

ХИРОСИ СИМИДЗУ В МУЗЕЕ КИНО

В конце сентября—начале октября 2005 года в московском Музее кино состоялась ретроспектива фильмов Хироси СИМИДЗУ (1903–1966)—одного из классиков не только японского, но и мирового кино, имя которого, к сожалению, совсем неизвестно в России, да и во многих других странах о нем раньше мало знали. Даже в Японии он был заново открыт и оценен совсем недавно. Тем не менее, вклад Симидзу в кинематограф неоспорим. Его имя стоит в одном ряду с Ясудзиро Одзу, Кэндзи Мидзогути, Тэйноскэ Кинугаса, Микио Нарусэ, Хэйноскэ Госэ, чьи ретроспективы прошли, одна за другой, в Музее кино в течение предыдущих пяти лет.

Симидзу работал очень плодотворно, и с 1924 по 1959 годы, за 35 лет, создал 163 картины. К несчастью, большая часть его работ была утрачена. Однако российскому зрителю (в Москве и Санкт-Петербурге) была предоставлена уникальная возможность увидеть 12 лент мастера. Как заметил на открытии ретроспективы сотрудник посольства Японии в России и представитель Японского Фонда Хироюки Уэно, помимо России, всего несколько стран получили такой редкий шанс.

Эта ретроспектива, приуроченная к 150-летию установления российско-японских дипломатических отношений, завершила музейный цикл столетий классиков японского кино. Директор Музея кино Наум Клейман рассказал, что совместно с Японским Фондом и Японским Информационным центром планируются новые программы: «Даст бог, мы выживем в сложной ситуации нынешнего исхода из Киноцентра и начнем цикл картин тех великих японских режиссеров, которым исполнилось 90 лет, а их много».

Наум КЛЕЙМАН:

**«КАРТИНЫ СИМИДЗУ—ЭТО ЛЕГКИЕ ЛИСТКИ,
КОТОРЫЕ ОН БЫСТРО ПИШЕТ
И ПУСКАЕТ ПО ВЕТРУ...»**

Беседу ведет Денис Вирен

Мы встретились с директором Музея кино Наумом Клейманом после показа «Школы Сииноми»—одной из последних лент завершившейся недавно ретроспективы Хирочи Симидзу. Беседа продолжалась около двух часов. Порой Наум Ихильевич выходил за рамки темы, но, увы, включить сюда эти отступления не позволяет объем. «За кадром» остались параллели с Борисом Барнетом, размышления о Лени Рифеншталь, о нашем телевидении, о том, что зритель ходит только на «раскрытые» имена, и многое другое... Здесь, в публикуемой записи, только главное—наброски к портрету Симидзу.

— Наум Ихильевич, для начала, наверное, Ваши первые впечатления и, может быть, основные выводы, сделанные во время ретроспективы Хирочи Симидзу?

— С каждой новой ретроспективой мы убеждаемся, насколько легкомысленно представление, что мы знаем японскую кинематографию,—нам известны отдельные мастера. А настоящая кинематография выстраивается только в цикле ретроспектив, после чего начинаешь понимать, что она состоит из взаимодополнительных фигур. Сейчас стало ясно, что Одзу, Мидзогути, Симидзу, Госё, Нарусэ, естественно, Куросава, дополняя друг друга, вместе и создают кинематографию. Так бывает только в очень значительных явлениях, потому что, когда культура действительно богата и кинематограф—действительно организм, видишь, что каждый художник выполняет свою функцию, и никого не заменишь. Вот первый урок.

Второй в некотором смысле развивает предыдущий. Мы склонны иногда считать того или иного режиссера предельным выражением национального духа. С Японией у нас всегда было прочно связан Куросава. Потом оказалось, что в нем очень много голливудского. После мы смотрели Мидзогути, и казалось, вот настоящая Япония с драматизмом своей истории, красотой пейзажей, людей. Потом были Нарусэ и Одзу, которым все восхищались. Философ, настоящий японец, выразивший национальный дух, дзен-буддист, да еще и воспринявший ранние голливудские влияния... Прошло еще несколько ретроспектив, и стало понятно, что каждый из них, во-первых, выразителен и несет некий комплекс национальных черт, во-вторых, они пересекаются, перекликаются, дополняют друг друга, в чем-то даже спорят. Это и есть полнота кинематографии. Я думаю, что такое явление во многом

связано еще и с необыкновенным богатством человеческого содержания художников, работающих вне системы конвейера. Как только возникает диктат, неважно, рынка, идеологии или каких-то строгих правил, приемов—спектр сужается. То, что Япония даже в период милитаризма смогла сохранить в своем кино человечность, показывает, как велика разница между ней и, скажем, Германией. Там в годы фашизма не было создано ни одного шедевра. Видимо, диктат правительстве был настолько силен, атмосфера так душнила, что ничего не могло родиться...

А японцы сохранили культуру кино, в чем мы убеждаемся, смотря, в том числе, Симидзу. Дух милитаризма, ксенофобии не смог отравить кинематограф настолько, чтобы он умер. В этом смысле Симидзу с его гуманизмом—очень важное доказательство того, что народ остался здоров, и я думаю, это объяснение послевоенного «японского чуда» и феномена современной Японии.

— *Теперь, если конкретнее, какие бы Вы выделили особенности его почерка?*

— Симидзу отличается от всех известных нам японских классиков тем, что он делал кинематограф прямого действия: почти не пользовался метафорами. Каждый его сюжет на уровне всего своего пространства может быть метафорой. Однако внутри это как будто почти дидактический урок. И получается, дидактическое кино может и тронуть, и быть высокохудожественным, нефальшивым и неутомительным. Оно просветляет, потому что Симидзу не скрывает, что учит и что он утопичен—он бы хотел, чтоб *было так*. Это удивительное качество, проясняющееся в его картинах, действительно, сближает Симидзу с Барнетом. Принято ругать утопию, считать, что это фальшь и обман. А вот антиутопия—подлинная правда. Это чепуха, потому что, начиная от древнегреческих идиллий, через «Рай» Данте, художники пытались показать не только грехи человечества, но и то, *как должно было бы быть*, или *хочется, чтобы было*. И мне кажется, что Симидзу—один из тех, кто старался изобразить *возможность идеального*. Это не желание сказать, что так есть всегда и везде. Это то, что *может и должно быть*.

— *И отсюда, по сути, отсутствие у него плохих людей?*

— Да. Я думаю, то, что мы видим у Симидзу, действительно, напоминает утопизм Барнета, который мог сделать людей нелепых, смешных, показать и идиллию, и абсолютное заблуждение, но это всегда попытка проявить в лю-

дах доброе начало. Вспомним Булгакова. Иешуа считает, что человек хорош изначально, и над ним смеются, а ведь он действительно так думает. Мне кажется, Симидзу из того же разряда. Это не только христианская этика, это этика нормального человека. Поэтому Симидзу, на мой взгляд, представляет собой ту грань японской культуры, которая связана с идеальной красотой, идеальным добром, идеальными отношениями между людьми, на которые он смотрит не как на реальность, а как на возможность реальности. И все комические сцены у него—отклонение от идеала, потому они и смешны.

Еще одно интересное отличие Симидзу от других японцев. Он, как правило, не уходит в исторические реминисценции. Даже когда он делает фильмы, происходящие в прошлом, они не производят впечатление исторического маскарада. У Симидзу очень трудно определить время, потому что он снимал фильмы про *всегда* и, можно сказать, про *везде*. К примеру, «Школу Сииноми» я очень хорошо представляю в любой стране. Вот только где мы найдем таких учителей, но это—опять же!—идеальные учителя!

— *А в каких формах Симидзу воплощает этот идеал? Даже чисто кинематографически он довольно сильно отличается от коллег...*

— Я не буду подробно сейчас говорить об этом, однако важно сказать, что Симидзу—самый вольный и, если хотите, недисциплинированный из всех японцев. Он производит впечатление вольной кисти, которая пишет тушью на белом пространстве, оставляя очень много свободного места (кстати, таковы и его метафоры). Только постепенно осознаешь, что он каллиграф. Но это не та каллиграфия, которая заполняет каждую клеточку. Он как будто летит по воздуху, оставляя массу воздуха вокруг. В этом смысле начинаешь понимать, что в конечном итоге кинематограф Симидзу метафоричен в целом, но по отношению к высшим моральным категориям: свободы, ответственности. И режиссер может нарушить массу законов драматургии, японской изобразительной культуры. Заметно, что у него крайне мало тех условных знаков, которые взывают к нашей художественно-исторической памяти, все время соотносящей кино с тем, что мы уже знаем. Симидзу же производит впечатление импровизатора, который рассказывает, как хочет и что хочет.

— *Как в «Школе Сииноми», где он, по-моему, впервые использует флэшбэки?..*

— Да, их здесь два в самом начале. А, скажем, в «Японских девушках в порту» он рассказывает три истории одновременно. В любом случае понятно, что Симидзу абсолютно свободен. И ясно, почему Одзу говорил, что не умеет так снимать фильмы. Хироси Симидзу совершенно другой, и, если угодно, снимает, как дышит. Мы посмотрели 12 картин, и для нас уже прояснились контуры личности Симидзу. Конфуций говорил: «Нет мира в душе—нет мира в Поднебесной». Так вот, Симидзу и показывает, что в Поднебесной может наступить мир, коль скоро он есть в душе. Симидзу утверждает добро в ситуации, когда, казалось бы, ничто не мешает добру осуществиться. Знает ли он о препятствиях на этом пути? Конечно. Но для него не в этом суть. Она—в возможности жить в мире друг с другом, и это утопия. Но к ней можно и нужно стремиться. Симидзу снимает картину, если хотите, теорему, в которой показывает органичность существования.

Интересно, что в «Школе Сииноми» режиссер ни разу не скрыл хромоту больных полиомиелитом детей и ни разу не подчеркнул ее.

— *И это выглядит абсолютно естественно!*

— Да, с ними случилось несчастье, но им надо жить так же, как всем. И насколько они человечны! Мы издеваемся над гуманизмом как над устаревшим понятием, совершая предательство по отношению к самим себе, а вот Симидзу так не поступает. Он ни разу не предал (сколько картин мы посмотрели!) своего идеала, найденного в самом начале: люди слабы, могут совершать ошибки (отказаться от детей, убить возлюбленного), но у них всегда остается шанс возродиться, вернуться к человечности. Такого кино нам очень не хватает сегодня. К счастью, у Симидзу есть продолжатель—постановщик известных картин «После жизни» и «Никто не узнает» Хирокадзу Корэ-Эда.

Так что я считаю, что благодаря кинематографу Симидзу мы обрели совершенно необходимое дополнение для понимания истории японского кино, культуры и духа японцев.

— *Перед показом «Японских девушек в порту» Вы рассказывали, как на Симидзу влияли американцы. Мне кажется, что сейчас, когда мы смотрим более поздние его фильмы, это влияние чувствуется все меньше. А как по-Вашему?*

— Это странный случай. Да, он все меньше использует американские приемы: например, уходит от гэгов. Но, на мой взгляд, он все-таки не отказался от американского и, отчасти, нашего влияния в том, что продолжал верить в жизнь сообща. Попытка понять, как ее устроить,—одна из самых интересных его тем.

Меня поражает, каким образом он строит мизансцену. Действительно, почти не прибегает к крупным планам, всё—на общих, на дистанцированной камере. Но если уж у него крупные планы, то какие! Он включает их только, когда нужно. Он не догматик. В «Школе Сииноми» есть удивительный кадр, где применен параллельный монтаж с помощью камеры. Почему там нужна непрерывность? Потому что Симидзу показывает единое жизненное пространство, где истинным медиатором является больной мальчик. И режиссер убирает с тротуара кого бы то ни было и снимает одним куском. План одинокого мальчика-инвалида на фоне тротуара парадоксально больше крупного плана!

Все фильмы Симидзу не похожи друг на друга. Но есть удивительное ощущение единства мира этого художника. Можно сказать, что существует мир Симидзу, подобно миру Одзу, который занимается вариациями. А вот Симидзу создает этикие легкие листки, которые он быстро пишет и пускает по ветру. Как ни удивительно, они, так легко написанные, обладают не меньшей весомостью, чем хорошо проработанные гравюры.

Симидзу изображает повседневную жизнь, быт, и, казалось бы, ничего религиозного, трансцендентного у него нет—всё здесь и сейчас. И вдруг в «Школе Сииноми» появляются письма, которые дети пишут умершему мальчику. Но это не религиозный мотив. Здесь—этика нашего существования. Хотя герои и говорят, что мальчик теперь в другой жизни, эти трансцендентные мотивы, представления повернуты, направлены не туда, а оттуда, к нам. Чтобы мы сегодня и здесь были такими, а не где-то там, в другой жизни.

— Наум Ихильевич, мне показалось, что письма—сугубо японский образ. При этом мы говорили, что картина общечеловеческая и, действительно, она понятна, близка каждому. Но вот этот мотив остался не совсем ясным, даже показался странным. В контексте японской культуры—безусловно, а вне...

— Вот как раз один из метафорических моментов. Картина в широком смысле слова об общезитии, где есть несколько путей коммуникации. Письмо—серьезная японская традиция, однако она не слишком современна: письмо придумывает мальчик, у которого нет возможности другого контакта с отцом, и только тогда учителю приходит в голову, что все должны написать родителям. Это еще одна возможность соединить детей между собой и с родителями, создать некую однородную среду, где люди друг другу помогают. Так вот, в каком-то смысле письмо—символ общения, но опять же очень осторожный, аккуратный, нигде не пережатый, не превращенный в манифест. А в целом фильм поучительный, как и все ленты Симидзу.

Почему для него так важна детская тема? Он использует образ школы как школы жизни, а в ней находятся все. Поэтому ребенок, еще не затуманенное существо, при всех его эгоистических выходках, всегда несет мерило нормы. И есть взрослые, которые забыли очень важные уроки детства, о чем режиссер и напоминает.

Пораительно завершение «Материнского сердца» словами мальчика: «Какое красивое небо!» Этот выход на уровень «прекрасных звезд над нашей головой» и, додумывая, по Канту, «совести внутри нас»,—вот сущность кино Симидзу.

Мне даже не очень хочется говорить о каких-то чисто кинематографических особенностях. Конечно, любопытно сравнить отношение к актеру, сюжету, камере или пейзажу у разных великих японцев. Но мне кажется, что все это второстепенно по отношению к главному у Симидзу—закону жизни, каким он должен быть. А если он не таков, тем хуже для нас. Это подход абсолютно общечеловеческий. У режиссера нет никаких препятствий быть непонятым где бы то ни было—в Африке, в Австралии, в России—не имеет значения.

— Картины Симидзу разнообразны, сильно отличаются друг от друга. Но, по моим ощущениям, у него есть некое направление, работа в котором удавалась ему больше всего. И я бы выделил здесь «Массажистов и женщину» и «Заколку для волос». Полукомические, полусерьезные и утонченные ленты. И хотя у всех возникали разные ассоциации, от Ренуара до Антониони, меня эти фильмы заставили вспомнить грузин, скажем, Эльдара Шенгелая.

— Да, совершенно точно. Сценарист Котэ Джандиери, посмотревший только одну картину Симидзу, сказал: «Какое грузинское кино!» Дело в том, что там был целый ряд условий, напоминавших условия, в которых работал Симидзу. Во-первых, юмор есть знак свободы. Во-вторых, грузинская культура очень хорошо знает, что такое радость жизни сейчас и здесь. Это не значит, что грузины живут одним мгновением—они видят всю красоту жизни, как она есть, и ценят ее. Оказывается, этим качеством обладают и японцы. Жизнь здесь и сейчас обладает самодостаточностью. Она прекрасна уже потому, что мы живем. Симидзу одарен этим чувством, отсюда его

свобода. Я понимаю, что Вы имеете в виду, когда говорите о предпочтении этих фильмов, что они для него более органичны. Вы отчасти правы. Это, действительно, его состояние, которое приносит радость и ему, и зрителям. Этого нет ни у Куросавы, ни у Мидзогути, ни даже у Одзу, хотя у Одзу подобная красота мгновения чувствуется.

Можно провести интересную параллель с гениальной картиной Одзу «Поздняя весна», где прогулка отца с дочерью по сакральной Аллее криптомерий в Киото носит священный характер. Тем самым, Одзу возводит семейную преданность друг другу в ранг национальных святынь. У Симидзу в одной из лент героини тоже гуляют по этой Аллее, но не обращают внимания на криптомерии. Они рады, что приехали к горячим источникам. А священные деревья живут своей жизнью, «обеспечивая» пространство, в котором можно получить пусть и мелкие радости, но ведь они часть жизни. И можно не понимать, что ты живешь среди святынь, но жить полной жизнью, в этих, казалось бы, повседневных радостях. То есть Одзу сближает зрителя со святынями, а Симидзу окружает ими: знаешь об этом—хорошо, не знаешь—неважно. Живи честно и радостно, то есть счастливо, и всё.