

РЕЦЕПЦИЯ (I)

Андрей ШЕМЯКИН

ИЕРОГЛИФ «ЯПОНИЯ»

Японский след в советском кино
от «Оттепели» до Сокурова

Заметки к теме

Сознаю, что эти заметки будут страдать заведомым эмпиризмом. И не только потому, что проблема, обозначенная в подзаголовке, еще никем всерьез не поставлена. Дело в другом: на данном этапе сама ее «локализация», точнее, сведение многообразных и разнонаправленных влияний японской культуры на культуру позднесоветскую к чисто кинематографическим параллелям, представляется преждевременным.

Важнее обнаружить следы самого присутствия Японии как возможного собеседника (пока еще не провиденциального) на том историческом этапе самопознания общества, когда самоопределение обитателей советской Утопии во времени и пространстве становилось делом неотложным. Когда миф о революционном первородстве Страны Советов обнаружил свою изнанку. И когда еще до (а иногда и вместо) реального изучения конкретной страны, заносимой на воображаемую карту подсоветскими гуманитариями (об этом замечательно написала Татьяна Москвина в «Сеансе», № 7, в статье «Гарсон, одну Францию для меня»), творился ее чудесный образ. Кто-то, видимо, творил и образ Японии—только этот *иероглиф* не стал достоянием общечеловечности.

Хотя все шло в ход, все годилось: фильмы Куросавы и романы Кобо Абэ, рассказы и притчи Акутагавы и дзэн-буддизм по Сэлинджеру, «Голый остров» Канэто Синдо и первый просветительский трактат о Японии, напечатанный в «Новом мире» Твардовского буквально накануне его разгона и

ставший интеллектуальным бестселлером,—«Ветка сакуры» журналиста-международника В.Овчинникова.

Наконец, на уровне исторических аналогий в культурной памяти скорее бытовали мотивы, связанные с финалом Гражданской войны, отраженным в «Волочаевских днях» братьев Васильевых, и песней о трех танкистах, готовых сокрушить самураев, которые полезли через «границу у реки», чем с окончанием войны Отечественной, как бы оборванной праздником Победы. Германия была воплощением Мирового Зла, а Япония—так, мелочь. Бой местного значения, досадное послесловие к подвигу, когда сначала надо добить реального противника, а уже потом снимать «Клятву» и «Падение Берлина», после которых история в очередной раз «прекращает течение свое».

А внезапное и страшное завершение Второй мировой—реальную трагедию Хиросимы и Нагасаки—отнюдь не только пропагандисты, но и рядовые граждане относили на счет американского империализма. Опасность той конфронтации (при повальной ядерной безграмотности) была осознана только в начале 80-х, когда в окружении Ю.Андропова, по свидетельству Джеммы Фирсовой, уже заговорили о «новом мышлении». А так—защищались от страха анекдотами о бессмысленности преподавания гражданской обороны, называемой сокращенно—ГРОБ.

Вообще геополитические расклады в послевоенном мире (не только в СССР) были мифологизированы еще сильнее, чем в довоенном.

Впрочем... французский фильм Ива Чампи «Кто вы, доктор Зорге?», имевший успех в советском прокате, мог стимулировать начало разговора о самостоятельной роли Японии в подготовке Второй мировой. Не случилось. Только сейчас документалисты Борис Добродеев и Иван Твердовский возвращаются к фигуре разведчика и его предупреждениям, сделав новый фильм о Зорге («Загадки Рихарда Зорге»), в основном действовавшим, а затем и казненным в Японии.

Иначе говоря, никакой культурно-исторической мифологемы в «японском следе», на мой взгляд, в начале «Оттепели» и долгое время после нее не просматривается.

Следов много, но ведут они в разные стороны.

Литература переводилась фрагментарно, постепенно, однако входя в обиход интеллектуального чтения. История тоже ничего особенного не подсказывала вчерашним победителям.

Даже немецкий опыт поражения, отрефлексируемый в романах Г.Бёлля и воплощенный в замечательных спектаклях тех лет (например, «Глазами клоуна» в Театре Моссовета), представляется в 60-е более значительным, чем японский. Что уж говорить о 70-х, о почти синхронном отклике на новое немецкое кино!

И все же начало осознания результатов какого-то «просачивания» тех или иных символов японской культуры в толщу культуры советской зафиксировать можно. Это время—вторая половина 60-х,—от публикации романа Кобо Абэ «Женщина в песках» («Иностранная литература», 1966, № 5) с вступительной статьей П.Палиевского до появления уже упомянутой «Ветки сакуры» В.Овчинникова в 1970-м. В том же 1970-м и в той же

«Иностранной литературе» появился роман Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества», давший, наконец, вкупе с Фолкнером (а потом и перечитанным Айтматовым) *координаты нового мифа, — мифа безвременья: нигде — значит везде*. В нем-то, в безразмерном мифе о прошлом, где все равно далеко и равно близко (потом, в 1992-м, в статье «Попытка справки» — «ИК», № 4 — Инна Соловьева назовет это свойство «болезнью зрения») и надлежало отныне себя понимать советской мыслящей «прослойке».

И, возможно, притча Кобо Абэ дала бы необходимый интеллектуальный толчок и разбудила бы некие спящие гены русской культуры. Чтобы выбраться не из мифа — он находился в стадии сотворения, — а из тоталитарной пустыни (так это состояние тогда воспринималось), важно было ассимилировать поступавшие со всех сторон разнообразные влияния и дальше — строить свое.

Что именно следовало в той или иной сторонней культуре покорно усвоить, что — отвергнуть с негодованием, а что переиначить до неузнаваемости, но в итоге сделать своим (как когда-то, в 18-м веке, в русской культуре стараниями просветителей, а потом Пушкина и Ивана Киреевского привилась модель английского литературного журнала Аддисона и Стила), стало ясно позже, в 70-е, когда в попытках сопротивления советскому убийственному рационализму стали искать «духовность».

След этих поисков, как и реакция на них, обнаруживается в иронических и вместе с тем полных отчаяния строчках песни подпольной в те годы рок-группы «Зоопарк» (автор и исполнитель Майк Науменко, вошла в альбом «Blues de Moscou», 1981, часть 2-я), предельно точно рисующих интеллектуальный пейзаж тогдашней отечественной контркультуры:

И кто-то, как всегда, нес мне чушь о тарелках,

И кто-то, как всегда, проповедовал дзэн

(курсив мой — А.Ш.),

А я сидел в углу и думал: с кем и где

ты провела эту ночь,

моя сладкая N.

То есть в начале 80-х «дзэн» — это уже интеллигентский треп, надоевшее общее место. Или агрессивная претензия псевдоинтеллектуалов на еще живую часть внутреннего мира автора-персонажа песни, ищущего вот на этой (она же — вечная) пьянке свою (?) пока еще (возможно, уже ускользающую) подругу, которую можно удержать только одним способом: не задавая ей вопросов.

И эта зарисовочка больше иных диссидентских памфлетов свидетельствует о начале конца всей системы координат, заданной десятью заповедями Моисея (или Христа, не суть важно), в шестидесятническом изводе, поскольку заповеди те, хоть и открыты заново, но покоятся-то на незыблемом фундаменте революционного правосознания, сиречь советской морали с ее удивительными превращениями.

Вот вам *инь* и вот вам *янь*!

Переходя теперь к кино, заметим, что отдельным японским фильмам, попадавшим время от времени в советский прокат, предшествовал буквально вал фильмов китайских, мгновенно угодивших в спецхран, — стоило

только Председателю Мао отклониться от ленинского курса. Понятно, что на этих фильмах никакой модели культурной преемственности по веховской схеме «от марксизма к идеализму» (т.е. в нашем случае от конфуцианства к китайскому «марксизму» и обратно) построить было невозможно. Никто и не строил.

Фильмы (а вместе с ними и серьезнейшую проблему ассимиляции молодой японской культурой старой китайской) забыли надолго. В прокате появлялись изрезанная «Жизнь О-Хару, куртизанки» Кэндзи Мидзогути (гораздо позже, в начале 80-х, выйдет убогая анимационная версия гениального «Управляющего Сансё» того же Мидзогути под названием «Брат-сирота») и уже упомянутый «Голый остров» Канэто Синдо, позже—опять порезанная версия нового фильма Синдо «Обнаженные девятнадцатилетние», переименованного у нас в загадочно напоминающую главную заповедь ГУЛАГа сентенцию «Сегодня жить, умереть завтра». Успехом также пользовался фильм «Знамена самураев»—повествование о доблести и предательстве, которые, даже будучи в странном симбиозе, не в состоянии вернуть Империи Восходящего солнца былое могущество. Видимо, картина была выпущена в советский прокат не без чьей-то задней мысли, но осталась лишь репертуарным хитом.

Культовой, однако, стала лента Сэйтиро Утикавы по сценарию Куросавы «Гений дзюдо» (1965). Она и заменила в прокате на много лет фильмы о боевых искусствах, с 70-х уже занявшие заметное место в информационных программах Московских кинофестивалей.

Стоит заметить, что в этой картине есть сцена наглядного урока, данного юному бойцу буддистским монахом,—это урок воли к жизни, когда герой, умирающий от холода и собственной «принципиальности» в пруду, не желая признать правоту Учителя, вдруг видит потянувшиеся к солнцу кувшинки. И, готовый к приятию мудрости, высасывает из воды и, ликуя, бежит в дом, собираясь учить уроки грядущей победы над более изощренным в технике, но менее «чистым» в мировоззрении противником. Далековато от пассивной созерцательности, не правда ли?

В 1966-м вышел перевод фундаментальной монографии Акиры Ивасаки «История японского кино», но бестселлером он не стал.

А в том же, что и перевод «Женщины в песках», 1966-м в советский прокат вышел «Расёмон», открыв эру Куросавы. В 1968-м был выпущен порезанный вариант картины «Жить» (1952),—сценарий был напечатан в сборнике «Акира Куросава» (1977, под редакцией Р.Юренева), в том же 1968-м году и тоже порезанная «Красная борода» (правда, в 3-м выпуске «Альманаха киносценариев» сценарий фильма был напечатан полностью,—то же произошло и с «Затмением» Антониони). И, наконец, почти целиком «Злые остаются живыми» («Злые спят спокойно») —опять-таки в 1968-м.

Добавим, что на этом синхронное знакомство советских кинозрителей с Куросавой не то чтобы закончилось, но пресеклось—вышедший в прокат фильм «Додэка дэн» («Под стук трамвайных колес») явился черно-белым (оставалось утешаться сценарием, выпущенным отдельной книжкой)! Далее был «Дерсу Узала», фильм совместного производства, удостоенный Золотого приза на IX МКФ в Москве.

Лакуны—и информационные, и смысловые—с начала 60-х заполняла, как могла, критика. Майя Туровская написала в «Искусстве кино» о «Семи самураях». Станислав Рассадин в «Советском экране»—о «Расёмоне», посетовав на опоздание (заметим, 16-летнее!). Наконец, Лев Аннинский в сборнике «На экранах мира» (выпуск 2-й) откликнулся на выход «Злых...». А позже подвел предварительный итог воздействию Куросавы на наше культурное сознание в том же «Искусстве кино», отрецензировав «Дерсу Узала». О шекспировских лентах Куросавы подробно и точно написал А.Липков в монографии «Шекспировский экран». О ролях Тосиро Мифунэ у Куросавы в монографии о нем—Инна Генс. Само собой, разбирали и «Идиота».

Не анализируя сейчас эти и другие тексты—пока что единственно достоверные свидетельства того, как именно воспринимался Куросава в годы, предшествовавшие «гуманитарному буму» 80-х (по выражению писателя-востоковеда Леонида Бежина), собственно, и привившему моду на суши, икебану, Басё, «чистого Хокусая» (Д.Пригов) и на все то же учение дзэн, замечу, что Куросава здесь чуть ли не единственный «представитель» авторского кино, по сути модернистского, по отношению к которому не нужно было особенно оговариваться насчет «ошибок». Спасительным было слово «гуманизм»—правда, «воинствующий».

С этой отмычкой в руках Андрей Кончаловский и оператор Георгий Рерберг сняли в Киргизии «Первого учителя» (1966). И применительно именно к этому фильму возникла тема «сверхдавления», «сверхтемпературы» (по позднему определению Л.Аннинского), которому подвергает человека XX век. То есть—современность.

Так произошла—на короткое, впрочем, время—синхронизация мыслей о времени, развивавшихся через изображение. Фильм Калатозова и Урусевского «Летят журавли» все-таки восходил к 1920 годам, к трансформированной реальности, хоть и пропущенной через восприятие героев, находящихся в экстремальной ситуации. Можно найти что-то общее в стерильных интерьерах комнат и коридоров, где жили и не хотели умирать приносимые в жертву Познанию герои «Девяти дней одного года» М.Ромма, и в неумолимых плоскостях кабинетов, где ставил свой лабораторный опыт по расчеловечиванию борца за правду Куросава—автор ленты «Злые остаются живыми».

Все это—не более чем аналогии. В Куросаве подхватывали то, чем он и стал знаменит на Западе: иллюзию европейского взгляда, равного ракурсу, берущему человека на среднем плане; миссию культурного посредника между Западом и Востоком (в этой системе Россия—безусловно, Запад; об успехах модернизации в Японии вспомнили только в конце 80-х, когда проблема сохранения традиций встала с ужасающей ясностью). И как только Куросава сделал фильм «Кагэмуся» («Тень воина»), где вернулся к традиционной японской эстетике, уже культуролог-истолкователь Михаил Ямпольский занял место посредника-интерпретатора. «Наивный» период ассимиляции классика закончился, начался период его интеграции в создававшийся параллельно культурный контекст. Но здесь «Тень воина» сильно потеснила «Легенда о Нараяме» (1982) Сёхэя Имамуры, которой и завершается этап усвоения фильмов и, если угодно, философии ритуала как культуры поведения, которая могла бы ассоциироваться с Японией. Древней, красивой, загадочной

и чем-то удивительно близкой—может, в стыдливости. Написал же тогда, в начале 80-х, Д.С.Лихачев о стыдливости формы, присущей русской культуре. Там стыд и здесь стыд—какая, в сущности, разница?

Кроме откликов критики на выходявшие в прокат ленты, свидетельств о степени знакомства с японским кино, кажется, нет. Жалею, что не записал по свежим следам блестящий рассказ Саввы Кулиша 1983-го года о том, как потрясли его фильмы Кона Итикавы «Полевые огни» (1959) и «Бирманская арфа» (1956), увиденные им на одном из семинаров.

И хотя московский кинотеатр Госфильмофонда «Иллюзион» (а на просмотрах съезжались и из других городов) показал—тоже в начале 80-х—тогда совсем немного японских картин: «Сказки туманной луны после дождя» и уже упомянутого «Управляющего Сансё» Мидзогути, ленты Канэто Синдо «Черные кошки в бамбуковых зарослях» и полную версию «Сегодня жить, умереть завтра», «Ключ» Кона Итикавы, «Восставшего» Масаки Кобаяси (прокатный вариант), а также относительно полную ретроспективу Куросавы («Семь самураев» вообще входили в постоянный репертуар), уже этого было достаточно, чтобы дать толчок к осмыслению «японских уроков» и их значения для крепчающей контркультуры (например, лент будущих некро-реалистов). Благо первые ленты параллельного кино уже делались—еще немного и, не случись Гласности, получили бы мы вариант киноклубного Самиздата с эстетикой стыдливой сопротивлению официозу.

Если бы не «Солярис» и не «Жертвоприношение» А.Тарковского, где в одном случае перед нами—образ технотронной цивилизации, урбанистического ада (все проанализировано детально в работах киноведов), а в другом—модель мира, соразмерного человеку, то есть бесконечно большое и бесконечно малое, то Япония и осталась бы в культурном сознании эпохи суммой прецедентов, слегка ожививших советский прокат, начатых и оборванных попыток синхронизировать процесс самопознания, и, наконец, свелась бы к постепенному соскальзыванию в экзотику.

Но Тарковский вновь поставил коренную русскую проблему: Восток или Запад? (см. об этом в статье О.Булгаковой «Мотивы противостояния Востока и Запада» в журнале «Киноведческие записки», № 14).

Сам он так комментировал образ маленького дома—модели мироздания—в «Жертвоприношении»: «Мне очень нравится отношение к пространству японцев—их умение в маленьком пространстве находить отражение бесконечности...» («Форум», Мюнхен, 1988). Можно сравнить это найденное им пространство не только с видением Токио в «Солярисе», но и с изъеденной временем итальянской натурой в «Ностальгии» и—чуть раньше—с образом Зоны в «Сталкере»: кажется, что Тарковский искал формулу Преображения мира не только в духовном смысле, но и в цивилизационном, и нигде не мог остановиться, найти покой...

Что же касается им самим многократно засвидетельствованного пиетета к мэтрам японского кино (Мидзогути, Куросава, Тэсигахара, Канэто Синдо—возможно, он открыл бы для себя и Одзу), то необходимо собрать и откомментировать его высказывания. Но вряд ли они выявят большую степень напряженности в мировоззренческом поиске Тарковским *своего*, *личного*, нежели в диалоге с Брессоном, Бунюэлем или Бергманом.

Кое-что в природе этого проблематичного диалога, однако, проясняет документальная трилогия Александра Сокурова и его последний на сегодняшний день игровой фильм «Солнце»; все картины мне представляются замечательными, а документальная лента «Dolce... (нежно)» — настоящим шедевром. Но доказательство этого тезиса — за пределами данной статьи. Важнее одна чисто визуальная аналогия: образ малого мира у Сокурова встречается в резко негативном контексте — в «Днях затмения» и в картине «Спаси и сохрани». Здесь малое не предмет любования, не гармоническая модель мироздания, как в «Жертвоприношении», а экспериментальная площадка, на которой как хотят упражняются нездешние силы, всячески калечащие мир.

А мир оказывается пластичным.

Сокуров, по моему мнению, впервые не только пристально всматривается в возможности пластического мышления японцев (воды и тумана, ключевых в иконографии японской культуры, хватало и у Тарковского), а, если угодно, экранизирует сам принцип, подход к миру, который вообще не надо «завоевывать». Нужно установить с ним партнерские отношения, а еще лучше — смириться перед его мудростью, и он сам откроет свои сокровища.

Опять дзэн-буддизм.

Но главное открытие состоит в том, что в пластике и мифологии проглядывает история — конкретная история послевоенного развития страны. Предваряя на НТВ показ своей «Восточной элегии» в 1996 году (интервью у кинорежиссера брал Павел Лобков), Сокуров сказал о том, что его поразила «усталость народа».

Теперь он пошел дальше. И в поступке императора Хирохито, презревшего самурайскую доблесть борьбы «до победного» во имя сохранения страны и народа (а значит, грядущего возрождения страны, свидетелями чего являемся мы, современники) вопреки традиции, увидел уникальный пример... опять-таки гармонического отношения к миру. На руинах Империи.

Аллегория слишком прозрачная, чтобы служить исторической аналогией (в этом смысле нам была бы ближе, вероятно, Испания после Франко — до октября 1993-го года). Но в любом случае историческая дидактика, сколь угодно благородная, поиск прецедента в истории чужой страны для разрешения сегодняшних противоречий страны... нет, не собственной, но могущей стать таковой, — лишь первый шаг на пути существования в истории, в Большом времени (Бахтин).

Япония, взятая как целое, как иероглиф, могла бы стать источником кинематографических влияний и заимствований в 60-е, культурно-историческим убежищем в 70-е, образцом на пути модернизации в 80-е, источником исторической мудрости правителей и народа в 21-м веке. А в 90-е стала восприниматься как супермаркет с экзотическими товарами, сменившими «товары народного потребления», будь они неладны.

К счастью, на этом пути возрастающего социокультурного иждивенчества, вполне социалистического по духу, встречаются болевые точки. Они заставляют вспоминать о реальности.

Одна из таких точек — документальный фильм Семена Арановича «Острова» (1993), где рассказывается не столько о проблеме Курильских островов, сколько о гуманитарной катастрофе, их постигшей, — пока шло — и идет

до сих пор—геополитическое разбирательство. Теперь уже не так важно, чьими они будут,—дело сделано, пространство для жизни не пригодно. И это уже не метафора, не стиль жизни, который можно взять напрокат, не уроки правильного поведения в приличном обществе и даже не способ передачи культурных смыслов и духовных практик, как сейчас говорят. Это—презренная проза, до которой сегодня мало кому есть дело—благо есть профессионалы, они в конце концов разберутся, что к чему, и найдут решение.

Вот почему еще «японский след» в отечественном кино—и, шире, в культуре—трудно реконструировать. Дело не в фактах взаимовлияния двух культур как таковых, хотя они важны. Дело в том, что их осмысление сегодня опирается в непреодоленные противоречия совместного (в рамках единого цивилизационного процесса) существования, которое можно, конечно, гармонизировать, но лишь поверх барьеров.

А они сегодня живы, как никогда, и через них уже не перескочить—предстоит труд понимания Другого без особых наград и гарантии духовного обогащения.

Труд этот начался уже давно, с начала 90-х. В Музее кино прошли ретроспективы совсем полного Куросавы, максимально полных—Мидзугути и Одзу, ретроспективы Хэйноскэ Госё, Микио Нарусэ и Тэйноскэ Кинугасы (чьи «Врата ада» когда-то потрясли Европу), сводных ретроспектив японского кино. Роль этих просмотров невозможно переоценить. В конце 90-х Одзу показали и по каналу «Культура» (в частности, «Вкус сайры»). Это было настоящее открытие—тоже, впрочем, предваренное европейцем, Вимом Вендерсом в замечательной документальной ленте «Токио-Га» (1983/1985), получившей широкое хождение на видео.

Вендерса в конце 80-х у нас вообще «слушали» и как вероучителя, и как посредника, который едва ли не первым из больших мастеров Запада (вторым был Бертолуччи), вводит наших зрителей в принципиально новую ситуацию открытости в мире, предупреждал о сложностях и ловушках, ложных стереотипах познания Другого, да и себя тоже, возникающих на пути очередной модернизации. Об этом (в том числе) он рассказал в картине «Заметки об одежде и городах» (1989)—монолог выдающегося модельера Ёдзи Ямамото, заново обретающего себя в распахнувшемся пространстве «мира». Здесь возникали многозначительные аналогии уже с постсоветской Россией и самочувствием людей русской культуры на продуваемом всеми ветрами временном пятачке, где открывалась возможность бытия-в-истории (а для нас переживание времени и воспринимается до сих пор как ощущение пространства).

Но очередной этап взаимодействия с японской культурой при относительной свободе информации, культ Такэси Китано и новый интерес к Хироси Тэсигахаре (сейчас можно увидеть даже его документальные фильмы) и Сёхэю Имамуре, море разлитое самурайских фильмов, медленное продвижение вглубь толщи японской классики—это уже другая история. Ее уже пишут.

Что же касается типологического и портретного сходства русской мафии и японской якудзы, оставим его мастерам и подмастерьям желтой прессы и кино.

Работы на всех хватит.
