культуры сказалось в той или иной степени и в музыке, изобразительном искусстве, балете.

Вовлечен в этот процесс был и молодой кинематограф. Он, как и театр сингэки, был своими первыми успехами обязан произведениям русской классики.

Удача инсценировки «Воскресения» Льва Толстого на подмостках театра сингэки послужила, видимо, толчком к экранизации этого романа. Фильм «Катюша» (1914, «Катюся») режиссера Кёмацу Хосоямы со знаменитым исполнителем женских ролей—оннагата Тэйдзиро Татибаной в заглавной роли, пользовался небывалым успехом. Не меньшая слава пришла и на долю экранизации драмы Толстого «Живой труп» (1918, «Икэру сикабанэ») режиссера Эйдзо Танаки, фильма, вошедшего в историю японского кино, как одна из первых попыток обретения кинематографом собственных, а не театральных средств выразительности. Хотя и в этой ленте женские роли исполняли актеры-мужчины.

Обе эти экранизации русской классики оказались киноиллюстрациями, типичными для раннего кинематографа. Тем не менее, эти ленты не потонули в огромном потоке фильмов, выходящих в те годы на экран, а стали определенными вехами в становлении кино как самостоятельного искусства.

И в 1920-1930-е годы в Японии снимались картины по мотивам русской литературы. Были экранизированы «На дне» Горького (1921, «Родзё-но рэйкон»), «Вишневый сад» Чехова (1936, «Сакура-но соно») — обе работы режиссера Минору Мураты. Весьма вероятно, что при близком знакомстве с довоенной кинопродукцией Японии удалось бы обнаружить мотивы и темы русской классики и в других фильмах. Но, как бы то ни было, если еще вспомнить многочисленные зарубежные экранизации, показанные в период между двумя мировыми войнами на экранах японских кинотеатров, то станет ясно, что роль кинематографа как посредника между широкой зрительской массой и русской классикой оказалась весьма значительной.

Однако особое место русская классическая литература обрела в послевоенные годы в творчестве выдающегося японского кинорежиссера Акиры Куросавы. Именно он сумел воплотить один из главных эстетических принципов японцев в освоении чужеземной культуры, который можно сформулировать как «дзибун-но моно-то суру», что означает «делать своим, частью себя».

Экранизация романа Достоевского «Идиот» — пример глубокого постижения творчества русского писателя. Влияние его идей можно проследить и в других работах режиссера.

Обращение Куросавы к искусству Достоевского не случайно. Режиссер испытывает глубокий интерес и привязанность к русской литературе XIX века, о чем он неоднократно упоминает сам, о чем свидетельствуют и его сотрудники и биографы. Сценарист Кэйноскэ Уэгуса писал, что «в юности он и Куросава очень увлекались литературой, особенно русской литературой XIX века». Сам Куросава признавался, что в те годы: «мы с друзьями могли часами говорить о Толстом, Тургеневе, Достоевском... особенно о Достоевском. Я очень любил его, и моя привязанность к нему сохранилась и по сей день. Он оказал на меня огромное влияние»<sup>1</sup>.

Как рассказывал мне Тосиро Мифунэ, сыгравший главные роли в 15 фильмах режиссера, когда у Куросавы во время съемок что-то не ладилось

или он бывал недоволен работой актеров, а то и самим собой, он уходил в угол павильона, садился, вынимал из кармана потрепанный томик Достоевского и углублялся в чтение. Спустя некоторое время Куросава чувствовал, что уже способен продолжать съемку.

Японский режиссер сумел воссоздать в своих фильмах героев Достоевского во всем богатстве их эмоционально-психологического склада. И прежде всего это касается экранизации романа «Идиот» (1951).

Идейная концепция фильма опиралась на высказывание писателя о том, что сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества.

Куросава перенес действие в Японию первого послевоенного года. Впоследствии он аналогичным образом поступит с «Макбетом» Шекспира и с пьесой Горького «На дне», перенеся действие на японскую почву.

Размышляя об экранизации русской классики, академик Д. Лихачев высказал следующее соображение: «Я думаю, классика современна, пока современны проблемы, поднятые в произведении, как, например, в «Идиоте». Ведь Мышкин гибнет оттого, что он беззащитен, слишком сложен и слишком высок для того мира, в который пришел. Это проблема вечная и, наверное, повсеместная. Поэтому для японцев оказалось закономерным и органичным сделать Идиота японцем и нашим современником»<sup>2</sup>. Куросава ограничился тем, что выстроил сюжет картины на взаимоотношениях четырех главных героев романа—Мышкина, Рогожина, Настасьи Филипповны и Аглаи. Но поскольку герои Достоевского всегда носители идеи, философское содержание фильма не оказалось обедненным.

Картина, состоящая из двух частей («Любовь и муки», «Любовь и ненависть»), начинается эпизодом на пароме, где происходит первая встреча Мышкина и Рогожина.

Итак, время действия фильма—1945 год. Место действия—остров Хоккайдо, самый северный в Японском архипелаге. По своей суровой природе и быту, отличному от традиционного, он ближе к России: снег, теплая одежда, похожая на европейскую. Так Куросава скупыми средствами намекает на русское происхождение литературной основы фильма: утопающие в сугробах дома, платье Аяко (Аглаи), отдаленно напоминающее русскую косоворотку, музыкальное сопровождение (лейтмотив ленты)—песня «Однозвучно звенит колокольчик».

Киндзи Камэда (японский князь Мышкин) возвращается с Окинавы, где находился в плену, на северную окраину Японии, в Саппоро, столицу острова Хоккайдо. На пароме он знакомится с Дэнкити Акамой (Рогожин).

Титры поясняют, что Достоевский в поисках характера подлинно прекрасного человека, свободного от предрассудков, был вынужден обратиться к личности, болезнью выведенной за границы обыденной жизни. Приступы болезни Мышкина объясняются нервным потрясением, перенесенным в плену: будучи приговорен к расстрелу, он в последнее мгновение оказался помилован. Эта мотивировка болезни Мышкина—несомненная реминисценция из жизни самого Достоевского (речь идет об известном событии на Семеновском плацу в Петербурге).

...Мышкин и Рогожин\* идут по заснеженной улице и останавливаются перед витриной фотоателье. В центре ее—портрет красивой молодой женщины с трагическим выражением лица. Крупным планом показаны слезы потрясенного Мышкина. Он рассказывает Рогожину, что такие же глаза были у молодого солдата, вместе с ним ожидавшего казни. Это были глаза по-детски мечтательные, с укором глядевшие на тех, кто собирался лишить его жизни. Повествование об этой трагической смерти прозвучит в фильме несколько раз, как бы предсказывая обреченность Настасьи Филипповны (Насу Таэко), изображенной на фотографии.

Куросава воссоздал в картине все ключевые эпизоды романа: встречу героев в доме Гани Иволгина (в фильме—Муцуро Кояма); день рождения Настасьи Филипповны и приезд Рогожина с миллионом—ценой за любовь; летнее гулянье в Павловске; встречу четырех главных героев в доме Рогожина, где Настасья Филипповна и Аглая сталкиваются в прямом споре-поединке за душу и любовь Мышкина; сцену покушения на Мышкина и последовавшее за этим братание в доме Рогожина. И финал—приход Мышкина к Рогожину и их ночное бдение у тела убитой Настасьи Филипповны.

Но есть в фильме Куросавы важный эпизод, которого нет у Достоевского,—чаепитие в доме Рогожина. Рогожин ведет Мышкина к себе. Они идут через заснеженные задворки по узким, зажатым домами тропкам, поднимаются по крутой лестнице... Долгий безмолвный проход, затем напряженный диалог, в то время как Мышкин поигрывает взятым со стола ножом, а Рогожин завороченно следит за этим, нагнетают ощущение тревоги, надвигающейся беды. По ходу фильма Куросава несколько раз обыгрывает символику оружия, предопределяя трагический конец.

Атмосферу нарастающего ужаса разряжает ясный, мелодичный звук колокольчика. «Это молится мать»,—поясняет Рогожин. В большой традиционной японской комнате их встречает мать. На ее лице бессмысленная улыбка. Уход в себя, разрыв с действительностью—единственная возможность существовать без зла. Рядом с матерью меняется и Рогожин, он размягченно и с нежностью смотрит на Мышкина.

Куросава внес некоторые изменения в финал. В его фильме рядом с мертвой Настасьей Филипповной рассудок теряют оба—и Мышкин и Рогожин. Эпизод разыгрывается в комнате Рогожина, причем художник и режиссер строят сцену не в бытовом, а несколько фантастическом плане. Тревожную атмосферу нагнетает игра со светом... Отблески свечи в руках Мышкина. Он приближается к пологу, за которым лежит Настасья Филипповна. Поняв, что она мертва, он, запутавшись в тяжелой портьере, мечется в темноте. Вместе с ним мечутся блики от свечи, отражаясь в причудливых узорах светотени на стенах и потолке. В последних кадрах Мышкин и Рогожин в лихорадочном бреду, укрывшись одеялом, глядят в одну точку, колеблющееся пламя свечи высветляет их лица, превращая в застывшие маски традиционного театра. Безумие захватило обоих. Мышкин трепетными руками гладит лицо Рогожина, и тот «освобожденно»

---

\* Далее при обращении к фильмам, поставленным по произведениям русской литературы, я буду героев называть не японскими именами, а именами их русских прототипов.



*«Идиот». Насу—Сецуко Хара, Акама—Тосиро Мифунэ*

улыбается. Так больной «идиот» утешает физически сильного, но душевно нестойкого Рогожина.

Куросава оказался точным в выборе актеров. На роль Мышкина он пригласил известного театрального актера Масаюки Мори, много снимавшегося в кино. Мори—актер с точеным, нервным лицом, в глазах его—готовность сострадать ближнему. Какая-то особая обнаженность души помогла актеру создать образ «положительно прекрасного человека», каким и задумал Мышкина Достоевский.

Рогожина сыграл Тосиро Мифунэ. Этот артист своей необузданной жизненной силой, мужественной красотой как нельзя лучше подходил для данной роли. «Приступив к работе над образом Рогожина,—рассказывал Мифунэ автору этих строк,—я принялся читать Достоевского и попытался его понять и, в свою очередь, как японец, объяснить. Я сыграл в фильме японца, хотя и старался в духовном плане раскрыть персонаж русской литературы». На мой взгляд, финальный эпизод картины Мифунэ сыграл ниже своих возможностей. Но думается, это не только его вина. Очевидно, Куросава, доведя Рогожина до безумия, совершил просчет. Рогожин, сильно и страстно сыгранный Мифунэ, оказался психологически не подготовленным к подобному финалу.

Образ Аглаи создала молодая актриса Ёсико Куга. Порывистая, сгусток решительности и энергии, она сыграла современную девушку, обладающую чувством собственного достоинства. Менее значительной на экране оказалась Настасья Филипповна в исполнении одной из крупнейших киноактрис Японии 30–40-х годов—Сэцуко Хара. Однако ее яркая красота и выразительные глаза компенсируют в известной степени некоторую театральность поз и жестов, несколько назойливую игру с черным плащом, в который она кутается. Сэцуко Хара не похожа ни на русскую, ни на японку. Исполнительницу упрекали в подражании французской актрисе Марии Казарес, сыгравшей в фильме Жана Кокто «Орфей», далеко как от эстетики Куросавы, так и от Достоевского. Строже Куросава следует Достоевскому во внешней обрисовке Рогожина—вплоть до того, что этот персонаж носит массивный бриллиантовый перстень на грязном пальце, как сказано в романе.

Большую роль играет в создании атмосферы фильма контрастность актерских индивидуальностей. Мышкин—воплощение трепетности. Рогожин—сила и мужественность. Жизнерадостная, не изведавшая горечи жизни Аглая и трагически обреченная Настасья Филипповна.

Куросава использует диалоги Достоевского и это главное, что сближает экранизацию с литературной основой. Но близкую Достоевскому атмосферу фильма режиссер создает и другими средствами. Он добивается особого напряжения, двигая камеру сквозь узкие щели между домами, утопающими в высоких сугробах. Важную роль в фильме Куросава отводит снегу, создавая черно-белую симфонию цвета, ведущую к трагической коде. Снег у Куросавы не просто образ России. Заполняя кадр белыми, сверкающими на солнце сугробами, нависающими над головой пластами снега на деревьях и крышах домов, гонимыми метелью снежинками, режиссер мастерски нагнетает атмосферу тревоги, предчувствия катастрофы. В фильме символичен не только снег. Пламя также выступает как символ человеческих

страстей. Во время объяснения двух женщин огонь в маленькой железной печурке то ровно горит, то будто с мучительным стоном вырывается на свободу, освещая искаженные страстью лица героев.

В фильме уживаются две стихии—западная и восточная. Чисто японских эпизодов в нем немного. Это, во-первых, уже упомянутый эпизод чаепития в комнате матери Рогожина. Вот уж где японское прочитывается как в физическом, так и в духовном облике действующих лиц! И во-вторых, ледовый праздник вместо эпизода гулянья в Павловске у Достоевского. Западному зрителю огромные, вылепленные из снега фигуры, напоминающие химер собора Нотр-Дам, могут показаться плодом причудливой фантазии режиссера или, того более, данью Западу. На самом деле это типичные для традиционных зимних праздников на Хоккайдо фигуры.

«Куросава экранизировал “Идиота” затем,—считает академик Д.Лихачев,—чтобы познакомить японцев с проблемами Достоевского и показать их актуальность и применимость к японской действительности»<sup>3</sup>. Эту задачу режиссер полностью реализовал, сумев языком другого искусства воплотить на экране сложную художественную модель мира, созданного русским писателем.

Ставить фильм было трудно. «Работа над ним оказалась для меня просто непосильной.—признавался он.—Временами мне не хотелось жить. Достоевский—трудный автор, и он давил на меня»<sup>4</sup>.

Критики встретили ленту Куросавы по-разному. Большинство склонялось к тому, чтобы признать ее, пусть и с оговорками, как одну из наиболее близких букве и духу Достоевского в истории мирового кино. «Это, вероятно, лучшая адаптация Достоевского, когда-либо созданная»,—считает французский исследователь японского кино Макс Тессье<sup>5</sup>. Ему возражает автор наиболее полной монографии о Куросаве, изданной на Западе,—Дональд Ричи. «Характеры узнаваемы,—пишет он,—диалог большей частью идет непосредственно из романа, и все же этот фильм не представляет ни Достоевского, ни Куросаву... сюжетные линии и характеры присутствуют, но дух утерян, поскольку переложение оказалось слишком дословным»<sup>6</sup>.

Без восторга приняла фильм и японская критика, расценившая его в основном как неудачу режиссера. Зрители жаловались на скуку. Куросава с этим не соглашался: «Будь фильм плох, они бы не писали о нем так много!» На родине режиссера его главным образом обвиняли в том, что он лишил героев национальных черт характера. У нас же, на родине Достоевского, фильм получил признание как образец тонкого проникновения в суть творчества и мироощущения нашего великого соотечественника. Литературовед В.Бурсов заметил: «Это совсем особый случай. Один народ увидел другой народ своими глазами. Японцы открыли новое в Достоевском, они применили его идеалы к себе, к своей жизни, потому, что эти идеалы свойственны не одним русским и не одним европейцам»<sup>7</sup>.

Для нас обстановка фильма настолько условна, что мы и не пытаемся вникать в ее чужеродные детали. Зато бросается в глаза удивительная верность Достоевскому в обрисовке характеров, в сотворении атмосферы. «Идиот» Куросавы, несомненно, одна из лучших экранизаций призываний Достоевского в мировом кино.

К русской литературе Куросава вновь обратился через пять лет. В 1957 году он экранизировал пьесу М. Горького «На дне», издавна знакомую японцам по инсценировке Свободного театра 10-х годов. Обращение к этой пьесе закономерно, ведь один из главных мотивов творчества Куросавы—взаимозаменяемость реальности и иллюзии. На этом построен его знаменитый «Расёмон», где каждый из персонажей видит себя иным, не таким, каким он является в действительности. По тому же принципу создается режиссером и картина «На дне».

Существует и другая точка зрения, определяющая вопрос выбора экранизируемого произведения. «Поиск выхода из жизненных трудностей—одна из главных тем творчества Куросавы,—считает Ричи,—и наличие этой темы у Горького, возможно, и подтолкнуло его к кинопостановке «На дне»<sup>8</sup>.

Думается, фильм Куросавы—разработка и той и другой темы.

Для нас, воспитанных на постановках этой пьесы русским и советским театром, отношение японского режиссера к ней выглядит парадоксом. «Я давно хотел экранизировать пьесу Горького,—признавался Куросава,—думал создать из нее легкую и развлекательную картину. Ведь в конечном счете «На дне»—вовсе не мрачная пьеса. Я помню, что, когда читал ее, много смеялся. Наверное, это связано с тем, что нам показывают людей, жаждущих жить, и, как мне кажется, показывают с юмором»<sup>9</sup>. Такая точка зрения кажется странной: жажда жизни, на которой, по мнению японского режиссера, строится пафос горьковского произведения, не могла послужить материалом для развлекательного зрелища. Герои пьесы Горького погибают, оказываются в тюрьме, страдают от безысходности, а для Куросавы это—«забавная» пьеса... Но следует принять во внимание замечание самого Горького, сделанное в связи с полемикой вокруг образа Луки: «В наши дни утешитель может быть показан на сцене театра только как фигура отрицательного значения и комическая (курсив мой—И.Г.)»<sup>10</sup>.

Вряд ли концепция автора была известна японскому постановщику, однако он увидел в пьесе Горького комедию и таковую намеревался ставить.

В самом деле, в пьесе «На дне» все, кроме Бубнова, видят себя в далеком от реальности свете. Барон живет прошлым, хорохорится, ведет себя как настоящий аристократ. Настя живет мечтой о чистой, большой любви; Клещ считает себя «мастером высокого класса»; Пепел думает, что способен к честной жизни, к возрождению через любовь. Именно поэтому горьковская пьеса, в которой герои живут иллюзорными надеждами, воспринималась Куросавой как комедия. Возможно, такая исходная концепция режиссера привела к некоторой гротесковости отдельных персонажей картины. И все же комедия у Куросавы не состоялась.

Строго следуя тексту и ремаркам автора, Куросава, чутко уловивший заложенный в пьесе комизм, поставил отнюдь не комедийную ленту.

Если при постановке «Идиота» режиссер был вынужден пойти на некоторые сокращения и упрощения оригинала, то, работая над фильмом «На дне», он четко следовал за текстом пьесы и за авторскими ремарками. Были выпущены лишь отдельные второстепенные реплики и некоторые монологи, о чем речь впереди.

Следуя принципу никогда не изображать чуждую ему действительность, Куросава перенес действие «На дне» в конец эпохи Эдо, в середину XIX столетия. Фильм обнаруживает театральный характер первоисточника: действие его протекает, как и у Горького, в двух декорациях—в ночлежке и в прилегающем к ней мрачном, тесном дворе. Лишь начало фильма вынесено за пределы этих двух декораций—две женщины сбрасывают с крутого обрыва вниз мусор, приговаривая: «Там внизу, помойная яма». И действие переносится в эту «помойную яму», в ночлежку, где оно будет разворачиваться, следуя паритуре человеческих характеров и жизненных коллизий, созданных Горьким.

У Куросавы не было необходимости перекраивать характеры на японский лад, действительность эпохи Эдо органично воплощалась в ситуациях и образах героев Горького. Выбором пьесы и ее трактовкой Куросава как бы полемизировал с теми, кто воспринимал этот период истории Японии с оттенком романтической ностальгии, видя в нем лишь эпоху прекрасных куртизанок, прославленных актеров Кабуки, знаменитых художников. Куросава же настаивает на знаке равенства между той эпохой и жизнью бедного русского люда начала двадцатого столетия.

Режиссер, который на примере экранизации трагедии Шекспира «Макбет» показал чудеса изобретательности в переводе театральной пьесы на язык кинематографа, в случае с пьесой «На дне» откровенно сохранил театральность литературного первоисточника. Так же как в оригинале, в фильме четыре действия, разделенные на экране затемнениями. Финальное затемнение с титром «конец» сопровождается звонкими ударами японских колотушек хёсиги, возвещающих о конце представления в традиционном театре. И с актерами Куросава работал совсем как в театре. Целых 42 дня труппа (иначе не назовешь этот кинематографический коллектив!) в костюмах репетировала пьесу. Одновременно с ними репетировала и камера; ведь положение камеры, свет, наезды и отъезды,—все эти средства кинематографического языка должны были превратить театральное действо в фильм. Камера в фильме «На дне» была—не в пример другим работам Куросавы—на редкость неподвижной. Она располагалась либо напротив нар, покрывающих всю правую стену ночлежками, либо против расположенного слева входа или смотрела на ночлежку с точки зрения зрителя, находящегося в театральном зале. Только наезды укрупняли тот или иной персонаж.

Каждое спальное место на нарах было отделено занавеской (если так можно назвать грязное и рваное тряпье), и Куросава обыгрывал эти занавески как театральные занавес: то одна, то другая лежанка открывалась взору зрителя, и в действие вступал новый персонаж.

При всей театральности фильма Куросава прибег и к средствам выразительности японской киноэстетики. Так, в картине использован «кадр-изголовье», излюбленный прием «чисто японских» режиссеров. Это кадр, в котором отсутствует человек и который непосредственно не связан с сюжетом. Такой кадр—как бы передышка, переброс действия в иную плоскость, далекою от развития сюжета. В нем аккумулируется энергия, возникшая в предыдущих сценах, чтобы затем прорваться сильным эмоциональным взрывом в последующих сценах. У Куросавы вообще этот

прием встречается довольно редко, но в фильме «На дне» он им широко пользуется. Камера, например, смотрит на входную дверь ночлежки в течение почти пятнадцати секунд. Действующих лиц в кадре нет—это пауза, нагнетающая ожидания.

Длительные репетиции с актерами дали замечательный результат; в процессе съемки сложился превосходный актерский ансамбль. В нем не было звезд—все блестяще сыграли в предложенных обстоятельствах.

Куросава тщательно готовил мизансцены, чаще всего на переднем плане у него персонаж, чья реплика в данный момент оказывается важной. Интересно строил режиссер композицию кадра. Так, с большим чувством меры выстроен, например, эпизод из третьего действия, где Настя (О-Сэн) рассказывает обитателям ночлежки о своей чистой любви. Кадр по диагонали разрезан лесенкой, ведущей к крыше одного из дворовых строений. На ней полулежит Сатин (Ёси-сабура), рядом с ним—Наташа (Кае), на заднем плане кирпичная стена, перед которой расположился Лука (Кахэй).

Вверху, на стене, лежит Клещ (Томэкичи). Камера снимает сцену с одной точки, но внутрикадровое движение, наезды создают зрелище удивительной красоты и эмоционального равновесия.

Характеры действующих лиц, произносимый ими текст—все это из пьесы Горького, но акценты расставлены Куросавой; его интерпретация некоторых персонажей значительно отличается от общепринятой. Начнем с того, что в фильме отсутствует бунтарский дух, дух протеста, связанный с образом Сатина. Этот персонаж, такой важный для Горького, в фильме Куросавы трансформирован, он—пассивный резонер, как бы сторонний наблюдатель, перед глазами которого разыгрывается забавляющая его пьеса. Не случайно Куросава вложил в его уста реплику Актера: «Комедия! Конец первого действия!» Полностью опущен текст знаменитого монолога Сатина. Японцу, для которого человек не властелин мира, а лишь частица всеобъемлющей природы, слова монолога Сатина попросту непонятны. И поэтому их нет в фильме. Естественно, смысл пьесы, перенесенной на экран, резко изменился и отчетливо социальное звучание «На дне» оказалось затушеванным. Именно в этой связи отсутствует и реплика Клеща, произнесенная в ответ на слова Наташи о том, что «всем жить плохо»: «Всем?... Врешь! Не всем! Кабы всем... пускай. Тогда не обидно... да».

Лука в исполнении Бокудзэн Хилари—типичный японский паломник, странствующий монах. Он жлет во спасение. Это странник, не пекущийся о мирских благах, живущий с ощущением полной свободы, основанной на вере в будущее перерождение, на отсутствии страха смерти. Это наиболее «японский» персонаж фильма, выразитель буддийского мировоззрения. Знаменитая фраза Луки: «Мяли много, оттого и мягок»—здесь переиначена, что рождает совсем другой образ. Лука у Куросавы говорит: «Я как отшлифованная потоком галька в горном ручье». В фильме возникает образ человека твердого, но умеющего «вписываться» в обстоятельства.

Яркий характер Барона (опустившийся самурай, пытающийся приспособиться к действительности) создан актером Минору Тиаки. «Барин», как он назван в перечне действующих лиц, вовсе не жалок, ибо он нашел свое место в этой новой жизни. А шамкающий, беззубый, спившийся Актер—в

фильме он бывший актер Кабуки—образ острополемичный по отношению к сложившемуся в искусстве стереотипу актера этого почтенного традиционного театра. Правда, нелегко поверить в то, что этот бессмысленно лопочущий старый пьяница мог поддаться «утешительному обману» Луки и обрести надежду на возрождение. Но фильм на этой надежде не очень и настаивает.

Блистательно сыграла хозяйку ночлежки одна из лучших актрис японского кино—Исудзу Ямада. Этот сильный, властный характер вполне в духе горьковского персонажа. На равных с ней выступил Тосиро Мифунэ—Пепел (Сутэ-кити). Пристрастное отношение Куросавы к этому актеру ощутимо уже в том, что в титрах фильма имя Мифунэ возглавляет список действующих лиц, который в остальном совпадает с расстановкой Горького. Тем не менее режиссер не выдвигает любовную драму Пепла на первый план, как это было сделано, скажем, французским режиссером Жаном Ренуаром. Ренуар, ставя «На дне» в 30-е годы, рассказал романтическую историю любви вора, сыгранного молодым Жаном Габеном. В интерпретации Куросавы эта сюжетная линия существует как равноправная в жизни ночлежки. Но, не выделяя намеренно историю Пепла, Куросава все же не может не сосредоточить внимание на своем любимом актере. Его замысел состоял в том, что Мифунэ создал в фильме нечто вроде Нэдзуми Кодзо—популярного романтического разбойника, героя японского фольклора, грабившего богатых и раздававшего награбленное бедным. Но патина времени отсутствовала в этой роли. «Из этого ничего не получилось,—констатировал постановщик,—Мифунэ слишком хорош собой, у него чересчур выразительная осанка, и, главное, он не может не вносить в роль собственную яркую индивидуальность»<sup>11</sup>.

Молодой, красивый, сильный, складный—таковы внешние приметы Пепла. Проповедь странника он выслушивает поначалу недоверчиво, но потом, охваченный надеждой на иную жизнь, он с грубоватой настойчивостью требует ответа на мучающие его вопросы. Даже сидя на корточках, спиной к камере, Мифунэ смог передать свое отношение к проповеди Луки и тем, как он поводит плечом, и тем, как ерзает и замирает—он весь внимание. В самом его облике уживаются и полное неверие в возможность покончить с нынешним существованием, и страстное желание верить в другую жизнь. Эта раздвоенность выражается зримо в том, что соседствуют в нем цинизм и детскость, насмешливость и простодушие, мальчишеская угловатость и грозная мужская сила. Пепел—человек, который за грубостью прячет доброту.

Если в характерах персонажей и можно заметить отступления от Горького, то пластический образ фильма скрупулезно повторяет все указания писателя, приспособляя их по возможности к японским условиям жизни. Сохранился в фильме «высокий кирпичный брендмауэр» в глубине двора и «узкий проход между ночлежкой и стеной», буквально реализована ремарка «Татарин качает свою большую руку, как ребенка» и т.п.

Удачно найден эквивалент песне «Солнце всходит и заходит...»: Куросава использовал в финале фольклорную мелодию «бакабаяси»—пение под аккомпанемент маленького барабана. В такт барабану начинают бить

в ладоши участники финального эпизода, сопровождая ритмические удары нарастающим по силе пением. Ритм становится все более напряженным, пение—более звонким. Впервые проявляет активность Сатин—он, как дирижер, направляет ритм все громче звучащей песни, и все теснее сплавиваются герои. Хор перекрывает крик самурая: «Актер удавился!» После финальных слов Сатина: «Дурак, испортил веселье!»—экран становится темным, выплывает финальный титр «конец». Пронзительно звучат коло-тушки хёсиги. Спектакль окончен.

Режиссер точно следовал тексту пьесы (за исключением немногочисленных упомянутых выше реплик), но на экране не горьковская пьеса, а японский фильм, рассказывающий о людях ночлежки конца прошлого века. История, рассказанная Горьким, дала Куросаве возможность исследовать человеческую природу. Еще в своей ранней работе «Жить» режиссер поместил героя как бы в лабораторные условия, воздействуя на него, чтобы выявить его реакцию на ту или иную ситуацию.

Точно так же Куросава провел исследование человеческих характеров в фильме «На дне». Русская пьеса—повод для того, чтобы рассмотреть японские характеры людей, живущих в Японии в середине прошлого столетия. Удалось ли это? Японский кинокритик Акира Ивасаки полагает, что при всем мастерстве Куросавы «фильм выглядит как чужеземное растение, оторванное от родной почвы и пересаженное в тесный горшок»<sup>12</sup>.

Горький оказался лишь эпизодом в экранной биографии Куросавы, в то время как Достоевский присутствовал в его творчестве постоянно. С первых шагов в искусстве в произведениях Куросавы ощущалось влияние эмоционального мира Достоевского. Режиссер сам называл свои ранние фильмы—«Пьяный ангел» (1947, «Ёидорэ тэнси») и «Жить» (1952, «Икиру») — «фильмами в манере Достоевского». Критики находили влияние Достоевского и в картине «Скандал» (1950, «Сюбун»), возможно связывая это с сюжетной линией героя-адвоката, нарушающего закон во имя спасения любимой дочери.

После экранизации романа «Идиот» прямые реминисценции Достоевского в фильмах Куросавы какое-то время отсутствовали. Однако можно было предположить, что японский режиссер еще обратится к творчеству русского романиста. Так оно и случилось.

Как это ни странно, Куросава вновь перенес на экран Достоевского, приступив в 1964 году к экранизации романа японского писателя Сягоро Ямамото «Красная борода».

Фильм «Красная борода» (1965, «Акахигэ») состоит из нескольких новелл о трудных судьбах бедняков, обитателей бесплатной больницы на окраине Токио, которой руководит доктор Ниидэ, по прозвищу Красная борода. Дело происходит в начале XIX века. Однако роман Ямамото послужил для Куросавы лишь сюжетным каркасом, обогащенным характерами и идеями Достоевского. Одна из главных сюжетных линий фильма связана с маленькой девочкой Отоё, «списанной» с героини «Униженных и оскорбленных» Нелли. Куросава вспоминал: «Сценарий сильно отличается от романа. Одну из главных героинь киноленты, девочку, вы не найдете на страницах книги Ямамото. Когда я писал эту сюжетную линию, я помнил о

Достоевском и пытался показать то же самое, что он показал в образе Нелли в «Униженных и оскорбленных»<sup>13</sup>.

«Красная борода»—не просто очередной фильм японского режиссера. Эта работа середины 60-х годов стала как бы итогом всей его творческой деятельности. «С фильмом “Красная борода”,—сказал он после завершения двухлетнего труда,—что-то кончилось... Я это ясно чувствую. Это определенный этап в моем творчестве. Думаю, что отныне буду ставить другие картины, непохожие на прежние»<sup>14</sup>.

В больницу для бедных, где работает преданный долгу доктор Ниидэ, приходит молодой врач Ясумото, только что получивший диплом и мечтающий о карьере придворного врача... Сюжетно не связанные между собой новеллы фильма объединяет образ Ясумото, история становления его личности.

Покорность, готовность к страданию, неотделимому от жизни, ошутимы в судьбах, показанных в картине. Идеи примирения противостоят позиции доктора Ниидэ: он вмешивается в ход событий, настойчиво стремится лечить людей не только от физических, но и нравственных недугов. Особенно волнует Ниидэ судьба маленькой Отоё, с ней связана концепция всего фильма: «добро, творящее добро».

Двенадцатилетняя Отоё попала в больницу из публичного дома, где ее истязала хозяйка. Она и стала первой пациенткой доктора Ясумото. В девочке почти убита душа, и лечение ее идет медленно: недоверчивая, она выбрасывает лекарства, боясь их принимать. Однако под натиском добра рушится страх и недоверие Отоё, начинается путь к ее выздоровлению, поворот к нормальной жизни. Духовное возрождение Ясумото и нравственное выздоровление Отоё взаимосвязаны.

Как и в работе над фильмом «Идиот», Куросава вновь взят в плен любимым автором. Он неуловимо следует за Достоевским: узнаваемы характеры и ситуации романа. Куросава создает образ отвратительной содержательницы дома свиданий (ее роль исполняет талантливая Харуко Сугимура), рисует сложное единоборство характеров—рафинированного доктора Ясумото (в нем заметны черты Алеши из романа Достоевского) и несчастной Отоё (Нелли), душа которой застыла от горя и унижений.

Куросава перенес в фильм все сюжетные линии и даже мелкие детали, связанные с судьбой Нелли. Здесь и болезнь Ивана Петровича (функции этого персонажа как бы разделены в картине между доктором Ниидэ и доктором Ясумото), и уход за ним Нелли. Даже отдельные фразы нашли свое пластическое выражение на экране, как, например: «Несколько раз я просыпался и каждый раз видел склонившееся надо мной сострадательное, заботливое личико...» Точно передана история разбитой чашки. Даже в декорациях отражаются описания Достоевского, хотя действие фильма разворачивается на окраине Токио. У Достоевского: «...как вдруг увидел Нелли, в нескольких шагах от меня, на В-м мосту. Она стояла у фонаря и меня не видела». И на экране виден горбатый японский мостик, сошедший с гравюр Хокусаи, бумажный фонарь и маленькая Отоё...

Единственное отступление позволяет себе режиссер: история Отоё не завершается, как в романе,—смертью. Маленькая киногероиня обретает

душевный покой в заботе о мальчонке-воришке, чуть было не погибшем от отравления. Для Куросавы другой финал был невозможен. Его картина целиком построена на переходах от отчаяния к надежде. Известно, что перед началом съемок режиссер собрал свою группу, чтобы всем вместе прослушать финальную часть 9-й симфонии Бетховена, ту самую, где звучат слова оды Шиллера «К радости». «Я сказал им тогда, что чувство, которое вызывает музыка, должно переполнять зрителей, когда они будут после просмотра фильма выходить из кинотеатра, и что задача съемочной группы—создать, сотворить это чувство»<sup>15</sup>,—вспоминал впоследствии Куросава. Надеждой и завершается картина. Хотя фильм «Красная борода» является экранизацией японского романа, но он, возможно, одно из наиболее проникновенных воплощений Достоевского в кинематографе.

И еще раз обратился Куросава к русской литературе. Потребность сказать свое слово о живительном единстве человека и природы, столь важное сегодня, привела режиссера к запискам русского путешественника В.К.Арсеньева. Фильм «Дерсу Узала», поставленный в 1975 году на студии «Мосфильм», был продолжением духовного общения японского художника с русской культурой...

Русская классическая литература была источником духовного богатства для художников всего мира. Каждый черпал из этого источника то, что было созвучно лично ему и времени, в котором он творил. Японскому киноискусству она явила пример любви и сострадания, пример воспроизведения подлинной жизни. Этот урок русской литературы режиссер Акира Куросава преподавал своими фильмами японскому народу.

1. R i c h i D. The Films of Akira Kurosawa. Tokyo, 1958, p. 11.
2. Л и х а ч е в Д. Поэзия преобразования.—«Искусство кино», 1986, № 9, с. 92.
3. Там же.
4. Цит. по: R i c h i D. Op. cit., p. 85.
5. T e s s i e r M. Images du cinéma japonale. P., 1984, p. 190.
6. R i c h i D. Op. cit., p. 81.
7. Цит. по: «Советская культура», 1967, 3 сентября.
8. R i c h i D. Op. cit., p. 29.
9. Цит. по: R i c h i D. Op. cit., p. 125.
10. Г о р ь к и й М. Литературно-критические статьи. М., 1937, с. 549.
11. R i c h i D. Op. cit., p. 133.
12. И в а с а к и А. Современное японское кино. М., 1962, с. 358.
13. Цит. по: R i c h i D. Op. cit., p. 171.
14. Цит. по: Ibid, p. 183.
15. R i c h i D. Op. cit., p. 182.

# ЕСТЕСТВЕННАЯ СРЕДА

## Акира Куросава во ВГИКе

Тема «Куросава и русская культура» являет собой один из главных стержней творчества режиссера. Его интерпретации русской классики («Идиот» (1951), «На дне» (1957), «Дерсу Узала» (1975)) занимают почетное место как среди экранизаций Куросавы, так и внутри экранной истории классической русской литературы. Публикуемая стенограмма—штрих к истории создания фильма «Дерсу Узала». Она дает дополнительную возможность ознакомиться с принципами работы прославленного зарубежного кинематографиста, чей «Расёмон» (1950) в свое время произвел неизгладимое впечатление на некоторых режиссеров-шестидесятников и послужил материалом для множества кинематографических рецепций.

Книга В.К.Арсеньева Куросава впервые прочитал в 1945 году, и сразу же возникла мысль об экранизации. Вначале режиссер планировал снимать на Хоккайдо (к слову, впоследствии он перенес туда действие «Идиота»), был написан сценарий. Но в итоге Куросава отказался от этой затеи, поняв, что масштаб произведения несовместим с местной природой, ведь характер Дерсу вырастает из ландшафтов бескрайней уссурийской тайги. По этой же причине уже при подготовке советско-японской экранизации Куросава отказался от утверждения на главную роль своего любимого исполнителя Тосиро Мифунэ и снял в картине малоизвестного тувинского актера Максима Мунзука. Новый сценарий, написанный Куросавой в соавторстве с Юрием Нагибиным (каждый написал свой вариант, которые затем они соединили в единый текст), возник почти 30 лет спустя. Когда в 1971 году Куросава принял участие в VII ММКФ, неожиданно зашел разговор об экранизации Арсеньева, и замысел режиссера обрел вполне реальные перспективы. С самого начала переговоров о съемках «Дерсу Узала» на «Мосфильме» и до полного завершения работы над картиной прошло четыре года.

Все это время, начиная с процесса написания сценария, затем подготовительного периода, хода экспедиции и т.д., постановка широчайшим образом освещалась в печати. Приезд Куросавы и сотрудничество с ним носили статус события первой важности. Тот факт, что Куросава готовится снимать картину на «Мосфильме», средствами массовой информации был провозглашен сенсацией кинематографической весны 1973 года. Такие нюансы, декорирующие общее действо, лишний раз подчеркивали, что значило в годы застоя заявление прославленного иностранного режиссера, к тому же, прошедшего через драматичное, провалившееся сотрудничество с Голливудом: «В Японии я не могу осуществить свои планы снимать то, что хочу. У меня вообще нет там возможностей для работы. Я получил их здесь: «Мосфильм» создает все условия для плодотворного сотрудничества, и это делает меня счастливым» (см. Л и п к о в А. Советский фильм Акиры Куросавы.—«Искусство кино», 1975, № 10, с. 64).

Отсюда некоторая несоразмерность между чересчур торжественным приемом режиссера в мастерской Герасимова и сугубо практическим, по

сути, поводом, по которому Куросава оказался в институте. В одном из интервью Куросава упоминает о том, что имел возможность побывать во ВГИКе, «и был потрясен. Вот на какой замечательной почве вырастают многочисленные молодые таланты, подобные Андрею Тарковскому. Подумать только, говорят, что фильм «Иваново детство» он сделал как дипломную работу!»

Публикуемая ниже беседа Куросавы со вгиковцами условно делится на две части. Первая, в которой он раскрывает цель своего приезда, носит деловой характер. Затем, после процедуры фотографирования, режиссер разговаривает со студентами о кинематографе. Те задают ему типичные вопросы и получают на них характерные для Куросавы ответы, вся разница в том, что спрашивают мастера студенты—потенциальные участники съемочной группы. Конец стенограммы, по всей видимости, утерян. Также неизвестно, состоялись ли последующие встречи режиссера с ее участниками. Возможно, Куросава и задействовал кого-то из герасимовцев в эпизодах (в титрах картины никто из них не указан), это не суть важно, поскольку приход во ВГИК в поисках типажей имеет значение, скорее, как эпизод «кухни» производства. Впоследствии Куросава отмечает: «Что же касается других казаков, участников обеих арсеньевских экспедиций, то их роли играют молодые люди, в большинстве своем неопытные в кино. Драматургия картины не дает возможности выписать детально каждый из этих характеров. Поэтому главное для меня—добиться от этих исполнителей, чтобы они в своих ролях выглядели максимально естественно, раскованно» (см. Л и п к о в А., цит. соч., с. 77).

Куросава—режиссер, известный своим постоянством, когда дело касается подбора съемочной группы: в Японии существует коллектив людей, со многими из которых он работал еще со времен «Расёмона» (их так и называют—«группа Куросавы»). И заверения режиссера в том, что с русской группой ему работалось ничуть не хуже, дорогого стоят. Метод Куросавы действительно предполагает взаимопонимание и слаженную работу всего коллектива. Он подробно вводит группу в техническую сторону дела, раскрывает, каким образом планируется снимать кадр, сколько камер будет задействовано, по какой траектории они пойдут и проч., создавая этим как можно более естественную, гармоничную обстановку. Последовательность событий сценария при съемках почти не нарушалась. После долгих, похожих на театральные, репетиций сцену практически всегда снимали с одного дубля. Используя многокамерный метод, Куросава предельно тактичен. Он дает актеру возможность проиграть всю сцену целиком, и при доскональных предварительных репетициях и четко обговоренном движении камер всегда оставляет пространство для импровизации. (О принципах работы А.Куросавы см. статью «Как я работаю».—«Искусство кино», 1974, № 11, с. 168–175.)

И уже не образным преувеличением, но документальным свидетельством становятся слова художника-постановщика Юрия Ракши: «Главный наш принцип—максимально использовать естественную природу, как можно меньше в нее вторгаться. Да и сам характер наших съемок необычайно приближает нас к природе, мы следуем за всеми временами года—весна, лето, осень, зима. Мне кажется, что мы уже сами, как Дерсу, слились с природой» (см. Л и п к о в А., цит. соч., с. 69).