

Аннет МАЙКЛСОН

НАГИСА ОСИМА: «КИНО СУБЪЕКТИВНОСТИ»

«Запретить зеленый!»—таков категорический императив, изначально наложенный Осимой на свою работу. Он говорит, что, снимая свой первый цветной фильм (вообще второй в его карьере), он ограничил свою цветовую палитру, из которой изгнал зеленый цвет. Отсюда легко предсказать некоторые результаты этого самоограничения. Предметы, костюмы и пейзажи должны быть лишены оттенков зеленого. И угол съемки должен каждый раз обеспечивать это исключение.

Название дано редакцией «КЗ». В оригинале озаглавленная просто: «Введение», статья Аннет Майклсон открывает составленный ею сборник текстов Нагисы Осимы.

Само же это ограничение было порождено типичным, скудно меблированным японским домом с садом и окружающим его пространством. В таком саду или рядом с ним обязательно находился чайный домик—символ семейной традиции и ее незыблемости; вот они-то и подлежали «изгнанию». «Персонажи, комнаты, сады—все это в высшей степени отгалькивающе, и я твердо верю в то, что покуда темная чувственность, которая всем этим порождается, не будет полностью разрушена, в Японии не может появиться ничего свежего».

Было бы, однако, ошибкой приписать Осиме радикальное отрицание «естественного», знакомого нам по бодлеровской традиции дендизма. И в самом деле, Роже Галуа в своей рецензии на «Империю страсти» с присущим ему красноречием, усиленным его характерной восприимчивостью к интересным естественным феноменам, выявил те доминирующие значающие, которые являются экспрессивными агентами в практике Осимы. «Идея страсти дистанцируется от разумности, размещается таким образом, чтобы предстать более загадочной, более необъяснимой, растворяющей имя империи в царстве самой природы, дремлющей где-то в глубине, подобно тому, как корни деревьев прячутся в земле, выпуская на свет пышную крону. Следовательно, природа во всей своей силе присутствует здесь постоянно: в снеге, в потоках дождя, в клочьях тумана, поднимающегося с полей, в желтой осенней листве, в порывах ветра, который гнет и ломает тонкие ветви сосен, в ползущих насекомых... и во всем этом присутствует также упорядоченность, которую придает человек как часть природы».

Аскеза, наложенная на него самим собой, была сформулирована Осимой в ответе на анкету журнала «*Kyosensui*», посвященному искусству аранжировки цветов. Можно представить себе, какой вопрос ему был задан («Дорогой господин Осима, мы хотели бы узнать ваше личное мнение по поводу традиционного искусства икебаны») и ту реакцию, которую он вызвал, облекшись в форму манифеста.

Исключенный зеленый был знаком издавна прирученной Природы, и как таковой стал неотъемлемой частью японского быта, расширяя пространство комнатшек традиционного жилища на пять-восемь ковриковтатами. Именно внутри этого расширенного пространства откристаллизовывалась культура с ее традициями, ныне разрушающимися. Сохранять это пространство означало сохранять и содействовать закоснению «темной чувственности» этой культуры.

Здесь вспоминается страстная критика Теодором Адорно Сёрена Киркегора, тексты которого в соответствующих пассажах центрировались вокруг подробных описаний комнат, коридоров, домов. Адорно глубоко и внимательно проанализировал «униженность мысли» Киркегора, его «направленность внутрь» как прямое выражение замкнутого бытия буржуазии XIX века. «Порядок расстановки вещей в помещении называется аранжировкой. Исторически иллюзорные предметы аранжируются в некое подобие неизменной природы»¹.

«Содержимое интерьера—всего лишь декорация, отчужденная от тех целей, которую она репрезентирует, лишенная собственной ценности, по-

рожденная единственно изолированными апартаментами, сотворенная не более чем сопоставлением. “Лампа наподобие цветка”, восточная греза, сделанная из резного бумажного абажура и плетеного коврика-подставки; кабинет военного, полный дорогих украшений, алчно собранных за морями... настоящая фата-моргана декадентских орнаментов приобретает смысл благодаря не материалам, из которых они сделаны, но интерьеру, который унифицирует подбор элементов в виде натюрморта. Но интерьерные вещи не остаются безучастными. Интерьер вытягивает из них значение. Чужеродность трансформируется, приобретая экспрессивность. Немые вещи начинают говорить как “символы”².

В данной цитате Адорно постулирует совпадение «интерьера» и ландшафта в буржуазном быту; апартаменты как сокровищница—это убежище приватности, меланхолии.

Для Осимы это «немой символизм» японской архитектуры дома и традиционное для нее уживание интерьера и экстерьера, которое подлечит разрушению, поскольку оно служит поддержанию идеологии «гармонии», этой доминанты японского национализма. Исключение зеленого цвета из палитры японского кино было атакой на «корни многих зол... Потому что это смягчает сердца японцев... некоторая непримиримость была необходимой... никакого выхода для чувств, для прошлого...» И предписания ранней стадии послевоенной реконструкции, о надеждах, порожденных размахом строительства японской строительной корпорации на огромной территории вдоль побережья, видом острых углов бетонных стен, врезающихся в небо, о «волшебных линиях ртутных ламп», о вере в то, что эта архитектура должна породить новую «чувственность». Два с половиной года, проведенные в комнате на три татами, бетонной комнате студии на периферии индустриального города, породила то презрение и гнев, которые и овладели им. Фильмы также были порождены той верой, что здесь тоже находился объект атаки, поэтому «я пытался,—говорит он,—исключить все сцены с персонажами, которые сидят на татами и разговаривают».

Вот там, в пространстве, окруженном ориентацией на прошлое и оценкой будущего, создавалось кино Осимы. Предположительно, его вектор был устремлен к формированию порядка равноправия, демократизации, расширения свободы выражения. Фактически кино должно было стать хроникой трудностей, сопровождающих установление такого порядка. Говоря о фильмах «новой волны» (Осиму, кстати, часто сравнивают с ключевой фигурой этого направления—Годаром), он утверждает, что в Японии ситуация гораздо сложнее, чем во Франции, что отражается на поведении его камеры—кадрировании, движении, ритме—таким образом вписывая в форму и текстуру фильма ощущение кризиса и противоречий. Исследование этих параметров может сказать нам, действительно ли он может, вместе с Годаром, закрепить за движением камеры моральное и политическое измерение.

15 августа 1945 года—дата невообразимого, невозможного, невыразимого события: капитуляции, признания императором поражения нации во Второй мировой войне.

«Заявление императора было тяжело слушать и трудно понять. Все были поражены. Частые авианалеты в последние месяцы войны нарушили средства коммуникации, а радиоприемники в домах были довоенные, устаревшие, изношенные. К тому же они имелись далеко не в каждой семье, поэтому их устанавливали в общедоступных местах, где их могли слушать люди. Другая трудность состояла в том, что прежде император никогда не обращался к нации по радио. Он не имел опыта публичных выступлений; его речь было трудно разобрать, к тому же текст был составлен на традиционном формальном, архаичном, непривычном юридическом языке.

Эта трансляция—плохо переданная, полученная и понятая—стала символичной для той ситуации, в которой оказалась Япония в тот августовский день»³.

Ситуация смуты стала неблагоприятной почвой для кинематографистов того поколения. Однако в течение двух лет после поражения возникло ядро революционного студенческого движения. Первой значительной акцией этого движения, возникшего как реакция на резкое повышение платы за обучение, была всеобщая забастовка, организованная двадцатью девятью университетами в районе Токио, в которой приняли участие 200 000 студентов по всей стране. Из этой студенческой массы сформировалась студенческая организация «Zengakuren», рекрутировавшая в свои ряды 272 университета.

В этой послевоенной среде воинственного действия, расположенной к спорам и дебатам, открытой к восприятию реальной действительности и прокламациям коммунистической партии, и формировался Осима. Своей кульминации это движение достигло в борьбе 1959–1960 годов против ратификации и выполнения американско-японского договора о безопасности в его первоначальной и пересмотренной версиях. Закончившаяся поражением, эта борьба, которая оставила свой след на политической и художественной жизни Японии, должна рассматриваться в контексте более общего движения оппозиции к политике «холодной войны», проводившейся Соединенными Штатами. Тексты Осимы по поводу войн в Корее и Вьетнаме, его телевизионные документальные фильмы также вписываются в исторический контекст периода, который одновременно является периодом эмиграции из киноиндустрии страны.

Несмотря на интенсивное развитие кинотеории в последние два десятилетия, несмотря на широкий спектр доступной ныне исторической и теоретической литературы, японское кино еще не получило адекватной презентации и оценки. Несмотря на выход в свет таких существенных публикаций, как мемуары Куросавы, японское кино репрезентируется почти единственно через фильмы, демонстрируемые на английском языке. Кроме интервью и журналистских статей, почти ничего из написанного по теории и истории кино по-японски не было переведено на английский язык. В отличие от работ коллег, опубликованных во Франции, Германии или Советском Союзе, тексты японских исследователей оставались недоступными для читающих по-английски. Текстуальный анализ и компаративно-историческое исследование оставались невозможными в силу отсутствия документальных свидетельств и полемиического взаимодействия.

Однако именно в теоретическом дискурсе Осима двигался к тому, что он обозначил как «кино субъективности». Под этим термином понимается нечто отличное от того, что обозначалось им американскими авангардистами того же периода времени. Хотя то и другое родилось на почве радикальной критики поточной кинопродукции, но Осима декларирует здесь необходимость примириться с последней, поскольку она предоставляет возможность работать внутри капиталистического порядка. Отвергая позицию художника-одиночки, он далее разрабатывает понятие кино, которое следует понимать как «субъект истории».

Заняв позицию между истончающейся национальной традицией и «авантюризмом» левых, находящийся в конфронтации к подрастающему поколению, для которого, как он говорит, бессмысленно приносить себя в жертву, он считает необходимым переосмыслить природу кино. Анализ господствующей системы породил убеждение в том, что кино должно стать одной из авторских субъективностей, которая скорее противостоит аудитории, нежели апеллирует к ней.

Анализ системы кинопроизводства, переосмысление зрительства означали для Осимы—как и для многих других в послевоенные годы—определенную гибкость по отношению к классическим жанрам. Это также означало новое открытие документалистики, ослабление нарративных кодов. Наиболее известная на Западе работа Осимы—«Смерть через повешение», как заметил Ноэль Бёрч, начинается с введения трех последовательных кодовых модусов, в которых монтаж и композиция кадров соответствуют трем различным жанрам: «объективистскому» документальному, военному пропагандистскому и «художественному».

Кино «субъективности», как оммаж движению политической оппозиции, неизбежно должно было быть направленным против социальных институтов. Генеративным центром его нарратива, как заметил сам Осима, стало преступление, акты насилия, которые маркируют напряженность и границы порядка, воспринимаемого как репрессивный. В современную эпоху экономической гегемонии Японии кино «субъективности» обретает свой ресурс, свою материальную базу, свою аудиторию за ее пределами.

1. Adorno Theodore W. Kieregaard: Construction of the Aesthetic. Minneapolis, 1989, p. 44.

2. Ibid.

3. Kosaka Masataka. A History of Postwar Japan. Tokyo, 1972, pp. 11–12.

Перевод с английского **Н.А.Цыркун**