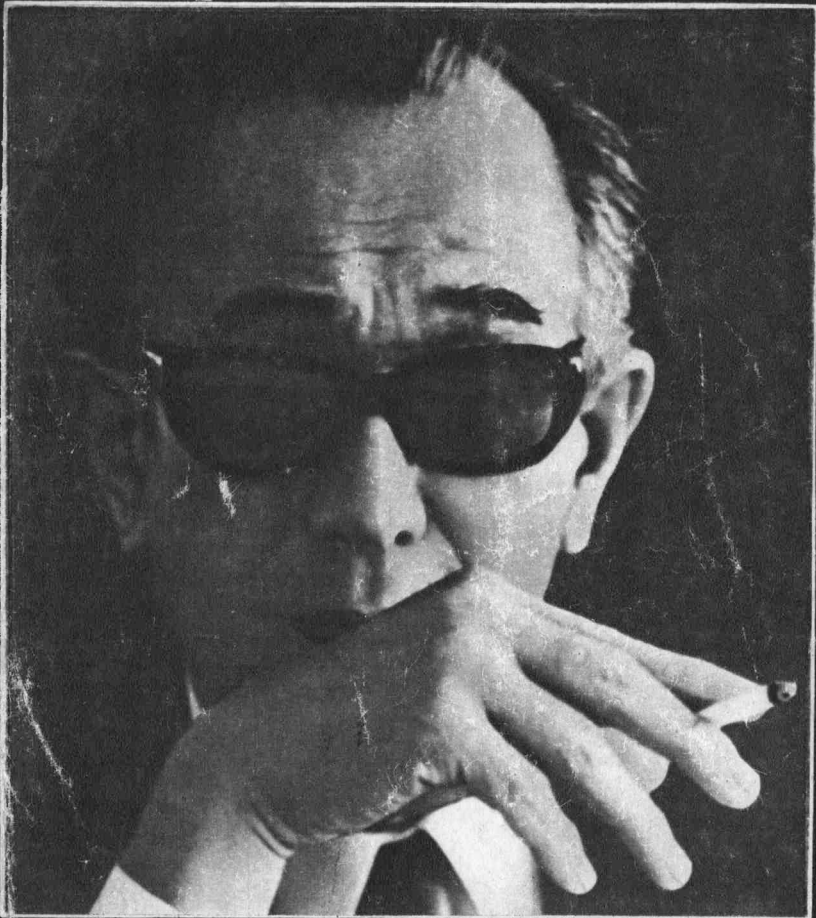


Акира Куросава



Мастера зарубежного киноискусства

Акира Кurosава

Мастера зарубежного киноискусства



Москва, «Искусство», 1977 г.

**778И
К93**

**Составитель
Л. Завьялова**

**Перевод с японского
М. Доли,**

**с французского и английского
Л. Завьяловой,**

**с болгарского
Т. Рузской**

К $\frac{80106-183}{025(01)-77}$ 231-77

© Издательство «Искусство», 1977 г.

Одинокий всадник в тумане

Этот образ веками существует в японском искусстве. Японцы отлично понимают, какие опасности таит для одинокого всадника туман. Особенно если самурай пробирается ночью лесом. Зыбкая стелющаяся пелена коварно скрывает обрывы и завалы. Кроме того, туман окутывает ноги встречающих, а древние сказки говорят, что привидения можно отличить от человека лишь увидев ноги, которые у привидений не касаются земли... Ночь, лес, туман зловеще окружают всадника. Но всадник, сжимая рукоятку меча, продолжает опасный путь.

Когда я думаю о Куросаве, мне видится одинокий всадник в тумане. О таком всаднике говорил и сам режиссер в одном из своих многочисленных интервью. Такие всадники есть и в фильмах Куросавы: в «Паучьем Замке», в «Семи самураях», в «Трех негодях в скрытой крепости».

А в другом интервью Куросава рассказал, что после смерти великих японских кинорежиссеров Кендзи Мидзогути и Микио Нарусе он остался совсем одинок. Не с кем даже поговорить о киноискусстве. А еще в одном интервью он поделился надеждами на кинокомпанию «Четыре всадника», которую организовал с тремя молодыми режиссерами, чтобы стать независимым, чтобы ставить подлинно художественные фильмы. Он рассчитывал, что количество горделивых всадников будет расти, что к первым четырем присоединятся новые и новые. Эти мечты не осуществились. Даже

первым четверем всадникам пришлось блуждать по дебрям кинопроизводства поодиночке.

Одиночество не нарушается. Туман не рассеивается. Впрочем, еще в одном интервью Куросава задумчиво заметил, что, где бы он ни снимал,— поднимается ветер. Но ведь ветер разгоняет туманы! Да, когда Куросава снимает, он ясно видит все вокруг, он отчетливо знает, что хочет сказать, что хочет показать на экране. Но съемки кончаются. Фильм получает собственную жизнь, как бы отрывается от своего автора. И автор остается один. Как остро чувствует он тревогу современного мира! Однако ясно ли видит он предстоящий путь, отличает ли живых людей от привидений?

Мне посчастливилось беседовать с Куросавой. В оживленные летние дни VII Московского кинофестиваля он пришел в гости к советским кинематографистам, в наш Дом кино. Он сел за длинный полированный стол, положил перед собой большие смуглые руки. Его тесно окружили, расспрашивали с почтительным интересом. Вначале он отвечал односложно, застенчиво потупляя глаза, защищенные темными очками. Но руки жили. Они легко взлетали над столом, когда вопрос казался Куросаве интересным. Они сплетали пальцы, сжимали их, когда он хотел отмолчаться; бокал с вином, чашечка кофе, пепельница были постоянным объектом касаний этих удивительно своенравных и грациозных рук. Но постепенно Куросава заговорил. Словно растаял ледок отчуждения. Словно он почувствовал в нас своих друзей. Он перестал ждать вопросов. Заговорил охотно, с подкупающей откровенностью.

Я смотрел на него и думал: сколько репортажей о нем я прочитал во французских, американских, итальянских, польских и прочих киножурналах. Как только не описывали критики и журналисты его недоступность, замкнутость, неконтактность. Как только не называли его: Мастер, Учитель, даже Император!

И ведь действительно: имя Куросавы — одно из самых прославленных имен современного кинематографа. Любители иерархий включают его в пятерку, порой даже в тройку лучших режиссеров мира.

Это его фильм «Расёмон», получив в 1951 году главный приз Венецианского кинофестиваля, а в 1952 году — американскую кинопремию «Оскар», открыл для Европы и Америки сложный и увлекательный мир японской кинематографии. И, став первым всемирно известным японским режиссером, он сохранил это первенство в течение четверти века. Он равнодушно, даже пренебрежительно несет его и сейчас.

Каков же этот неразгаданный мир японской кинематографии и какова в нем роль Акиры Куросавы?

Первым в нашей советской печати на этот сложный вопрос ответил известный кинокритик Японии, борец за мир, коммунист Акира Ивасаки: «Характерная особенность Акиры Куросавы, отличающая его среди других японских кинематографистов, или, лучше сказать, его заслуга... в высокой интеллектуальности его фильмов» (с. 357, цитаты всюду по книге Ивасаки Акира. Современное японское кино. М., «Искусство», 1962).

«Фильмы Куросавы как бы исследовательская лаборатория. Он помещает человека в пробирку, в колбу, создает определенные условия, воздействует определенным образом, стремясь опытным путем выяснить его реакцию» (с. 358). «Его фильмы можно кратко охарактеризовать как драмы бурных страстей, роковых столкновений. Преувеличение, акцентирование придают им еще более яркую окраску» (с. 356).

Не правда ли, при столь бурных реакциях любая колба взорвалась бы? Может быть, Ивасаки сам себе противоречит? Но я не знаю более тонкого и внимательного кинокритика. Значит, творчество Куросавы многообразно, многолико, противоречиво. «Я назвал его творческую манеру идеалистической, и сам он считает себя режиссером-идеалистом», — продолжает Ивасаки, но тут же добавляет: «...при этом замечательной чертой... является его способность внимательно и четко наблюдать внешний мир и отображать его» (с. 359). Казалось бы — признак материалистического мировоззрения...

Но не будем прямо относить к художественному творчеству философские определения. Куросава, бесспорно, реалист. Его реализм критический, со стремлением к глубокому психологизму, народным традициям и разнообразию творческих приемов. Идеализмом же оба Акиры называют, вероятно, стремление к идеалу, мечты о гармонии мира, о красоте и доброте людей. Да таким «идеализмом» действительно проникнуто творчество Куросавы.

Обратимся к его фильмам и к обстоятельствам, в которых они родились.

Киноаппараты Эдисона и братьев Люмьер появились в Японии в 1896 году; но первые видовые, а затем и игровые японские фильмы вышли на экран через три года. Начало XX века японская кинематография встретила во всеоружии: шли съемки спектаклей театра «Кабуки» и событий боксерского восстания в Китае, видов горы Фудзи и шумных токийских улиц. А вскоре японские фильмы стали вытеснять с национальных экранов зарубежные боевики. Япония стала первой в мире страной, поставившей кино на службу школе, просвещению. Однако за пределы Японии кино долго не выходило. Своеобразие развития японского киноискусства состояло не только в том, что поначалу это был просто сфотографированный театр, где женщин играли мужчины, было много других особенностей. Фильмы резко делились на два основных вида: «гендайгэки» (фильмы на современную тематику) производились в Токио и смело использовали достижения зарубежных кинематографий; «дзидайгэки» (исторические фильмы) производились в Киото и опирались на традиции национального театра, литературы и изобразительных искусств. Актеры, режиссеры, сценаристы редко выступали в обоих видах, они придерживались или современной, или исторической тематики. Следы столь резкого жанрового деления сохранились и по сей день. Другой необычной особенностью развития японского кино было то, что, по существу, оно никогда не было немым! Беззвучные фильмы сопровождали комментаторы — «бенси», пользовавшиеся популярностью не меньшей, чем киноактеры. Бенси коммен-

тировали экранное действие, поясняли непонятные японцам обычаи зарубежных стран, сочиняли диалоги и даже порой подвергали критике демонстрируемый фильм. Таким комментатором был Хейго Куросава, старший брат Акиры, часто водивший мальчика в кино-театры. Так с детства кино вошло в жизнь будущего режиссера. Тринадцатилетним отроком он был свидетелем великого землетрясения 1923 года, разрушившего почти все киностудии Японии. Однако страшное бедствие лишь подхлестнуло развитие кинематографии. Конкурирующие между собой кинокомпании «Никкацу», «Сётику» и другие быстро построили новые, более совершенные киностудии и резко увеличили количество выпускаемых картин.

Куросава был свидетелем молниеносной карьеры актеров Цумисабуро Бандо и Дендзиро Окоти, выступавших в ролях непобедимых самураев, формирования утонченного искусства режиссера Кендзи Мидзогути, романтизовавшего быт древнего Эдо (так в старину назывался Токио), творческих экспериментов Тейноске Кинугасы. Масахирос Махино, Минору Мураты, Хейноске Госё, Хироси Инагаки и других выдающихся кинорежиссеров.

Развитие прогрессивных общественных идей, характерное для Японии конца 20-х годов, привело Куросаву во Всеяпонскую ассоциацию пролетарского искусства. На живописной выставке этой ассоциации Куросава обнародовал несколько жанровых полотен, рисующих эпизоды классовой борьбы. Выходец из старинной самурайской семьи тянулся к рабочему классу, к революции

Революционное движение японского пролетариата находило отклик во всех областях искусства. Писатели Такидзе Кобояси, Сунао Токунага, театр «Дзенсиндза», кинематографисты группы «Пурокино» (пролетарское кино) стремились создавать боевые, актуальные произведения. Особое внимание они уделяли кино, искусству массовому, общедоступному, овладевшему к тому времени звуком, словом и невиданно обогатившему свои выразительные возможности. Первая половина 30-х годов стала периодом бурного развития японского киноискусства, количество выпускаемых ежегодно фильмов

превышало цифру «500». Творчески соединив изысканные традиции японского искусства, изящество, смелую условность, завораживающий ритм со специфическими средствами кино, режиссеры Кендзи Мидзогути, Садао Яманака, Тому Утида и многие другие создали и в историческом и современном жанрах фильмы, полные своеобразной поэзии и глубокой человечности.

Японские фильмы начали появляться и на европейских экранах, но прививались там с трудом, казались зрителям слишком условными и медлительными.

Медлительность свойственна и японскому театру, спектакли которого длятся по многу часов. Медлительность фильмов опиралась и на живописные традиции — каждый кадр строился многопланово, был статичен, чтобы его можно было разглядывать. От этого монтаж становился вялым, терял свое значение. Движения актеров были отточены, зачастую условны. Да и поведение людей для европейцев было непривычным: из вежливости не вставали, а садились, влюбленные не целовались, горящие улыбались, женщины уступали во всем мужчинам. Отнестись к этому как к забавной экзотике? Но тогда пропадала углубленная, тонкая психология героев, подтекст, изысканные сюжетные повороты. И вместе с этим содержание, идеология, смысл. А идеологическая борьба в японском кино приобретала все большее значение.

Одновременно с успехами прогрессивного искусства в общественной жизни Японии усиливались империалистические тенденции. Оккупация Маньчжурии в 1931 году, выход из Лиги Наций в 1933 году, начало агрессивной войны в Китае в 1937 году — обозначали основные этапы милитаризации страны. Начиная с 1933 года правительство упраздняет рабочие организации, преследует прогрессивную интеллигенцию, подчиняет все идеологические институты военной, захватнической пропаганде. Эти тенденции проявляются и в кино. Военно-националистические агитки начинают выпускаться сотнями. В исторических фильмах звучат мотивы национальной исключительности, воспеваются жестокость, насилие. По-

пытки наиболее честных и гуманных художников уйти от милитаристической пропаганды в изображение жизни простых людей или хотя бы в область формальных поисков пресекались с безжалостной последовательностью. «Пурокино» разгоняется правительственным указом, его руководителей бросают в тюрьмы. Прогрессивные литературные журналы закрываются. Учреждается цензурный комитет, издавший кодекс, категорически запрещающий в кино не только «критику богатства» и «преклонение перед границей», но даже «сочувственное изображение маленьких людей», стремление к личному счастью... Для облегчения надзора за кинематографистами мелкие киностудии и прокатные конторы сливаются и подчиняются Комитету информации при Совете министров. Создается реакционная «Киноассоциация Великой Японии», управляемая военной и капиталистами.

Вот в эти нелегкие времена и попал Акира Куросава на киностудию «Тохо». Пришел, изверившись в возможности зарабатывать на жизнь живописью, пришел по газетному объявлению наниматься в ассистенты режиссера. И ему повезло. Его приняли, выбрав из сотен претендентов, и определили в ученики к Кадзиро Ямамото. Это был опытный, культурный, мыслящий режиссер. Правда, и ему приходилось отдавать дань милитаристическим агиткам, но он использовал все возможности, чтобы ставить фильмы о жизни трудящихся, воспевать народные обычаи, переносить на экран произведения классической литературы. Куросаву он сразу выделил, обучал его старательно и строго, помогая проявить и организационные, и живописные, и литературные способности. Акира Куросава писал один сценарий за другим. Их ставили второстепенные режиссеры. Но Куросаве, мечтавшему о самостоятельности, ставить не давали. Зато он получал все больше свободы как ассистент. В нашушедшей картине Ямамото «Лошадь», посвященной крестьянству и включавшей документальные эпизоды народных празднеств, соавторство Куросавы стало общеизвестно. И наконец Куросаве дали постановку.

Год 1943. Вторая мировая война в разгаре. Япония пожинает горькие плоды своего нападения на Пирл-Харбор. Народ уже познал и ужас бомбардировок, и горе по убитым, и продовольственные трудности. И Комитет информации несколько ослабил узду: увеличил количество развлекательных фильмов.

Роман писателя Цунэо Томита «Сугата Сансиро» рассказывал о вражде двух школ японской борьбы джиу-джитсу и дзюдо в XIX веке. Сознательно ли вложил Куросава в свой первый фильм «Легенда о дзюдо» антипатию к агрессивной воинственности и жестокости джиу-джитсу и сочувствие к оборонительной, более гуманной системе дзюдо? А знаменитая сцена, в которой герой самосовершенствовался в холодной воде, не содержала ли она намеки на современность?

Нарушивший этические правила борьбы, молодой Сугата Сансиро получает строгий выговор учителя. Преисполненный желанием окрепнуть духом и набраться мужества, он, наказывая сам себя, проводит ночь в ледяной воде пруда, погрузившись в нее по горло. На рассвете околотивший герой видит, как на поверхности воды расплывается лотос.

По-видимому, не продолжительное испытание холодом и страданием, а мгновение красоты, чудо рождения прекрасного наполняет героя душевной гармонией. Есть ли в этом поэтическом поучении связь с современностью?

Крайне левый японский кинокритик Нагабэ Хидео, опубликовавший в журнале «Эйга-Хёрон» (1965, № 7) очень резкий и придирчивый анализ творческого пути Куросавы, находит подозрительную связь с тем, что в год выпуска фильма японское правительство начало мобилизацию студентов в армию и Акира Куросава призывал их к очистительному самообладанию и готовности к страданиям. Европейскому зрителю уловить столь тонкие аллюзии невозможно.

Сам Куросава об этом не говорил. Не говорил он и о другом, противоположном толковании: ночь в холодной воде — война, а

появление лотоса — наступление мира. Куросава как-то сказал о том, что его несогласие с современной действительностью и с официальными тенденциями проявлялось лишь в утонченной изысканности формы. И верно — атмосфера старого Токио, строгая нравственность послушничества в борцовой школе, рыцарское отношение к противнику — все это было показано тонко, поэтично, с истинно японским изяществом. Привлекала и выразительная, психологически оправданная игра актеров, как знаменитого Дендзиро Окоти, так и начинающего Такаси Симуры, которому суждено будет сняться почти во всех фильмах Куросавы и создать незабываемые, вошедшие в историю мирового киноискусства образы.

Картина имела успех. Настолько очевидный, что кинокомпания «Тохо» вынудила Куросаву сделать вторую серию, продолжение. «Новая сага о дзюдо» (1945), как это почти всегда бывает, вышла слабее, ничего принципиально нового не открыв. Разве что в ней в небольшом эпизоде впервые снялся Масаюки Мори — в дальнейшем тоже один из постоянных актеров Куросавы.

Зато между этими двумя историческими драмами Куросаве удалось снять современный фильм по собственному оригинальному сценарию. Задание он получил вполне в духе военной пропаганды. Нужно было показать труд женщин на военном заводе. Все это он выполнил, но показал и изнурительность этого труда, а главное, психологию молодых работниц, их чувство товарищества. Не покорных роботов, безропотно выполняющих военный приказ, а тонко чувствующих, страдающих и не теряющих человечности людей показал молодой режиссер. Картина «Самые нежные» (1944) одобрена не была, но на экраны все же вышла. Куросаву заставили быстро вернуться к проблемам дзюдо, а потом еще быстрее, с минимальными затратами, перенести на экран пьесу XII века, из репертуара театра «Кабуки» «Наступающие тигру на хвост». И это было сделано за пару месяцев. Может быть, тогда-то и родилась нелюбовь Куросавы к «Кабуки», декларированная неоднократно. Впрочем, и здесь был проделан интересный эксперимент: условный, традиционный

театральный спектакль был целиком перенесен на натуру. Некоторые критики восприняли это как пародию на «Кабуки».

Но, скорее, это было доказательство своеобразия и независимости выразительных средств кино.

Однако показывать вежливость между врагами в последний год самой бесчеловечной войны — вот что было необычно, если не опасно! Сказался ли здесь тщетно скрывааемый пацифизм Куросавы? Гадать трудно. Во всяком случае, фильм прошел почти незамеченным. Да и до сравнений ли кино и театра, до глухих ли призывов к вежливости было японцам? На Хиросиму упала атомная бомба. Рушилась империалистическая Япония.

Трагические события войны не могли не сказаться на судьбе всех кинематографистов Японии. Последовательные коммунисты и антифашисты — режиссер Фумио Ками, кинокритик Акира Ивасаки, — томясь в тюрьмах, не работали в кино. Попытки же талантливого Ясудзиро Одзу говорить о войне суровую правду («Вкус простой пищи», 1941; «Был отец», 1942) привели к тому, что режиссер оказался на фронте рядовым. Правда, те не очень многие художники, которые открыто и охотно служили империализму (в их числе Томотака Тасакай, Хисатора Кумагай — авторы особо шовинистических опусов), были осуждены американским судом как военные преступники. А пятно близкого сотрудничества с военщиной легло на большинство. Характерен путь учителя Куросавы — Кадзиро Ямамото. После лучшего своего фильма «Лошадь», проникнутого демократическими настроениями, он стяжал шумное одобрение генералов своими шовинистическими гимнами флоту («Морские сражения у Гавайских островов и Малайи», 1942) и летчикам-смертникам («Эскадрилья соколов», 1944). Старались не отстать от спортивного мэтра и многие другие.

Каково же было молодым, начинающим художникам? И все они, пришедшие в кино в годы войны, Тадаси Имаи, Кэйноске Киносита, Кодзабуро Ясимото, так же как и Акира Куросава, прошли и через покорное подчинение властям и через робкие попытки сказать

нечто свое эзоповым языком. Поэтому конец войны был почти всеми ими встречен в растерянности, с ощущением скорее прошлой вины, чем надежды на будущее.

Однако Тадаси Имаи быстро нашел себя. Вместе с совсем молодыми Сацуо Ямамото, Кането Синдо и с вернувшимся из тюрьмы Фумио Каimei он стал в ряды режиссеров-коммунистов и вскоре создал замечательный фильм о безработных «А все-таки мы живем», ставший знаменем японского прогрессивного киноискусства.

Сложнее складывалась судьба Акиры Куросавы. Вначале он присоединился к группе режиссеров студии «Тохо» и создал вместе с ними фильм о профсоюзах «Творящие завтрашний день». Он состоял из нескольких новелл и получился эклектичным, схематичным. А принцип коллективной постановки стал навсегда для Куросавы неприемлемым.

Куросава хотел говорить свое, выношенное, выстраданное. Искал тему, приглядывался к окружающей жизни. Но студия торопила. Сценарий Эйдзиро Хисаита о профессоре-патриоте, сотрудничавшем с Рихардом Зорге и казненном вместе с ним, показался интересным. Он поднимал актуальные и острые проблемы. Но Куросаве не удалось их решить глубоко. Актеры Сусуму Фудзита и Дендзиро Окоти, перешедшие в современный фильм из дилогии о дзюдо, не справились с психологическими тонкостями своих новых ролей. На первый план неожиданно вышла актриса Сэцуко Хара, сыгравшая роль женщины, не сломленной бедой, не изменившей своим идеалам и нашедшей утешение в тяжелом крестьянском труде. Эта актриса прогремит еще в фильме Куросавы «Идиот». Но сейчас ее стараний не хватило. Фильм успеха не имел. Куросаву предостерегали от увлечения современной тематикой, ведь путь костюмных исторических драм куда богаче эффектными возможностями...

И именно поэтому следующие пять своих фильмов он посвятил современности. В них разными средствами, в различных жанрах, с

неодинаковой силой убедительности, но в целом искренне, серьезно и глубоко показал смятение и нужду, тревогу и надежды человека послевоенной Японии. О войне почти не говорится в этих фильмах, но беспокойный дух неустроенности, унижения, социальных и нравственных проблем делает их достоверными свидетельствами именно этого, послевоенного времени. Шемящая тревога и робкая надежда живут в них. Этого не поняла современная японская критика. Основываясь на том, что сюжет одного из фильмов был навеян ранними картинами Д.-У. Гриффита, а другого — романами Ж. Сименона, усмотрев попытки режиссера преодолеть традиционную медлительность японских фильмов, опираясь на вестерны Джона Форда, критики объявили Куросаву «самым неазиатским из японских режиссеров». Да, он воспринял многое: и энергичный монтаж и сюжетную динамичность. Но он оставался японцем, он раскрывал черты японского национального характера, при этом обращаясь не к истории, а к современности, он настойчиво разрабатывал для этого динамические, современные средства.

«Великолепное воскресенье» (1947) — это исполненный печального лиризма рассказ о двух юных влюбленных, попытавшихся весело провести свой выходной день, не имея ни денег, ни пищи, ни пристанища. С безыскусственностью хроникера показал Куросава безработных и хулиганов, обывателей и спекулянтов, заполняющих воскресные улицы, закулочные, кинотеатры. Неустроенность, настоуженность, порой даже враждебность окружают влюбленных, но, полные друг другом, ободряемые и утешаемые любовью, они чувствуют себя счастливыми. Промозглым вечером на какой-то заброшенной открытой эстраде он взбирается на сцену и дирижирует воображаемым оркестром только для нее, единственной слушательницы, единственной понимающей души. И — чудо! для них начинает звучать волшебная, вдохновляющая музыка «Неоконченной симфонии» Шуберта.

Несмотря на правдивые и суровые зарисовки эпизодов послевоенной разрухи, социальных выводов Куросава не сделал. Но он сде-

лал оптимистический вывод о силе любви и надежды. А это — уже немало.

Следующий фильм, столь непохожий на «Великолепное воскресенье» своей жестокостью, драматизмом, по существу, говорил о том же: о добрых человеческих чувствах, противостоящих мрачным, озлобленным нравам. Герой «Пьяного ангела» — врач, практикующий в нищем и грязном районе, в унылом бараке, небрежно превращенном в приемный покой. Играл врача Такаси Симура, некрасивый актер, среднего роста, с большой головой и пухлыми губами. Еще в «Легенде о дзюдо» он показал себя способным не только выполнять сложные акробатические сцены и разнообразные эксцентрические номера, но и передавать тонкие, едва уловимые чувства. Его скупые жесты, его глуховатые интонации и прежде всего его большие влажные глаза могли выразить самое сокровенное в человеке.

Несмотря на высокое искусство Такаси Симуры и глубокую, сложную трактовку образа врача режиссером, успех фильма обеспечил не он, а молодой хулиган, раненный в драке с местными гангстерами и вынужденный обратиться за помощью к врачу. На эту роль Куросава пригласил малоизвестного актера, не имеющего специального образования, но прошедшего тяжелую школу войны и снявшегося в нескольких эпизодических ролях. Актера с красивым, большеглазым лицом европейского типа, с гибкой атлетической фигурой, мгновенной реакцией и стальными мышцами. Тосиро Мифунэ привлек внимание режиссера своей вспылчивой строптивостью, странно сочетающейся с умением замыкаться в себе, сдерживать самые сильные чувства. В характере актера режиссер увидел многое, отличающее послевоенную молодежь: озлобленное упорство, готовность на все. Но что же за этой внешностью, в глупине?

Врач обнаружил у своего непокорного пациента открытую форму туберкулеза. И постепенно, стараясь завоевать доверие, задобрить злобного парня, привязывается к нему, старается не только выле-

чить, но и выпрямить, морально очистить его. Это участие в судьбе дорогого человека становится для героя фильма «Пьяный ангел» спасением от одиночества, отчаяния, пьянства.

По мере того как развивался несложный, небогатый событиями сюжет, как Такаси Симура с поразительной мягкостью играл снисходительность, терпение, человечность «пьяного ангела», в угловатом характере хулигана Тосиро Мифунэ стал раскрывать отзывчивость, благодарность, солидарность. Финал фильма был печален. Главарь местных гангстеров вновь появился в своем притоне. Защищая от него наивную доверчивую медицинскую сестру, не желая вновь подчиняться законам преступного мира, законам злобы, силы, герой Тосиро Мифунэ гибнет. Гибнет, отстаивая свое человеческое достоинство.

В сотрудничестве с Тосиро Мифунэ и Такаси Симурой Куросава поставил еще три фильма, близкие «Пьяному ангелу» по проблематике и материалу. При этом он старался находить различные аспекты для выражения конфликта личности, стремящейся к добру, и общества, основанного на зле. Старался разнообразить и психологические рисунки ролей, исполняемых обоими актерами. Так, в «Тайной дуэли» (1949) Тосиро Мифунэ сыграл военного хирурга, заразившегося сифилисом при операции раненого сифилитика, а Такаси Симура — его отца, мудрого, спокойного и справедливого. Герой фильма врач-хирург считает невозможным излечиться от своей болезни и принимает решение навеки расстаться с любимой невестой. Тосиро Мифунэ показал, что может играть и благородных, сдержанных интеллектуальных героев.

В «Бездомном псе» (1949) он сыграл полицейского, у которого в трамвае украли пистолет, ставший затем орудием ряда убийств. В поисках пистолета полицейский проникает в тайные притоны, попадает в трущобы, харчевни, на пустыри нескольких районов Токио, особенно пострадавших от бомбежек во время войны. Сюжет фильма отчасти напоминал «Похитителей велосипедов» Витторио Де Сики, но значительно уступал фильму Де Сики в социальной

значимости: несколько уголовных историй, связанных с преступлениями, совершенными при помощи украденного пистолета, загромождали фильм, интересный не детективными мотивами, а правдивым и печальным изображением городского дна, послевоенной разрухи и нищеты.

В фильме «Скандал» (1950) роль главного героя — молодого художника, влюбленного в артистку и подвергающегося шантажу со стороны фоторепортера, сделавшего компрометирующие снимки, Куросава вновь поручил Тосиро Мифунэ. Роль эта потребовала от артиста повторения черт, найденных для образов хирурга и полицейского, прибавив к ним артистическую небрежность, легкую возбудимость оскорбленной добродетели. Зато Такаси Симура, игравший до того героев, наделенных добротой, отзывчивостью, обостренным чувством справедливости, неожиданно раскрылся здесь в изображении отрицательных человеческих качеств. Роль продажного адвоката была написана сложно. Психология этого персонажа как бы раздваивалась: на работе и в семье адвокат представлял не одним человеком, а в сценах раскаяния и честного признания — добрая основа побеждала зло, воспитанное порочными нравами суда, адвокатуры, прессы. Критика буржуазных институтов правосудия и прессы была дана Куросавой с большой смелостью и силой. Пожалуй, в образе адвоката впервые явственно сказалось увлечение Куросавы Достоевским. Оно проявилось в мучительном сплетении добра и зла, стяжательства и чадолюбия, униженности и гордыни, в показе тяжкого суда — суда собственной совести.

Социальное зло, необоримые беды, приносимые обществом честному и незащитному человеку, — вот основные мотивы всех послевоенных фильмов Куросавы. Они все время усложняются, приобретая новые аспекты. И, несмотря на отсутствие у Куросавы отчетливых политических выводов, его фильмы звучали правдиво и актуально, а порой разоблачительно, резко.

Послевоенную Японию раздирали противоречия. Американские победители, заявлявшие поначалу о своем демократизме и антимили-

таризме, быстро спелись с капиталистическими кругами Японии и приняли активное участие в угнетении трудящихся. Народ отвечал демонстрациями, забастовками. Классовые столкновения сотрясали и кинематографический мир. В 1948 году на предприятиях кинофирмы «Тохо», где работал Куросава, разразилась массовая забастовка. Эта забастовка, продолжавшаяся семь месяцев, сопровождалась многотысячными демонстрациями, разгоняемыми войсками и даже самолетами. Она вошла в историю революционного движения как самая крупная политическая акция в области кинематографии.

Коммунисты Тадаси Имаи, Сацуо Ямамото, Фумио Ками, которые стояли у руководства, были уволены. Куросава тоже участвовал в движении, его уволить не посмели, но он сам ушел с «Тохо» из протеста. Свой фильм «Тайная дуэль», он ставил на студии «Дайэй».

Другие прогрессивные режиссеры были лишены такой возможности. Отсюда зародилось движение независимых кинематографистов. На мизерные суммы, собранные от заранее проданных билетов, на субсидии профсоюзов они создавали политические фильмы об атомной опасности, о безработице, об обнищании крестьян. Лучшие из этих фильмов, так же как лучшие фильмы итальянского неореализма и наиболее прогрессивных французских, американских мастеров, приближались к искусству социалистического реализма. Крушение фашизма создало во многих странах революционную ситуацию. В странах Восточной Европы революция победила, и искусство пошло по пути социалистического реализма. В Соединенных Штатах прогрессивное кино было разгромлено маккартизмом, во Франции — коммерческими ухищрениями продюсеров. В Италии же и Японии были созданы такие шедевры, как «Земля дрожит», «Похитители велосипедов», «Рим, 11 часов», «Машинист», «Зона пустоты», «Дети атомной бомбы», «Краболовы», «Женщина одна идет по земле», «Мрак среди дня». Это было воинствующее, революционное искусство. Пять фильмов Куросавы на современную тематику, отражавшие хаос, растерянность, безнадежность оккупиро-

ванной Японии, примыкали к фильмам независимых. Это были произведения критического реализма.

Но руководство студии «Дайэй» не слишком сочувствовало злободневным темам и критическим настроениям. Помня об успехе дилогии о дзюдо, Куросаву уговаривали вернуться к «дзидайгэкам», к фильмам на самурайскую тематику. И он согласился, но пошел необычным путем. Он обратился к творчеству Рюноске Акутагавы, великого новеллиста начала нашего века, соединившего в своих тончайших, изощренных новеллах национальную повествовательную традицию с влияниями Мопассана, Пруста и особенно Тургенева и Чехова.

Звучали в психологических новеллах Акутагавы и близкие Достоевскому темы расплаты за свершенное преступление, проблемы совести, безумия.

Куросава взял две новеллы Акутагавы: «Ворота Расёмон» и «В чаще», написанные в разное время и о разных эпохах. Он определил время действия фильма X веком, эпохой разрушительных феодальных войн, эпидемий и прочих народных бедствий. Одиночество и несправедливость человека, падение морали, разрешающей все для сохранения собственной жизни, ужас перед прошлым и бесперспективность будущего — вот атмосфера фильма, поставленного по новеллам Акутагавы. Одна из них, «Ворота Расёмон», служит как бы драматургическим обрамлением и философским комментарием к фабульной основе фильма — новелле «В чаще». Разве не созвучна эта мрачная атмосфера настроениям, царящим в побежденной, разрушенной Японии конца 40-х годов?

Сумрачная громада ворот, чудом сохранившихся среди разрушений, мрак и дождь. Дождь, дождь, холодный, промозглый, бесконечный, будто подхлестываемый порывами злого ветра. Под воротами прячутся от непогоды трое путников. Возникает опасливая, прерывистая беседа, в которой один из них, бродячий монах, пытается доказать, что справедливость и добро еще существуют, другой, разбойник, утверждает, что мир — это ад. А третий, крестья-

янин-дровосек, начинает рассказ о трагедии, происшедшей у него на глазах: в лесу разбойник убил самурая и овладел его женой. И здесь, согласно кинематографическому обычаю, действие возвращается вспять, чтобы показать, как все это случилось. Но весь мир поразило то, что Куросава показал случившееся не один, а четыре раза, и каждый раз по-новому — так, как увидели его жена самурая, разбойник, дух убитого, вызванный страшной ведьмой, и, наконец, посторонний свидетель — дровосек.

Если в эпизодах обрамления нас угнетает мрачная дождливая, сумеречная атмосфера, то сцены в лесу решены в сияющих, пронизанных солнцем тонах. Зыбкое, переливающееся освещение кадров леса до нападения разбойника, солнце, просвечивающее сквозь листву, блики, тени — все это порождает чувства и красоты и тревоги. А когда происходят поединки, фон как бы нейтрализуется. Сверкают мечи. Хриплое дыхание, лязг, вопли. Камера движется, следя за сражающимися. Монтаж становится динамичней. Преобладают общие планы. Крупные — редки и воспринимаются как крик, как удар.

Крупные планы с четкой психологической характеристикой героев преобладают в сценах рассказов. Вопрошающего мы не видим. Все наше внимание устремлено на говорящих. Мягкая, нежная женственность лица Матико Киё, резкая контрастность страшного, фанатического лица колдуньи (Фумико Хомма). А Тосиро Мифунэ освещается по-разному, в зависимости от резких колебаний его психологического состояния: от буйного ликования до жесточайшего отчаяния.

Удивительна палитра актера, давшего эту богатейшую гамму чувств, удивительно и искусство оператора Кадзуо Миягава, которому равно доступны и насыщенный всевозможными оттенками пейзаж и глубокий, проникновенный портрет.

Как многозначительны эти портреты! Как важна характеристика персонажей. В ней и мрачный релятивизм фильма: истина непознаваема, каждый человек прав по-своему и по-своему порочен.

Порочен? Да, ведь речь идет о преступлении, об убийстве, об эпохе, полной бесчеловечности и бедствий. Но отчего же в сердце зрителя прокрадывается сочувствие и к женщине, и к самураю, и, конечно же, к этому великолепному, обаятельному в своей тигриной свирепости разбойнику? Может быть, потому, что каждый из них отстаивает свое человеческое достоинство?

Итак, четыре человека рассказывают об одном и том же по-разному. Женщина, которую превосходно играет удивительно красивая и гармоничная Матико Киё, обвиняет разбойника в грубом насилии, содрогается от ужаса, но не может скрыть ни равнодушия к погибшему мужу, ни восторга перед дикой, необузданной мужественностью напавшего. Конечно, она оберегает свою женскую честь...

Разбойник Тадзёмару не отрицает содеянного. Наоборот, он тщеславно гордится своей победой, своей отчаянной храбростью, своей звериной силой. В его рассказе поединок — шедевр фехтования, он сам непобедим. Куросава рассказывал, что, репетируя, демонстрировал Тосиро Мифунэ киносъемки льва и леопарда. Мне же разбойник кажется больше похожим на тигра. Стелющийся, подкрадывающийся, сжимающийся, как пружина, прыгающий, кровожадный, беспощадный. Как связанный тигр, рычит и стонет Тадзёмару, когда подвергают сомнению его доблесть, когда говорят ему, что он попался, что он в плену у правосудия. Он не боится кары, смерти, он боится бесчестия, подозрений в трусости или слабости.

Дух самурая, вызванный косматой колдуньей, казалось бы, не станет лгать. Счеты с жизнью покончены, истина предстанет перед вечностью. Но и в посмертном рассказе самурая звучит феодальное чванство. Он побежден, но поражение не может обесчестить его. Он защищает свое рыцарство. Бой с разбойником выглядит совсем иначе: самурай сражается благородно, разбойник мечется, скулит от страха и побеждает только коварством да случайностью. Масаюки Мори играл тонко и строго. Его гордость неколебима, благородство неоспоримо. Однако может быть, в них-то и кроется причина лжи?

Но тогда мы должны поверить беспристрастному свидетелю — дровосеку, случайно видевшему все. Честные и печальные глаза Такаси Симуры не лгут. Он потрясен насилием, кровопролитием, грабежом. Но когда он рассказывает об этом под воротами Расёмон, бродяга упрекает его в краже драгоценного кинжала самурая! Это дало основание одному из серьезнейших знатоков творчества Куросавы, Дональду Ричи, допустить предположение, что дровосек — убийца...

Но нет, дровосек олицетворяет народ. В нем да и в монахе свет надежды, «луч света в темном царстве».

Действие вновь возвращается под дождь, к воротам Расёмон. Монах пытается оспорить бродягу, утверждая, что люди — все же люди. Но это только слова. Справедливые, но слова. Дровосек же совершает поступок, достойный человека. Дождь приутих. И вдруг послышался слабый писк. В темном уголке заплакал брошенный кем-то ребенок. Бродяга хочет ограбить его, забрать жалкие тряпки, в которые он завернут: ведь все равно ребенок погибнет. А дровосек спасает ребенка. Нищий, многодетный, голодный, он нежно поднимает ребенка, уносит его с собой. Ребенок — олицетворение будущего.

И дождь перестает. В кадре светлеет. Нет, солнца еще нет, но мрак уже отступает. Куросава не предается отчаянию. Он оставляет хоть слабую, но надежду. Это — надежда на человеческую доброту.

Философская основа «Расёмона» сложна. Японцы ищут ее истоки в средневековых мистических концепциях, что, на мой взгляд, неверно. Куросава принадлежит двадцатому веку. Ему ближе феноменология Гуссерля с ее проповедью воздержания от оценок объективной реальности и экзистенциализм, тоскующий от беспомощности человека перед лицом жизни. Впрочем, я не уверен, что Куросава читал этого философа. Он зорким глазом и трепетным сердцем художника оценил тревоги и противоречия современности, отразив их в двух основных видах японского кино — совре-

менном и историческом. И сделал это с любовью к человеку, с верой в добро.

Фильм вышел в год самых жарких боев независимых кинематографистов против монополий. Может быть, поэтому в Японии он прошел незамеченным. Не Акутагава, а Кобаяси был на знамени независимых. Но представитель Венецианского фестиваля увидел фильм в Токио и без ведома автора увез в Венецию. Успех превзошел все ожидания. Кинокритики всех стран ринулись изучать японское кино и открыли в нем и неореализм Тадаси Имаи, и политическую целеустремленность Сацуо Ямамото, а затем и мастеров национальных, возможных только в Японии,— уточненного Кендзи Мидзогути, и темпераментного Тейноске Кинугасу, и Микио Нарусе, неповторимого певца странного и очаровательного японского быта, и Кането Синдо с его поразительным «Голым островом».

А потом пошли японские «рассерженные», «новая волна», открывшая «солнечное племя» — американизированную бездуховную молодежь, режиссеры, поразившие мир бесстыдством эротических сцен и кровавой жестокостью. Словом, Япония в течение нескольких лет стала одной из главных кинематографических держав мира. И какие бы наимоднейшие ветры ни дули с Востока — всех сравнивали с Куросавой, мерили по Куросаве, возносили над ним, низвергали к его ногам.

А на родине, в Японии, не сразу согласились со славой, пришедшей с Запада. Критики-традиционалисты отзывались холодно и быстро нашли объяснение этой славе: Куросава не типичный японец, а западник, космополит. Известны его увлечения русской литературой, французской живописью, немецкой музыкой, американским кино. Все это правда. Мировая художественная культура органически вошла в мировосприятие Куросавы. О Достоевском, Толстом, Чехове, Горьком нечего и говорить. Красной нитью пройдут они через всю творческую жизнь режиссера. О преклонении перед Ван Гогом, Тулуз-Лотреком, Руо он неоднократно говорил. Не только Бах и

Шуберт прозвучат в его фильмах, но и Шестая симфония Чайковского и современные европейские шлягеры. А Джон Форд с его стремительными вестернами будет объявлен любимым кинорежиссером. И тем не менее Куросава — истинно японский художник, самозабвенно любящий традиции народного быта, искусства, поверий, трепетно ощущающий настроения, тревоги, надежды современности. В том-то и его величие, что он соединил в своем творчестве и изысканную традиционность Мидзогути, и поэтическое бытописание Нарусе, и новаторскую дерзость молодых. И обогатил все это духом мировой культуры — от Шекспира до Ингмара Бергмана. Да будет позволено мне вспомнить, как Пушкина упрекали во французоании...

Куросава отнесся и к славе и к критическим боям вокруг своих фильмов, намерений, вкусов равнодушно. Он работал и каждым своим фильмом привлекал внимание всего мира. Пошли легенды о Мастере, Учителе, Императоре.

Свою оглушительную славу Куросава поспешил использовать для дела. Он был увлечен наконец-то открывшейся возможностью осуществить экранизацию романа своего кумира — «Идиот». Для этого ему пришлось вновь переменить хозяев. Руководители фирмы «Сетику» решили рискнуть, усмотрев в сюжете романа кровавую мелодраму. И почему не сыграть на популярности в Европе и Достоевского и Куросавы?

«Идиот» Куросавы не подходит ни под какую из японских жанровых рубрик. Экранизации европейских классиков вообще там очень редки: внешность, быт, существо конфликтов европейцев японцам интерпретировать нелегко. И внешне Куросава поступил с Достоевским весьма смело. Он перенес действие в современность, на самый северный из японских островов — Хоккайдо, где бывает снег. Мышкин стал называться Камэда, Настасья Филипповна — Тазко Насу, Рогожин — Акама. Однако я осмеливаюсь сказать, что не только французы (Жерар Филип), не только немцы (Ганс Штюве), но и наши русские кинематографисты не достигали в трактовке «Идиота»

такой чуткости, такой духовной близости. Вот, что сказал в беседе с корреспондентом «Советской культуры» (1967, 3 сент.) крупнейший наш специалист по Достоевскому Б. И. Бурсов: «Колоссальное впечатление произвела на меня экранизация «Идиота»... Куросавой. 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».

Действие начинается не в поезде, как у Достоевского, а в трюме парохода. Но важно не это, а то, что Мышкин был обвинен в военных преступлениях, осужден на смерть и помилован внезапно, во время экзекуции, как когда-то Достоевский на расправе с петрашевцами. Это придает образу ореол страдальца и делает близким многим японцам, пострадавшим во время и после войны. Все это Мышкин или рассказывает Рогожину, а потом Епанчиным, или просто Куросава сообщает зрителю через титры. Он не боится длинных этих надписей, так как уверен в их напряженной содержательности и, кроме того, дает их на фоне трагических тем Шестой симфонии Чайковского.

Мышкина играет Масаюки Мори (исполнитель роли самурая из «Расёмона»). Несомненно, этот прекрасный актер отлично понял характер роли; аскетическая худоба, одухотворенное лицо, благородная сдержанность жестов — все это подходит к образу. Но Мори суховат, холодноват. Ему не хватает душевной открытости, незащищенности Мышкина, и режиссер, ощущая это, старается ему помочь — то музыкой (Чайковский, Григ, «Однозвучно звенит колокольчик»), то мизансценами, где Мышкин кажется особенно тонким, детски трогательным.

Настасью Филипповну играет поразительно красивая актриса Сэцуко Хара — высокая, гибкая, с европейским продолговатым овалом лица и огромными глазами. Ее появление на квартире Гани отмечено серией крупных планов, резкими аккордами музыки. Внешность актрисы на редкость подходит образу, но темперамента не

хватает, и режиссер показывает ее коротко, подолгу останавливаясь на лицах других персонажей, глядящих на нее, восторгающихся ею. В сцене сжигания денег на лице Настасьи Филипповны трепещут отсветы пылающего камина, придавая лицу и глазам особую, пламенную тревожность. И снова Куросава вводит воспоминания о страдании Мышкина. Полные гнева, отчаяния, боли глаза Настасьи Филипповны напоминают Мышкину глаза парня, которого расстреливали рядом с ним. Режиссер озабочен мотивировкой внезапно нахлынувшей на Мышкина любви. Еще раньше, едва прибыв на Хоккайдо, Мышкин видит портрет Настасьи Филипповны в витрине фотографа и поражается ее угрожающей красотой. А теперь — глаза как у убитого; рассказ о расстреле сопровождается закадровым барабанным боем и выстрелом. Роковая любовь рождается от страдания.

Рогожин — Тосиро Мифунэ — самый сильный образ фильма. Актер играет его на открытом темпераменте, резко переходя от взрывов к внешнему насильственному спокойствию, когда все клокочет внутри. Говорит он отрывисто, глухо, словно лает. Глядит исподлобья, реагирует мгновенно, как хищный зверь. Такая трактовка образа Рогожина поначалу кажется слишком резкой, односторонней. Может быть, краски сгущены для того, чтобы подготовить безумие Рогожина в финале. Но внезапно лицо бешеного этого страстотерпца озаряется доброй, застенчивой улыбкой. С этой нежной улыбкой обращается Рогожин к матери, иногда к Мышкину. На Настасью Филипповну взирает алчущим, томным взглядом. Режиссер любит лицо Мифунэ, подолгу останавливается на нем, показывая все эти поразительные превращения. Не пренебрегает он и пугающими эффектами: мрачная атмосфера в доме Рогожина, длинный и острый нож — не для бумаги! — у него на столе. Потом Рогожин долго идет по узкому мосту над железной дорогой, и проходящий внизу паровоз окутывает его клубами дыма.

Во всем — в городских пейзажах, в интерьерах, костюмах, в поведении действующих лиц — Куросава не пытается имитировать Рос-

сию. Это Япония, японцы. От русского колорита оставлен снег. Он идет крупными хлопьями, медленно, бесконечно, почти все время. Заносы, сугробы, с крыш виснут огромные сосульки. Да еще, пожалуй, лошади. Их много на улицах, по которым бредет Мышкин. Вот он остановился у витрины. Ножи, причудливо повернутые остриями прямо на него. И с диким криком Мышкин валится в снег в эпилептическом припадке.

Снег — основной лейтмотив длинной сцены карнавала на катке. Факелы отражаются в зеркале льда. Кружение конькобежцев, странный мир снега, огней, неясных порывов, подавляемых страстей. Все герои встречаются на этом карнавале: Мышкин, Рогожин, Епанчины, Настасья Филипповна. Они ведут между собой длинные, смутные диалоги. А окружают их карнавальные маски, словно издевающиеся рожи.

Объяснение Мышкина с Аглаей происходит среди сверкающего под солнцем снега, у странной фигуры снежного дракона. Далее следует монтаж любовных сцен, происходящих в разных местах. И требовательная резкость Аглаи контрастирует с нежностью Мышкина.

Метель, сосульки, перечеркивающие кадр, вой ветра сопровождают все сцены Рогожина с Настасьей Филипповной. Когда Рогожин приходит к ней, они долго молчат, слышится только завывание пурги. А когда к Настасье Филипповне является Аглая, долгая дуэль взглядов двух ненавидящих друг друга женщин внезапно прерывается треском в печурке и клубами дыма. Этот взрыв сопровождается взрывом гнева Настасьи Филипповны, решающей не уступить Мышкина сопернице.

Поразительно разработана Курсовой сцена возле мертвой Настасьи Филипповны. Мышкин и Рогожин долго идут под тихую музыку гобоя. Мышкин тих, покорен, полон предчувствия. В доме Рогожина темно. Мышкин держит в руке свечу, и с каждым его шагом освещение меняется, становясь тревожнее и мрачнее. Тень от резной ширмы ложится на лица, превращая их в злобещие черепа... Может быть, здесь осенила Курсову идея превратить

лица героев «Макбета» в маски театра «Но»? А когда Мышкин видит за ширмой мертвое тело, он, тихо стеная, долго колеблет ширму, хватаясь за нее, чтоб не упасть, и тени бегут, трепещут, маски оживают, начинают безмолвно говорить, мимировать. Это безумие овладевает несчастным.

Оба выходят на свет. Отрывочный, пустой разговор безумных: холодно, жарко, кто-то ходит по коридору... безумный Рогожин уютно поеживается, заговорщически ухмыляется... Трепещут пять свечей, бликуя в хрустальных бокалах. Безумные накрывают головы одеялом. Окаменело лицо Мышкина. Маска. Рогожин широко распахнул неподвижные, вопрошающие глаза. Тоже маска. Слышны какие-то звоночки. Что это? Еле слышные, они как бы сгущают атмосферу отчаяния и ужаса. Рогожин что-то говорит, говорит... Мышкин молча гладит его по лицу, по голове. Два лица занимают весь кадр, располагаясь в нем, одно над другим. Странная, нелепая композиция — в ней и безумие, и отчаяние, и сострадание. Мерцает и гаснет свеча. Тьма.

Здесь, собственно, и кончается фильм. Большого не скажешь. Но, к сожалению, Куросава дает еще одну сцену, у Епанчиных. Все говорят, что Мышкин был чудным человеком, любил людей. Аглая плачет. Видимо, сцена эта понадобилась для разъяснения идеи фильма. Но разве может дидактика добавить что-либо к художественным образам неизбывной силы? Неужели Куросава не понадеялся на себя и решил в чем-то словами убедить зрителя, что-то ему объяснить?

Конечно, неудача заключительной сцены не разрушает огромного впечатления от фильма. Да, это редкостное чудо искусства, когда великий роман, будучи изменен, переделан, перенесен в другую страну, заговорил с экрана с силой, достойной пера Достоевского.

В Японии фильм сначала успеха не имел. Критика была преимущественно отрицательная. Ругателей интересовала не близость фильма к великому роману, а отступление от традиционных форм мело-

драмы, на которых специализировалась фирма «Сётику». И Куросава порвал с этой фирмой, вернулся на «Тохо». А успех фильма стал расти. За рубежом были поражены: японский Достоевский. Да и в самой Японии фильм постепенно завоевывал все больше поклонников. Во время беседы в Москве, о которой я писал в начале статьи, на вопрос о лучшем своем фильме Куросава после некоторого раздумья назвал «Идиота». Была ли это любезность по отношению к москвичам? Но о любви своей к образу Мышкина, к теме прощения и сострадания Куросава говорил не раз, в различной обстановке. К русской классике он обратится еще дважды, и первый раз через пять лет после «Идиота», в 1956 году, к пьесе Горького «На дне».

Эту пьесу неоднократно ставили японские театры, была сделана немая кинокартина в 1923 году режиссером Каоро Осанаи, пьеса вошла в университетский курс литературы. Герои фильма Куросавы, как и в «Идиоте», получили японские имена. Но если «Идиот» был придвинут к современности, то фильм «На дне» — отодвинут в эпоху Эдо, в романтическую эпоху позднего феодализма. Трактую пьесу как трагикомедию с авантюрными мотивами, Куросава хотел иронически противопоставить юдоль и нищету горьковских героев традиционной романтизации эпохи Эдо, а психологизм и гуманизм — традиционным приключениям и поединкам.

Художник Йосиро Мураки построил обширный и мрачный барак, где каждый в своем углу прозябали персонажи. Барак этот ютился как бы в овраге, и над ним возвышалась огромная свалка. Действие происходило и в буквальном смысле на дне.

Хотя пьеса была перенесена на экран почти без изменений, с осторожными сокращениями диалогов, ее интерпретация резко отличалась от привычной нам мхатовской. Не Сатин, не Лука и не Барон, а любовная драма Пепла вышла на первый план. Пепла (его назвали Сутэкичи) играл, конечно, Мифунэ, чья красота, темперамент, сила резко выделяли его среди обитателей ночлежки (впрочем, примерно так же трактовал пьесу и великий французский кинорежис-

сер Жан Ренуар, ставивший «На дне» в 1936 году с Жаном Габеном в роли Пепла).

Замечательной партнершей Мифунэ стала одна из лучших актрис Японии Исудзу Ямада, любимейшая героиня независимых режиссеров, сыгравшая во многих революционных фильмах, создавшая образы героических женщин Японии. Здесь она сыграла коварство, ревность, нестерпимую боль обиды. Досадно, что образ Луки низведен до масштабов эпизодического персонажа, а Сатин лишен внутренней убежденности, силы.

Кurosава сознательно стремился раскрыть в обитателях дна добрые человеческие чувства, показать радость жизни даже в состоянии унижения, бесправия, нищеты. Печальный юмор, острая ирония переплетались с презрительной огорченностью, с подлинным драматизмом. В изображении болезни, страдания, смерти режиссер не избегал натуралистических штрихов. И все это вместе взятое все же не достигало, на мой русский вкус, горьковской глубины и человечности. Да и кинематографическое решение фильма грешит растянутостью и статичностью. Потоки слов, произносимых персонажами, утомляют. Пьеса, разыгранная, по существу, в одной декорации, даже при монтажном мастерстве Куросавы, сопротивлялась законам кинематографической динамики. О растянутости и статике японские критики не писали. В Японии любят медлительные и длинные фильмы, и горьковский юмор, старательно подчеркнутый Куросавой, до зрителей доходил. Фильм стал заметной страницей в благодарном деле культурного познания России. А горьковские мотивы еще прозвучат не раз в фильмах Куросавы из японской жизни.

В Японской критике принято традиционно делить фильмы Куросавы на «дзидайгэки» и «гендайгэки» — на исторические и современные. Я тоже старался придерживаться этого, столь характерного для киноискусства Японии деления. Но поневоле отступаешь от него, так как «Идиот» переносится в современность, а «На дне» отодвигается в средневековье... Зато вот Шекспир послужил основой для чи-

стейших «дзидайгэки»: «Макбет» стал истинно самурайской трагедией! Все же, группируя фильмы Куросавы, придется к традиционным рубрикам прибавить еще одну: экранизацию зарубежной классики.

К «Макбету» Куросава обратился в 1957 году, как раз перед экранизацией Горького. Вместе с «На дне» и «Тремя негодяями в скрытой крепости» фильм «Трон в крови», по словам Куросавы, образует как бы историческую трилогию, назначение которой покончить с псевдоисторизмом традиционных «дзидайгэки», с их условностью и театральностью. Все это, по-моему, неверно. Между этими тремя фильмами так мало общего, что объединить их в трилогию никак нельзя. Достигнуть подлинного историзма, перенося в японское средневековье то Горького, то Шекспира, тоже трудно. Да и куда девать тогда фильм «Семь самураев», в котором Куросава действительно разрушил и условность и театральную пышность традиционных самурайских картин? Но раз уж я нарушил хронологию, обратимся сейчас к фильму «Трон в крови, или Паучий замок» — экранизации «Макбета», интерпретированного вольно, но удивительно чутко.

Если в «На дне» Куросава сохранил почти весь горьковский текст и всех действующих лиц, то в «Макбете» он почти весь текст написал сам и количество персонажей уменьшил. Изменил он и места действия, и порядок разворачивания событий, и обстоятельства гибели героев. Если для «Идиота» он использовал музыку Чайковского и вальс «Дунайские волны», если в «На дне» тоже прозвучали русские мелодии — то для «Макбета» были выбраны странные звучания древних японских инструментов, мелодии театра «Но».

Почему же все-таки это «Макбет», а не просто «дзидайгэки», самурайская кровавая драма? Почему же шекспиологи в один голос говорят о верности духу Шекспира? Английский критик Дж. Блуменфелд начинает свою статью в журнале «Сайт энд Саунд» (осень, 1965) утверждением, что «Трон в крови» является «единственной работой, насколько мне известно, которая целиком успешно транс-

формировала пьесу Шекспира в фильм»; польская исследовательница Анна Татаркевич назвала свою статью в журнале «Фильм» (1964, № 27) «Куросава, или о верности Шекспиру», и даже такой строгий знаток Шекспира, как С. И. Юткевич, посвятивший его интерпретации в кино большую книгу, пишет: «Беру на себя смелость сказать, что, несмотря на все нарушения канонов, именно этот фильм можно назвать шекспировским с гораздо большим основанием, чем многие из тех, которые почтительно следовали за драматургом». И Юткевич называет это «Чудом искусства»¹.

Это чудо осуществляется главным образом в двух основных действующих лицах, которых играют Тосиро Мифунэ и Исудзу Ямада. Зовут этих действующих лиц не лорд и леди Макбет, а Васидзу и Асадзи; живут они в период гражданских войн, в Японии начала XVI века, и, борясь за трон, убивая своего сюзерена, совершают необычные для средневековой Англии акты феодальной междоусобицы, а непостижимые, кошмарные, невероятные посягательства на потомка божества, на непререкаемый кодекс «бусидо», на основы основ японских традиций, морали, веры.

Может быть, поэтому к властолюбию и коварству леди Макбет прибавляются и муки неудавшегося материнства и все оттенки зависти, ревности, кощунства, а безумие является не результатом, а, скорее, одной из побудительных причин убийства. Может быть, поэтому против Макбета восстает не Макдуф, а сама природа — лес, отравляющий его ядовитыми туманами, окружающий сбивающимися с толку чащобами, лес, исторгающий сонмы летучих мышей, зловеще врывающихся в замок Васидзу, лес, приводящий его к страшному духу-предсказателю (не к трем паркам, болтающим, переругивающимся, порой даже смешным, а к ужасному старику, эманации коварной луны и губительного, непреодолимого леса!). Наконец, не воины Малькольма, замаскированные ветвями, а — верится — сам лес движется на убийцу, и стрелы, пронзающие Васидзу, пуще-

¹ Юткевич С. Шекспир и кино. М., 1973, с. 115.

ны воинами самого Васидзу, обезумевшими от приближения леса-рока, леса-возмездия.

Образ природы, возмущающейся Васидзу, воплощен не только в лесе, но и в лошадях, в этих прекрасных, благородных созданиях, занимающих во многих фильмах Куросавы столь видное место. После убийства сюзерена лошади встают. Не только испуганные, но разгневанные, страшные, они заполняют собой двор замка, оглушают ржанием, грохотом копыт и уносятся в лес. Бунтует и лошадь Банко (он в фильме зовется Мики), не покоряется конюхам, не дает себя оседлать, как бы желая предупредить хозяина о готовящемся покушении.

Кажется порождением злого начала и замок, за овладение которым борется Васидзу. Вопреки традиции это не высокое каменное сооружение, а приземистое, как гриб, как пузырь, выросший из земли среди леса. Его строили специально в лесах на склонах Фудзиямы (художники И. Мураки и К. Эдзаки), что едва не разорило продюсеров, но образ чего-то таинственного, давящего, ядовитого был создан.

В зловещей этой атмосфере психологические мотивировки преступлений четы Макбет были излишни. Кровавые деяния детерминировала эпоха, а не намерения людей. И поэтому Куросава, вопреки европейским традициям, не уделяет психологии своих героев особого внимания. Его интересуют не нюансы, а контрасты, и он прибегает к традиции старинного японского театра «Но», разыгрывающего трагедии в масках, выражающих сгустки характеров, высшие, крайние проявления чувств. Ведь еще в «Идиоте», в сценах предельного отчаяния и безумия, в которых психологические нюансы, оттенки могли ослабить напряжение, Куросава светом и тенями превращал лица актеров в маски! А теперь Шекспир, навывший накал страстей...

Советский киновед А. Липков в своей книге «Шекспировский экран» сообщает: «...к празднованию шекспировского юбилея в Англии Куросава сделал пятнадцатиминутный фильм, сопоставляющий

традиционные маски «Но» с мимикой актеров в «Кровавом троне», показывающий, насколько дословно его исполнители следуют выражению омоте (масок). Так, в сцене, где Асадзи (леди Макбет) уговаривает мужа убить властителя, мимика Тосиро Мифунэ — Васидзу соответствует маске воина «Хейда». Выражение лица Исудзу Ямады — Асадзи повторяет другую маску театра «Но» — «Сакуми»¹. Далее Липков, цитируя Куросаву, рассказывает о смене масок Ямады — маски немолодой, близкой к безумию женщины, маской гнева с золотыми глазами. Маска «Чуджо» была основой призрака Банко, маска «Яманта» — образа лесного духа и т. д.

Только великие актеры — Ямада, Мифунэ — могли выполнить такое режиссерское решение. И они не только смогли выразить на своих лицах иступленные чувства древних масок, они сумели в пластике движений, в музыке интонаций найти соответствие этим маскам.

Достаточно вспомнить проход и сгорбленную позу сидящей Ямады, стирающей с рук своих кровь, или извивающуюся, словно выворачивающуюся наизнанку от боли, ярости, отчаяния фигуру Мифунэ, в которого непостижимым кинематографическим приемом вонзаются одна за другой карающие стрелы.

Писали, что Мифунэ согласился, чтобы в него по-настоящему стреляли из луков. Может быть, авторитет Куросавы в состоянии довести актера и до более опасных решений. Но как тогда ему вонзили в горло последнюю стрелу, пригвоздившую Васидзу к стенке? И, захлебываясь кровью, хрипя, он пополз, оцетинясь вонзившимися в тело стрелами, как чудовищное насекомое, как паук у стен своего мерзкого замка.

И это, конечно, чудо. Но чудо не кинематографической трюковой техники, а чудо режиссуры и актерского мастерства, кинематографического искусства. И, может быть, именно этим чудом кинематографического искусства, нашедшего для интерпретации Шекспира

¹ Липков в А. Шекспировский экран. М., «Искусство», 1975, с. 147—148.

образы, недоступные театру,— леса, ветра, летучих мышей, бешущихся лошадей,— и объясняется необъяснимая близость «Паучьего замка» шекспировской трагедии.

Так кино сблизило Шекспира и кодекс «бусидо», Европу и Японию давних эпох, когда эти страны и не подозревали о существовании друг друга. Так Шекспир внес новые, живые страсти, образы, краски в традицию японских «дзидайгэки» — традицию, начинающую устаревать.

Впрочем, уже и в более ранних фильмах Куросавы, в «Расёмоне» и особенно в «Семи самураях», эти традиции новаторски пересматривались, обновлялись.

Крупнейший французский историк кино Жорж Садуль, встретившийся с Куросавой в Токио в 1965 году («Синема-65», № 92), спросил Куросаву, почему он снимает то «гэндайгэки», то «дзидайгэки», Куросава ответил: «Выбирая современный сюжет, я наталкиваюсь на целый ряд табу и обязательств, поставленных продюсером и касающихся вопросов политики. Когда я хочу рассказать об определенной, волнующей сердце теме, меня принуждают искажать ее. Цензура менее строга, если речь идет об историческом сюжете. Здесь она ровно ничего не понимает, и я пользуюсь относительной свободой».

Обычные страдания художника-новатора, прогрессивно мыслящего художника. Эзопов язык исторической темы. Но, прибегая к спасительной маскировке в одеяниях прошедших эпох, не рискует ли художник стать непонятым не только цензору, но и зрителю? И хотя «дзидайгэки» Куросавы сделаны со всем великолепием подлинного таланта, не все они идейно напряжены, как его современные фильмы. Актуальная идея наиболее отчетливо проступает в «Семи самураях», а в последующих фильмах идеи порой даже невняты и противоречивы... «Семь самураев» — самый реалистичский фильм из исторических работ Куросавы.

Вероятно, поэтому «Семь самураев» (1954) многие исследователи считают лучшим фильмом Куросавы. Он, как и «Расёмон», блистал

на Венецианском фестивале, и только потому, что «Расёмон» был первым, он стал «открытием» японской кинематографии и стяжал более почетные призы. Но «Семь самураев» имели большой успех в Японии, да и во всем мире был высоко оценен антивоенный пафос этого фильма.

Сюжет «Семи самураев» прост, как все традиционные авантурные сюжеты. Писали, что он заимствован из какого-то вестерна Джона Форда. Вряд ли. Вероятно, журналисты спутали — это американец Джо Стерджес перенес фильм Куросавы на ковбойскую почву и стяжал этим всемирный успех: «Великолепную семерку» запоем смотрели и у нас.

Разумеется, нельзя сравнить уверенное ремесло американца с утонченным искусством Куросавы, но сюжет в обоих фильмах один: крестьяне одинокой деревеньки, изнемогая от грабежей, нанимают семерых бродячих воинов, и те гибнут, защищая крестьян от бандитов.

Куросава погрузил этот сюжет в эпоху гражданских войн XVI века, в ту же эпоху, что и «Паучий замок». Несмотря на то, что фильм получился безмерно длинным и был выпущен сначала сокращенным почти наполовину, меня поразила лаконичность его языка, его характеристик.

«Заказ» крестьян принимает бродячий самурай Камбэй. Как удается небольшому, полноватому, некрасивому Такаси Симуре с первых же кадров убедить зрителя в безукоризненном рыцарском благородстве и непобедимой военной доблести этого человека — непонятно. Это очередное чудо Куросавы.

Камбей усаживается в каком-то сарае и начинает прием абитуриентов. Один за другим к нему являются безработные самураи, и потому, как каждый из них отражает неожиданный удар палкой спрятанного за дверью ассистента, Камбэй судит об их боевых достоинствах, а зрители — об их драматических характерах. Один самурай — верный, послушный, веселый — мгновенно уворачивается. Другой — могучий, невозмутимый — принимает увесистый удар, как

укус комара. Третий — олицетворение войны — не только парирует но и наносит удар сам. Четвертый, пятый, шестой... И только седьмой — Кикиутиё (Тосиро Мифунэ) — получает удар. Он не прирожденный самурай! Это крестьянин, согнанный судьбой с земли и принужденный выдавать себя за самурая, орудовать не оралом, а мечом и со всей страстью, порожденной желанием выжить, желающий походить на самурая!

Сложный, жизненный, трогательный, полный юмора, трагизма и обаяния характер! Польский критик Александр Яцкевич назвал его «раблезианским Санчо Пансой с душой Дон Кихота» (журн. «Фильм», 1963, № 43). И он прав. В нем и крестьянская хитреца, и рыцарское благородство, и поистине раблезианское буйство, сочность, неистовость чувств! Замечательны сцены, в которых Кикиутиё обучает крестьян военным приемам. Вот уж пародия на военную муштру! Сам он — пародия на самурая. Говорит хрипло, отрывисто. Почесывается и приседает, как обезьяна. Доспехи сидят на нем криво. Но, может быть, именно поэтому непонятливые крестьяне понимают его? А в бою он ловок, как зверь. И храбр, и живуч, и коварен, и вынослив... И смешон порой и грозен!

О, бои Куросавы! Бандиты налетают, как вихрь. И вихри сопровождают их конные атаки, вздувая пыль или вздымая каскады брызг. О, лошади Куросавы! Их развевающиеся гривы и хвосты, их храп и цокот, их оскаленные морды! Самая страшная атака — во время ливня. Какое переплетение стихий, какой монтаж, какие ослепительные композиции коротких, как молнии, кадров!

Каждый из самураев сражается в соответствии со своим характером. И каждый гибнет по-своему. Уцелеют в бою Камбей и юный Капусиро, почти мальчик, влюбившийся в крестьянскую девушку. Их любовные сцены искусно перемежают комедию военной муштры, трагедию битв и смертей. Эти любовные сцены происходят в лесу, пронизанном солнцем, на поляне, полной ромашек, словно маленьких солнц. Капусиро уходит за девушкой. Вероятно, он станет крестьянином.

Выживает, к счастью, и Кикиутиё. Он не вернется к крестьянству. Он произносит монолог о жадности, двуличии, неблагодарности крестьян, прячущих от победителей свою пищу. Он вопрошает: «Кто их сделал такими? Вы, проклятые самураи!» Вывод ясен — в бедах народа виновен тот, кто грабит, убивает, воюет.

Разгромлены бандиты. Трое уцелевших самураев стоят у четырех могил своих соратников. А крестьянам не до них. Пора сажать рис. И крестьяне работают. Тихо рождается и нарастает их трудовая песня. Работает и поет юная возлюбленная Кацусиро. А мудрый и благородный Камбэй в глубокой задумчивости говорит не то Кикиутиё, не то зрителю: «Ты думаешь — это победили мы? Нет, это победили крестьяне. Самураи — как ветер, крестьяне — как земля». Почти как у Экклезиаста: «Кружится, кружится ветер, а земля пребывает веками».

Фильм «Семь самураев» вместе с фильмами на современные темы, созданными в эти годы, прозвучал в общем хоре прогрессивного японского кино, подымающего голоса против нового милитаризма, против новой войны. К антивоенной теме Куросава обратится и во всех своих следующих исторических фильмах. Жестокость военщины будет сравнена с безумием в «Пауьем замке». Абсурдность и бесчеловечность войны прозвучит в «Скрытой крепости». Коварство, военная хитрость будут иронически осмеяны в «Телохранителе», распри правителей, ведущие к кровопролитию, — в «Цубаки Сандзюро». Во всех этих фильмах Куросава остается гуманистом и пацифистом. Классового анализа, к которому он приблизился в «Семи самураях», в последующих «дзидайгэках» нет. Но художник, поднимающий голос против войны в годы холодной войны, корейской войны, вьетнамской войны, в годы испытаний водородных бомб, — художник честный и прогрессивный.

Новаторство Куросавы дало новую жизнь «дзидайгэкам». В 60-е годы вышли великолепные фильмы режиссера Масаки Кобаяси («Характери» и «Восставший»), Тадаси Имаи («Жестокость кодекса бусидо») и другие. Но рядом с ними все чаще стали появляться фильмы,

вначале эстетизирующие жестокость, поединки, самоубийства, а затем и открыто воспевающие их.

А в 70-х годах жестокость в сочетании с эротикой и даже с порнографией стала главным, определяющим качеством японских и исторических и современных фильмов. Куросава мужественно противостоял этому злокачественному поветрию, но об этом ниже.

«Три негодяя в скрытой крепости» (1958), как и «Семь самураев», — авантурный фильм. Но он ближе к традиционным «дзидайгэкам». Его сюжет запутан, идея не вполне ясна. Тосиро Мифунэ играет в нем какого-то феодального военачальника, которому непременно нужно переправить какую-то прелестную принцессу из враждебного феода в дружественный. До поры они скрываются в тайной крепости, искусно замаскированной в горном лесу. Дело осложняется и тем, что вблизи крепости спрятаны сокровища, которые тоже нужно переправить, а вокруг слоняются два комических персонажа — крестьяне, согнанные со своих земель и укрывающиеся от войны. Комизм этих персонажей невелик, сочувствие к ним прохладное, а места они занимают много, делая фильм растянутым и скучным.

А хотел Куросава сделать легкий, развлекательный, авантурно-комедийный кинороман, прочил в прообразы своему главному герою — Робина Гуда. Но у бессмертного сына английских баллад была миссия посерьезнее, чем опека принцессы. Он защищал крестьян, бедняков. А Рокурото Макабе, хоть и играет его сам Тосиро Мифунэ, столь благородных социальных функций не несет... Зато как скачет он на коне, как носится по лесу, то продуваемому ураганом, то заволакиваемому туманами! Как, страшно оскалась и издавая вопли, он рубится кривым самурайским мечом, как вертит гривастой пикой, как прыгает по скалам!

Несмотря на затянувшиеся сроки производства, успех этой сказки был так велик, что Куросава смог осуществить свою давнишнюю мечту: освободиться от опеки рачительных хозяев «Тохо» и организовать собственную небольшую кинокомпанию.

Это произошло в то время, когда левые, прогрессивные кинорежиссеры, опиравшиеся на Коммунистическую и Социалистическую партии, на профсоюзы, на другие рабочие организации, один за другим сдавали свои позиции и поступали на службу в крупные фирмы. Основной причиной поражения был прокат. Прокатные конторы и кинотеатры принадлежали крупным фирмам. И независимым художникам негде было показывать свои картины, некому было их продавать.

Куросава пошел другим путем. Его мировая слава и деньги, принесенные «Скрытой крепостью», позволили ему договориться с «Тохо» об автономии: производственная самостоятельность, а прокат через «Тохо». Так Куросава рассчитывал получить независимость, творческую свободу. Увы, она оказалась эфемерной. Режиссер попал еще в большую зависимость от денег.

Казалось бы, никто не мешал Куросаве выбирать ту или иную тему, трактовать ее так или иначе, затрачивать на постановку столько-то времени и денег. Но вместо вежливо несговорчивых представителей «Тохо» появился еще более неумолимый редактор — коммерческий расчет. Надо было выручить за каждый фильм столько, чтобы сделать следующий. И здесь уж никто не поможет.

Эта зависимая независимость позволила Куросаве поставить несколько серьезных, актуальных, прогрессивных картин. Но, как правило, они коммерческого успеха не имели. Не помогал ни высокий престиж режиссера, ни восторги критики, ни призы на международных фестивалях. И началась великая страда Куросавы-продюсера, великого художника, ставшего неудачливым бизнесменом.

Коммерческий успех приносили «дзидайгэки». В рассказе превосходного писателя Сягоро Ямамото Куросава набрел на образ одинокого ронина (бродячего самурая, лишенного покровителя) Цубаки Сандзюро, продающего свой меч феодалам в эпоху междоусобных войн XIII века. Поначалу образ мыслился необычным, с комическими чертами: Сандзюро побеждает не столь доблестью и мастерством, сколь хитростью и рассудком. Ему часто достается, но он не уныва-

ет, не погибает. Что-то было в этом образе от Кикичи из «Семи самураев», да и в сюжете — героизм наемника — тоже. Правда, Кикичи защищал крестьян, а Сандзюро — торговцев, первый был прямодушен и добр, второй — хитер, скептичен. Но связь образа Сандзюро с фольклором, возможность намеков на современность, когда сильные мира сего нуждаются в вооруженной охране, — все это решило дело.

На главную роль был приглашен, конечно, Тосиро Мифунэ. В его трактовке образ потерял комизм. Даже в сценах, где Сандзюро терпит поражение от многочисленных врагов, он сражается, как лев, он могуч и прекрасен. Взамен хитрости, изворотливости Мифунэ придал герою иные краски. С виду Сандзюро медлителен, ленив, сонлив. Но в глазах огоньки настороженности, ума. Поблескивает ирония, насмешливость и страшен внезапный гневный взрыв. Стоит ли говорить, что персонаж этот стал одним из любимейших героев японского кино? Чисто японский характер: и сдержанный и буйный! В показе выжженного солнцем пустынного и пыльного поселка, где неизвестно откуда появляется Сандзюро, Куросава не пожалел критических красок. Нищета, обездоленность и запуганность обитателей, жадность и жестокость фактических хозяев-торговцев sake и мануфактурой — все это показано с чувством подлинного социального протеста. Но дальше этот протест блекнет. На первый план выходят поединки, поставленные с обычным блеском, интриги, смысл которых остроумен, но не глубок. Социальный гнев уступает место иронии, стилизации...

Особенно эффектен заключительный бой, который избитый, изгнанный, но выживший и вернувшийся Сандзюро дает банде головорезов, нанятых взамен него бывшими хозяевами. Во всех «дзидайгэки» Куросавы, согласно традициям жанра, есть эти эффектные сражения. полные звериной грации, героических поз, победных воплей, хлещущей крови. И на этот раз Куросава показал удивительный ритм, подлинную страстность, огненный темперамент, а Мифунэ превзошел самого себя. Одиноким ронин разгромил, искрошил своих вра-

гов. И, победив, не одарил поверженных даже взглядом. Не обращившись, ушел в неизвестность.

Какова же мораль фильма? Утверждение индивидуального протеста? Превосходство храбрости над силой? Или просто создание образа героя, близкого широким массам своей бедностью, ироничностью, непокорностью и служащего недостижимым идеалам благодаря своей находчивости и непобедимости? Вероятно, только это. И нет ли существенного противоречия между изысканным великолепием изображения боев и заранее обдуманной антивоенной направленностью фильма? Нет ли здесь противоречия между формой и содержанием, характерного для многих талантливых и честных художников, творящих в условиях буржуазного общества? И в данном случае антивоенная идея оказалась смутной, едва ощутимой, а блистательная форма заставила вспомнить традиции самурайских фильмов, воспевающих кодекс «бусидо», и принесла фильму успех. Огромный успех фильма «Телохранитель» побудил Куросаву, как когда-то с «Легендой о дзюдо», создать продолжение. Оно называлось по имени любимейшего героя — «Цубаки Сандзюро» (1962). Его сюжетная схема напоминает «Телохранителя». Сандзюро снова появляется неожиданно, неизвестно откуда. Но на этот раз враждуют не купцы из нищего поселка, а придворные могучего правителя — сёгуна. Герой включается в дворцовую борьбу. Он оказывается на секретнейшем собрании молодых самураев, затеявших мятеж против высших чиновников. Что это — отклик на современные политические заговоры? Или, может быть, на революционные попытки молодежи, которая и в Японии ознаменовала 60-е годы рядом политических выступлений? Но к заговорщикам Куросава относится с нескрываемой иронией. Все их планы, вся их конспирация ничего не стоят, и если бы не ум и опыт Сандзюро, молодые люди погибли бы, как котята. Снова мысль о превосходстве одинокой сильной личности? Идеальная основа фильма неясна...

В фильме много прелестных эпизодов: и сатирических, и поэтических, и фехтовальных. Превосходен образ аристократки, одобряю-

щей кровавые драки, но не переносящей порчи имущества. Хороши образы комических соглядатаев, следящих за заговорщиками. Обычны условные знаки, получаемые героем, ручей приносит ему то белые, то алые лепестки камелий. Неподражаема воинственная грация Тосиро Мифунэ. Но почему от изысканного фильма веет усталостью, холодком? Куросава сделал все возможное, чтобы поддержать, развить успех «Телохраниителя», успех удачно найденного героя. Но подлинных духовных ценностей, новых, идущих от сердца идей не нашел. Вероятно, поэтому к традиционным формам «дзидайгэки» он больше не обращался.

Ставить фильмы о современности Куросава никогда не прекращал, перемежая ими и «дзидайгэки» и экранизации классики. Но, несмотря на их реализм и идейную значительность, на оригинальность их формы, они никогда не приносили ему большого финансового или общественного успеха. Да и ставить их было сложнее: сначала препятствовала администрация «Тохо», потом — прокатчики и страх перед коммерческим провалом.

Наибольшей известностью из фильмов Куросавы на современную тематику пользуется «Жить». Он был создан в период наивысшего расцвета, после «Расёмона» и «Идиота», перед «Семью самураями», в 1952 году. По сравнению с изысканностью, масштабностью и великолепием формы «дзидайгэк» фильм «Жить» сделан подчеркнуто скромно, сдержанно, прозаично.

Такаси Симуру, исполняющего в нем роль главного героя — Ватанабэ, справедливо назвать актером великим. Он снимался в большинстве фильмов Куросавы, начиная с первого — «Легенды о дзюдо». Он переиграл и сильных, и слабых, и добрых, и злых, и подлых, и благородных. А если прибавить к этому роли, сыгранные у других режиссеров, получится просто толпа людей разных эпох, возрастов, профессий. Непостижимо, как мог этот небольшого роста, полноватый человек так разнообразить свою заурядную внешность! Сравните мешковатого, неуклюжего, робкого лесоруба из «Расёмона» с могучим и благородным Камбеем из «Семи самураев»,

великодушного и тонкого «пьяного ангела» и ушлого, увертливого адвоката из «Скандала»,— подлеца, оказавшегося нежным и преданным отцом. А надутый Епанчин и грозный Макдуф? А безумец, пораженный атомным психозом... И все они — почти без грима. Меняются характеры и обстоятельства ролей, меняются и внешность и душа. Разные состояния, разные мысли, разные темпераменты выражаются через глаза. Небольшие, чуть навывкате, черные японские глаза.

Вот в углу своей комнаты сидит Ватанабэ, узнавший о скорой кончине, узнавший о равнодушии близких, узнавший, что жизнь прожита зря,— Такаси Симура глазами, без слов, рассказал все это. Зловонный пруд в «Пьяном ангеле» так и остался зиять как гнойная рана города, которому не до усилий врача, не до порывов пациента. А в фильме «Жить» грязный пустырь, вроде этого пруда, должен стать благоустроенной площадкой для детей.

Слабый, умирающий старик, покорный, бессловесный чиновник стал борцом. То упорно настаивая, требуя, но чаще умоляя, кланяясь, унижаясь, Ватанабэ проходит все двери, приемные, столы бюрократического ада; он собирает все подписи, резолюции и печати; он не отступает ни перед гневом начальства, ни перед насмешками сослуживцев, ни перед угрозами гангстеров. В грязном пустыре, оказывается, заинтересованы сильные мира сего — многозначительная социальная деталь! Но старик преодолевает все препоны.

И когда площадка готова, он садится ночью на качели и, тихо покачиваясь под старомодную песенку своей юности, умирает. Медленно падают крупные хлопья снега. Их занесло из предыдущего фильма, из «Идиота», где снег заменял Россию, был остраляющим образом, тревожащим, леденящим. Здесь он олицетворяет покой и безмолвие смерти. И, может быть, успокоение от выполненного долга, удовлетворенной совести, победившей доброты. Снег, занесенный из Достоевского.

Как и Достоевский, Куросава может быть беспощаден, зол. В показе бюрократизма, низкопоклонства, убожества и равнодушия чиновни-

ков, в показе пустоты и бездуховности кабацкой сладкой жизни, в оценке современной жизни большого города с его шумными улицами и зловонными пустырями Куросава лаконичен, скуп, скорее брезглив, чем жалостлив. Но не в этом главная сила фильма. И не в положительной программе — сделать что-то доброе для людей. Слишком уж эта программа напоминает теорию малых дел, в которой разочаровались задолго до Куросавы и Достоевский и Чехов. Главное в фильме — образ страдающего и не имеющего надежд человека, которого горе приводит не к низости, не к падению, а к человеколюбию, справедливости, достоинству и добру. Это уж совсем из Достоевского. И в этой не слишком новой, не слишком сложной, но высокой идее — пафос фильма. И донесена эта идея с той степенью человеколюбия и простоты, которая поднимает фильм до высот большого искусства.

В первых двух третях фильма Куросава излагает события просто и прямо, всецело полагаясь на изумительное искусство Симуры. Но когда герой Симуры умирает, режиссер вдруг применяет сложный композиционный прием. У урны с прахом Ватанабэ, перед его портретом, собираются все участники предыдущих событий: сын с женой, начальники и сослуживцы, полицейский, видевший смерть на качелях. И их воспоминания, их споры о Ватанабэ, излагаемые то в диалогах, то в экранном действии — кратких монтажных фразах-напоминаниях — должны дать новый, подлинный облик умершего, образ его жизни в последние месяцы, искупившей долгое и бесцельное существование.

Европейская критика, да и сам Куросава, придавала этой длинной сцене особое значение. Но мне она кажется растянутой и даже излишней. Я понимаю, что Куросава искал композиционный прием, который бы раскрыл идею человеческой солидарности, необходимости коллективной, общественной оценки дел и судеб. Это, конечно, сложнее и возвышеннее теории малых дел. Но, к сожалению, поиски режиссера не увенчались полным успехом. Повторение отдельных сцен и кадров, долженствующее раскрыть новое, истинное в уже

известном, не всегда удавалось. И только отдельные кадры — Ватанабэ у начальника, Ватанабэ и гангстеры, смерть под медленным снегом — хороши, дают новый, обогащающий образ героя, аспект. В них мы снова видим глаза Такаси Симуры...

Итак, маленький человек победил в борьбе за свое достоинство. Но современный мир не умилился, не склонился в благоговении. Он обрушил на маленького человека новые испытания, новые тревоги. Война в Корее, испытания водородной бомбы в Бикини посеяли среди японцев панический ужас перед новой войной. Прогрессивное киноискусство не замедлило откликнуться. По полузабытым произведениям пролетарских писателей 20-х годов были поставлены антивоенные фильмы «Женщина одна идет по земле», «Трагедия острова Сайпан». В полный голос прозвучали фильмы о Хиросиме: «Дети атомной бомбы» Кането Синдо, «Хиросима» К. Сёкигавы. Появились драмы о лучевой болезни, о радиации, поражающей тихоокеанских рыбаков.

И Куросава присоединил свой голос к гневному хору протеста. Его «Записки живого» («Хроника одной жизни», 1955) рассказали о том, как энергичный, преуспевающий бизнесмен, глава большой трудолюбивой семьи, не выдерживает атомного психоза и решает бежать в Бразилию. Дружная семья единодушно ополчается против этого дикого плана. Все заняты, преуспевают, а он хочет все бросить, продать завод... Но старик настаивает. Тогда, презрев японское традиционное почитание отца, сыновья объявляют его безумным и через суд лишают прав на завод.

Не здесь ли начинается подлинное безумие Киити Накадзимы?

Эту роль сыграл Тосиро Мифунэ. И это было сенсацией. После кипящего жизнью и молодой силой Кикиутиё, после целой серии буйных красавцев с походкой тигра, актер перевоплотился в высокомерного, почти неподвижного в своей важности старика, цедящего слова сквозь зубы, повелевающего легким мановением веера, который, плавно взлетая, подрагивая, сжимаясь, трепеща, выражает его намерения и чувства. Изменить внешность помогли Мифунэ сильные

очки, за которыми глаза казались огромными, выпученными. А показать созревание безумия в этих глазах — не могло помочь ничего, кроме актерского таланта. И Мифунэ потрясающе сыграл нарастание сумасшедшего страха. Накадзима понимает, что семья защищает от него завод — высшее достижение всей его жизни, трудов, карьеры, а теперь главная причина непокорности семьи. И он поджигает завод. И, свершив этот геростратовский подвиг, окончательно лишается рассудка. И потому, что уничтожил то, что создавал всю жизнь, и потому, что сам совершил то, от чего хотел бежать, чего боялся.

Несмотря на великолепие актерского перевоплощения, на тонкую, глубокую режиссуру, рядом с протестующими фильмами независимых режиссеров фильм Куросавы прозвучал слабее. Его социальный пафос был не так велик. Образ старого фабриканта-капиталиста не вызвал такого сочувствия, как образы крестьян, солдат, рыбаков, девушек и детей, ни в чем не повинных, но пораженных лучевой болезнью. Куросава решал атомную тему не в политическом, а в психологическом плане. И хотя социальные мотивы отчетливо прозвучали в сцене, где после пожара Накадзима понимает, что лишил работы, хлеба, покоя не только свою семью, но и сотни своих рабочих, это прозрение лишь окончательно повергает его в безумие.

Критика слева отмечала недостаточную идейную целеустремленность фильма, критика справа упрекала Куросаву во влиянии левых. Руководство «Тохо» усиленно настаивало на возвращении к исторической тематике, оно пошло даже на чрезвычайно дорогостоящую постановку «Макбета» — лишь бы отвлечь режиссера от опасной злободневности. Куросава видел и недостатки фильма, он старался объяснить отход от намерения сатирического обличения собственничества, говорил о всечеловеческом бедствии — страхе перед новой войной. Но, признавая неполную удачу фильма, он все же гордился им. Он сказал свое слово в современной социальной борьбе, он воззвал против войны, против бомбы.

Но на данном этапе руководство «Тохо» победило. Куросава на пять лет отходит от современной тематики. Да, он создает шедевры. Да, он обращается к великим писателям — Шекспиру, Горькому. Да, в его исторических фильмах звучат голоса современности. Но все же — это исторические фильмы. И для того чтобы вернуться к современной теме, ему понадобился исключительный финансовый успех «Трех негодяев», возможность получить автономию, организовать собственную кинокомпанию. И первым же фильмом этой маленькой, еле дышащей компании «Акира Куросава» был фильм «Злые спят спокойно» («Злые остаются живыми», 1960) — один из самых социально острых фильмов Куросавы, прямо, открыто направленный против монополий, коррупции, правящего класса фабрикантов и чиновников.

В образной системе фильма сказались и сила и слабость идейных позиций Куросавы. Он смело пошел на бой с капиталистическими нравами, но не нашел иных способов борьбы, кроме индивидуального подвига, мести одиночки, побуждаемого оскорблением и гибелью своего отца. Американский исследователь творчества Куросавы Дональд Ричи в своем объемистом и насыщенном текстами самого режиссера труде «Фильмы Акиры Куросавы»¹ и советский киновед А. Липков (в цитированной выше книге) настойчиво и довольно остроумно проводят параллели между этим фильмом и трагедией Шекспира «Гамлет».

Влияние гениального драматурга можно найти в доброй половине драматических произведений послешекспировских времен. Действительно, мотивы мести за погубленного отца, подобие «мышеловки» в сцене свадьбы и кой-какие детали можно и у Куросавы найти. Но гамлетовских сомнений, любви к изменившей матери да и борьбы за свои династические права — ничего этого в фильме нет. Герой фильма «Злые спят спокойно» Ниси — мелкий чиновник, вначале он воспринимается нами, как японский Растиньяк. Под чужим име-

¹ Издание Университета Беркли. Калифорния (1965, с. 140—141).

нем он втирается в доверие к своему патрону Ивабути, становится его доверенным лицом, женится на его дочери и, оценив ее верность и нежность, искренне влюбляется в нее. Но, преуспевая в служебных и семейных делах, Ниси ведет двойную жизнь. Его истинная цель — отомстить за бесчестие и смерть отца, вынужденного покрыть махинации Ивабути, пожертвовав своей жизнью. Огромный торт с изображением небоскреба Ивабути с выделенным злополучным окном Ниси анонимно посылает на свою свадьбу. «Мышеловка» слишком уж тонкая и вряд ли понятная Ивабути. Окон в торте превеликое множество, да и самоубийств, прикрывающих махинации, в практике Компании было немало.

Вот эти-то самоубийства, их расследование Ниси и являются наиболее сильными сценами фильма. Отец Ниси был вынужден выбраться из окна. Другой чиновник, приняв на себя крупную растрату, кидается под автомобиль. Третий — должен кинуться в огнедышащий кратер вулкана. Слово в аду, карабкается он по застывшей лаве, в ядовитых испарениях. Но Ниси останавливает его, прячет, мучает голодом и выпытывает всю механику преступных махинаций. Пытка, слежка, подслушивание, перлюстрация, тайные магнитофонные записи — все низкие приемы преступников использует и их преследователь, мститель. Однако любовь к жене останавливает его на пути к убийству. Он вознамеривается предать преступников законному суду. И здесь Куросава делает глубокий и серьезный вывод. Борьба с коррупцией законными средствами в Японии невозможно. Наемники Ивабути подстерегают Ниси, впрыскивают ему в вену спирт, полубесчувственного сажают в автомобиль и оставляют на пути надвигающегося поезда. Пока Ниси боролся в одиночку, преступными средствами — он побеждал. Захотев справедливости, законности, он ослабел и погиб. В несправедливом обществе побеждают сильнейшие. Злые спят спокойно и остаются живыми. Тосиро Мифунэ с большой экспрессией сыграл роль Ниси. И не гамлетовские нравственные проблемы он выдвинул на первый план, а деловитость, сосредоточенность на цели, волю к победе, звери-

ную чуткость. Любовь к жене, контрастируя, оттеняет все эти качества. Непроницаемое лицо, скупые движения, мгновенная реакция, замкнутость — какой же это Гамлет? Такаси Симура, отчасти повторяя мотивы фильма «Жить», трогательно и человечно показал трагедию чиновника, втянутого в опасную игру сильных и погубленного ими. Масаюки Мори (самурай в «Расёмоне» и Мышкин), как и все лучшие актеры Куросавы, показал себя совершенно в новом качестве. Может быть, от самурая в руководителе преступной корпорации Ивабути — внешняя сдержанность, благородство манер. Может быть, от Мышкина — мягкость, музыкальность интонаций. Но сколько страшной, бесчеловечной, всепоглощающей жестокости показал артист за этими внешними чертами. Вот уж подлинное обнажение сущности общества насилия, эгоизма и зла!

Тему несправедливого общества и индивидуального протеста против него Куросава решил продолжить и решить в ином, как бы обратном аспекте. Но для выполнения этого плана ему пришлось сначала поставить два самурайских фильма о Цубаки Сандзюро, чтобы поправить финансовые дела своей фирмы, пошатнувшиеся из-за нежелания прокатчиков широко показывать разоблачительную историю мстителя Ниси.

В фильме «Между небом и адом» (1963) он рассказал, как богатому промышленнику Гондо, воздвигшему свой белый дворец на холме, доминирующем над полусгнившими кварталами бедноты, мстит молодой врач, мстит за то, что богач живет в раю, беднота — в аду, а он, мститель, не может найти себе места между небом и адом.

Идея раскольниковская, прямо заимствованная у Достоевского. Только образ врача (Тацуо Накадай) отличается от образа Раскольникова — врач спекулирует наркотиками. Правда, и этому преступлению он находит нравственное оправдание: беднякам, лишенным в жизни всего, — только и остается что дурман, забвение.

Тосиро Мифунэ играл в «Злых» мстителя. Здесь он играет объект мщения.

У богача Гондо почтенная, ничем не омраченная репутация, очаровательная и добросердечная жена, прелестный сынишка. Надо ли говорить, что в исполнении Мифунэ Гондо обаятелен, мужествен, благороден. Мститель — неврастеник, неудачник, сумасброд. Симпатичный, как Раскольников, он не вызывает. Идейные мотивы, по которым он решает украсть ребенка Гондо, не сразу ясны. Лишь в конце, будучи изловлен и приговорен, он заявляет: «Я был ничтожеством, а вы в раю». Он говорит о себе, а не о своих пациентах, чей ад, чьи нищие дома, изможденные лица, наркотические утешения не слишком подробно, но достаточно внятно показаны режиссером.

А Гондо во всей этой истории оказывается благородным. Неумелый мститель похитил не его ребенка, а сына его шофера, то есть трудящегося, ни в чем не повинного человека. И, несмотря на это, под влиянием своей великодушной жены и собственной совести, Гондо решает уплатить похитителю колоссальную сумму выкупа. Зрителю остается умиляться его благородством, искусством полиции, поймавшей преступника и спасшей ребенка и... пожалеть о неудаче Куросавы.

Да, индивидуальный протест, раскольниковское право на суд и преступление давно осуждены и Достоевским, а еще решительнее — социалистической идеологией. Зная это, мы все же сочувствовали мстителю Ниси в его заранее обреченной борьбе с преступной организацией Ивабути. И Мифунэ и режиссер, так искусно и динамично развернувший фабулу «Злых», так гневно и смело разоблачивший коррупцию, владели нашими чувствами, нашими симпатиями. А здесь — семейная идиллия богача, преданность и благодарность шофера, а с другой стороны — продажа наркотиков, кража ребенка и благополучный конец в духе американских хэппи энд, когда благодаря полиции даже миллионы остались при своем хозяине. Печально писать, но не только хэппи энд говорит о влиянии на Куросаву американских коммерческих детективов. И в режиссерских приемах есть и интригующая вычурность и сентиментальность.

Что ж, у великих художников бывают неудачи. Куросава об этой своей работе почти ничего не сказал. Он вспомнил другую свою не вполне удачную картину — «Бездомный пес», где полицейский разыскивал украденный у него револьвер, и неуверенно заметил, что фильм «Между небом и адом» ему нравится больше.

Мне, думается, напрасно. В «Бездомном псе» хоть фон, эпоха послевоенной разрухи, был показан правдиво и печально.

Оба фильма Куросавы о мщении вышли в период кризиса японского кино. Телевидение, широко распространившееся в середине 50-х годов, отвоевывало все новые контингенты зрителей. Конкуренция фирм и режиссеров усилилась, особенно в связи с появлением новых имен, новых талантов, которых, по аналогии с Францией, называли «новой волной». Испытывая на себе влияния английских «рассерженных» и американских «битников», предвосхищая кое в чем даже французское революционное движение студентов, недовольная, протестующая молодежь Японии выдвинула своих художников, своих бардов.

Одним из первых был Такуми Фурукава, создавший еще в 1956 году фильм «Солнечный сезон» о разочарованной, лишенной моральных устоев и социальных принципов молодежи. Хотел Фурукава воспеть или осудить эту молодежь — судить трудно: идейно фильм невнятен, но его герои и особенно эротические сцены имели такой успех, что появилось целое течение молодежи, именуемое «солнечным племенем». Оно быстро расслоилось, дав и просто хулиганские группы, но дав и начало радикальным, революционным настроениям.

Тема молодежи стала одной из важнейших, главных, так же как и в Западной Европе и в Северной Америке. В фильмах молодых — Нагисы Осимы, Сусуми Хани, Кирио Уриамы да и известных, вошедших в силу режиссеров — Кането Синдо, Хироси Тасигахары, образы протестующей молодежи, сюжеты растлевающего влияния города, безработицы, военной истерии заняли первенствующее положение. Образы мстителей в фильмах Куросавы (и Ниси и врача) в какой-то

степени отвечали проблемам протестующей молодежи. Но не во всем точно и удачно.

Однако, как большинство неудач Куросавы, фильм «Между небом и адом» принес удовлетворительные сборы, что позволило режиссеру два года (срок для Японии неслыханный!) работать над фильмом, ставшим одной из вершин его творчества и одной из причин, сгубивших его кинокомпанию. Этот фильм — «Красная борода». Роман «Больница Красной бороды» Сюгоро Ямамото, автора, чей рассказ о Цубаки Сандзюро Куросава уже экранизировал, давно привлекал режиссера. Его критический реализм, его суровый гуманизм соответствовали идейным убеждениям Куросавы. Работая над сценарием, он сначала хотел поручить постановку одному из своих ассистентов, но, увлекшись, начал ставить сам.

В ткань романа он ввел значительные изменения, новые образы (один из них навеян «Униженными и оскорбленными» Достоевского), несколько приблизил действие к современности, хотя и сохранил признаки начала XIX века. Таким образом, как и произведения многих молодых, новый фильм Куросавы потерял традиционную жанровую принадлежность, ни к «гэндайгэкам», ни к «дзидайгэкам» его не отнесешь. Это — кинороман, широкое реалистическое полотно, многолинейное, с трагическими и комическими контрастами, с элементами традиционных японских приемов (условно решенное покушение безумной на молодого врача, драка с наемниками) и с натуралистическими сценами болезней и смертей.

В своем романе Сюгоро Ямамото показал реальные события, происходившие в 20-х годах прошлого столетия, в сложный период, предшествовавший революции Мэйдзи, когда феодальная косность и национальная замкнутость Японии начинали себя изживать, а неограниченная власть правителей-сёгунов вызывала глухой, но все усиливающийся протест изнывающих в нищете трудовых масс и пробуждающейся интеллигенции. Образ врача Нииде, прозванного «Красной бородой», проработавшего всю жизнь в бесплатной городской больнице Койсикава, расположенной на окраине Эдо, сочетает

в себе биографию реально существовавшего лица с мотивами народных сказаний о добром защитнике бедняков, борце за социальную справедливость. Обращение к фольклорным мотивам уже приносило Куросаве успех, а теперь героем стал не наемный телохранитель богачей, а целитель бедноты. Подобные образы — частые гости прогрессивной литературы всех народов, встречались они и на экране: достаточно вспомнить и образы врачей в ранних фильмах Куросавы и известную английскую экранизацию романа Кронина «Цитадель», и американский фильм о Пастере, и наши фильмы «Пирогов», «Во имя жизни», «Сельский врач». Многие ситуации всех этих картин совпадают: появление в бедной, плохо оборудованной клинике молодого врача, мечтающего о научной работе, его столкновение со старым провинциальным коллегой, внешне грубым, порой даже циничным, но внутренне добрым и самоотверженным. Вначале мечты опровергаются жестокой действительностью, но постепенно из повседневных нелегких и скучных трудов вырастает гуманистический подвиг.

В фильме Акиры Куросавы все эти привычные ситуации заиграли таким неповторимым национальным своеобразием, такой удивительно проникновенной искренностью, таким динамическим драматизмом, что фильм можно назвать произведением непреходящим, истинно народным.

Его разнообразные, смелые, порой потрясающие ситуации дерзко нагромождаются, переплетаются, сталкиваются, рождая резкие контрасты. словно захлебываясь в избытке творческих сил, словно бросая вызов всему привычному, режиссер играет различными, разнообразными и часто несовместимыми приемами, создавая произведение громоздкое, многоплановое, шокирующее и вместе с тем единое и гармоничное в своем суровом гуманистическом пафосе. Итак, в захудалую бесплатную больницу Койсикава прибывает молодой изучивший голландскую и датскую медицину доктор Ясумото. Он не только раздосадован нищетой, царящей в больнице, но и разъярен беспорядками, не хочет ни оставаться, ни подчиняться. Он

рассчитывал на почетное и доходное место при дворе сёгуна, его манили перспективы успехов, богатств, а здесь его встречают смрадные каморки, переполненные страдающей, издыхающей голытьбой, длинные очереди покорных, унылых больных, душная полутемная комнатка для жилья, а главное, диктатура неутомимого, неумолимого и самовластного старшего врача — гиганта, обросшего огненно-рыжей бородой. Этот бородач бесцеремонно забирает себе главное сокровище Ясумото — конспекты европейских медицинских книг, сулившие известность и богатство. Небрежно он предлагает изысканному и нарядному юноше работу грязную, круглосуточную, неблагодарную, бесперспективную.

Ясумото играет очень красивый большеглазый актер Юдзо Каяма, восходящая «звезда» кино, кумир молодежи (его Куросава снимал уже в роли молодого самурая в «Цубаки Сандзюро»). С прирожденной грацией он носит шелковое кимоно самурая, короткий меч и горделивую косицу на макушке. Его черные глаза блистают клокочущим возмущением, он злобно пьет запрещенную в больнице sake, отказывается надеть медицинскую форму, принимает изящно-вызывающие позы, развалиясь на нищенских циновках своей комнатки или среди тощих кустов больничного сада. И режиссер совместно с операторами Асакадзу Накаи и Такао Сайто откровенно любит фрондой молодого красавца, искусно располагая его стройную фигуру с картинно задранной ногой в прямоугольнике широкого экрана (новости для японского кино), легким тревелингом скользя за его стремительным бегом по темным коридорам больницы или следя за игрой световых бликов на его шуршащей шелковой одежде. Даже в черно-белом фильме они нашли для этой одежды изысканные цветовые сочетания, капризную игру полутонов.

Основного героя — Красную бороду — они вначале показывают очень скупой. Могучая фигура, уверенные жесты, отрывистые интонации. Запоминаются упорный, пронизывающий взгляд исподлобья да манера рассеянно почесывать бороду — снизу вверх. Пока —

только это. Но надо понимать, что играет Красную бороду Тосиро Мифунэ.

Следует ряд новелл, рассказывающих о судьбах больных. Эти новеллы служат как бы ступенями к сближению двух врачей. Все они выполнены в различных манерах, дающих возможность вспомнить прошлые шедевры Куросавы. И хотя ни сюжетно, ни стилистически эти новеллы между собой почти не связаны, они сливаются в общую потрясающую реалистическую картину народных бедствий, бесправия и страданий. Их объединяет боль.

Первая новелла — о безумной девушке. В глубине больничного сада стоит отдельный домик, выстроенный на средства богатого купца. Там живет со специальной медицинской сестрой душевнобольная красавица, обольстившая и затем в припадке эротической жестокости убившая двух молодых людей. Красная борода запретил подходить к этому домику, что дало повод Ясумото постоянно крутиться около него. И однажды, когда старого врача не было, в комнату, где картинно бездельничал Ясумото, вошла нарядно одетая женщина. Она молила о помощи, о снисхождении. Да, она убила двоих бездельников, но лишь для отмщения за насилия, свершенные над нею еще в детском возрасте.

Актриса Кёко Кагава (она нежно и трогательно играла великодушную жену богача в «Между небом и адом») ведет свой трагизотический рассказ в нарастающем темпе, с бурлящим темпераментом. Режиссер строит изысканно неуравновешенные мизанкадры, где безумная и слушающий ее врач мечутся в прямоугольнике экрана, освещенные мерцающим нижним светом, в своих шелестящих и переливающихся одеждах, на темном фоне легкой перегородки. Изловчившись, не переставая причитать, девушка связывает косынкой себя с опешившим Ясумото и впивается зубами в его шею, пытаясь одновременно проткнуть ему сонную артерию длинной и острой шпилькой. Жилы на лбу ее надуваются, дыхание с хриплыми стонами вырывается из груди, она, как змея, обвивается вокруг своей жертвы.

Новелла эта близка традиционным для средневековой японской литературы рассказам о демонах или змеях, воплотившихся в соблазнительных красавиц, чтобы губить доверчивых и любвеобильных мужчин (вспомним новеллу «О распутстве змеи» из классического сборника «Угетцу моноготари»). Пластическое решение этой новеллы, вся эта мрачная эротическая пантомима заставляют вспомнить и «Паучий замок». Поразительна работа актрисы. Я не случайно вспомнил ее прежнюю роль у Куросавы. Там — нежное благородство, спокойная материнская красота, подкупающая искренность, а здесь — две роли в одной: зловещая грация, иступленная жажда сострадания и вдруг — животная, хрипящая, извивающаяся ярость!

Только внезапный приход Красной бороды спасает Ясумото от верной смерти.

Чувствуя себя и провинившимся и обязанным, молодой врач соглашается помочь старшему и направляется с ним в палату умирающего старика.

После изысканной средневековой пластики этот новый эпизод поражает своим жестоким величием, скупой простотой и устрашающей силой. Красная борода просит Ясумото освидетельствовать лежащего навзничь больного. Тот констатирует коматозное состояние, близкую смерть от рака желудка. «Печени», — поправляет старший и просит юношу внимательно наблюдать смерть пациента, ибо смерть есть момент наивысшего величия или высшего пафоса в жизни человека.

Мрачная философия! И в оправдание ее режиссер идет на, казалось бы, антиэстетический, недопустимый прием: он заставляет зрителя наблюдать смерть старика, близко глядеть в его запрокинутое лицо с заведенными под лоб глазами, в его раскрытый рот, из которого вырываются слабые вздохи, похожие на икание. И, преодолевая брезгливость, жалость, страх, вдруг начинаешь постигать правду мрачных слов врача: смерть старика, страдавшего в безмолвии, потому что моральные страдания его были сильнее физи-

ческих, начинает казаться величественной. Искуплением, освобождением.

Эта длинная, лишенная внешнего движения, вызывающе построенная только на крупных планах сцена переходит в следующую, еще более неподвижную, еще более крупноплановую и, пожалуй, еще более страшную. В ней дочь умершего рассказывает историю своей жизни.

Страшная история! Я ее перескажу, тем более что в нашем прокате сокращали слишком длинный фильм, сократили и эту великую сцену, рассказанную великой актрисой, имени которой я не знаю.

Итак, дочь умершего рассказала, что он был прекрасным мастером лаковых изделий. (Это — большой человек в глазах Куросавы, тонкого знатока и собирателя старинных японских лаков.) Но в семейной жизни мастеру не повезло. Жена обманула его и убежала с его подмастерьем. Старея и желая удержать любовника, она выдала за него замуж свою дочь (рассказчицу) и, несмотря на то, что у дочери рождались дети, продолжала сожительство с ее мужем.

Куросава находит, вероятно, единственный способ воплощения на экране этой грязной истории. Ни одного кадра не инсценировано, не сыграно, не снято. Все — от начала до конца — очень долго и монотонно рассказывает сидящая на корточках женщина, за спиной которой видно лицо слушающего Ясумото. Крупные планы сосредоточенного лица Красной бороды изредка прерывают этот статичный, непомерно длинный план.

Не кино, скорее — радио, можно подумать. Вот в том-то и чудо, что — кино! Кино в руках великого режиссера, создавшего сцены бешеного ритма, захватывающей динамики, и не только в «Семи самураях», «Паучьем замке», но и здесь, в этом самом фильме. А в этой сцене отказавшегося от всех средств, кроме актерской игры на крупных планах.

Зато какой игры! Столько нестерпимого страдания, столько безутешного горя, униженной покорности, прерываемой изредка вспышками отвращения и гнева сумела вложить молодая женщина в

свой рассказ. Ее скорбно сгорбленная фигурка, ее медленно шевелящиеся руки, ее полные слез доверчивые глаза и вздрагивающие от обиды губы незабываемы. Бесконечные крупные планы рассказчицы напомнили мне планы рассказчиков из «Расёмона», в свое время потрясшие кинокритиков. Но там длинные и прекрасные актерские крупные планы прерывались сценами бурного действия, живописного леса, а здесь они изредка прерываются крупными планами слушающих людей. Велико актерское искусство говорить, не менее велико — искусство слушать. И Тосиро Мифунэ и Юдзо Каяма с безукоризненным тактом безмолвно «аккомпанировали» рассказывающей актрисе.

Не буду пересказывать все сцены фильма. Упомяну лишь устрашающую своим натурализмом сцену операции, где три врача буквально копаются в кишках мечущейся в беспамятстве, подвешенной за руки и за ноги девушки. Испытав силу психологически-повествовательного воздействия на зрителя, Куросава обрушивает на него нестерпимые в своей физиологической наглядности кадры. И хотя мне понятен расчет режиссера на силу контраста, о котором так много думал и писал Эйзенштейн, хотя я знаю, что в своем буддийском презрении к физическому страданию японцы легче переносят подобные натуралистические воздействия, чем мы, европейцы, все же нахожу эту сцену чрезмерной.

Зато, как прозрачно печальна и чиста история любви ремесленника и крестьянской девушки, проданной родителями в жены нелюбимому, покорившейся, но потом покончившей самоубийством в объятиях своего возлюбленного. Она решена в сдержанных лирических тонах, снята мягкой размытой оптикой, на фоне залитых, отсвечивающих водой и зыбким лунным светом рисовых полей, напоминающих старинные гравюры. Трагизм ситуации и жестокость исхода смягчены пейзажами, словно сама природа призывает к любви, воспевает и жизнь и смерть.

Нежное и тонкое изображение беды сменяется тревожным, драматическим изображением спасения. История мальчика Уодзи вна-

чале решена в чувствительных диккенсовских тонах. Сиротка голодает, ворует, питается отбросами. Его кража съестного из больницы забавна, по-детски изобретательна и бесстрашна, она вызывает улыбку. Но, отравившись каким-то гнильем, мальчишка попадает в больницу умирать. И тогда женщины-сиделки, сестры, больные, повинувшись древнему поверью, начинают кричать в колодезь имя умирающего. Гулкий, отчаянный крик должен удержать душу умирающего на земле. И сцена приобретает высокий, можно сказать, древнегреческий пафос. Вывают голоса женщин, и киноаппарат сначала мечется по больничному двору, потом словно летит в преисподнюю, падает на дно колодца. Мальчик выжил... Мальчика с очаровательной искренностью и нешуточной болью играл восьмилетний Йоситаки Дзуси. Куросава запомнил его и через пять лет поручил ему главную роль.

А эксцентрическая, буйная, яркая, акробатическая, прямо-таки цирковая сцена драки в публичном доме, когда Красная борода решает вырвать из рук безжалостной содержательницы больную, доведенную почти до сумасшествия девочку! Пожилой врач один расправляется с десятком вышибал и сутенеров, показывая чудеса японской борьбы, достойные «Легенды о дзюдо», «Семи самураев», «Телохранителя».

О, этот зубодробительный, членовредительский, костесокрушающий балет! Разлетающиеся руки, мелькающие в воздухе ноги, искаженные лица, свернутые челюсти, выпученные глаза! Хруст, хрип, уханье, хряканье, барабанный гул ударов. И в центре клубка разгоряченных тел — могучий, торжественный, будто бы священнодействующий Тосиро Мифунэ, вдохновенно крушащий, переламывающий, громящий врагов руками, ногами, головой.

Балет — сказал я? Да, но чисто японский балет, сочетающий грацию и жестокость. И реализм! После самых головоломных драк в американских вестернах и детективах герои отряхиваются и, оказывается, что они едва помяли свои крахмальные воротнички. А здесь не то. Поверженные Красной бородой мерзавцы распол-

заются с воем, плюют кровью и волочат искореженные конечности. Мелькнула даже чья-то сломанная и выпирающая из-под кожи кость. Чью-то вывихнутую челюсть Красная борода страшным ударом кулака, с жутким хрустом... ставит на место. И странно, все это — искусство, балет. Все на грани, но в пределах искусства. Все это проделывает Мифунэ и его партнеры, сохраняя изящество и юмор.

Красная борода — последняя роль Мифунэ в фильмах Куросавы. Один из величайших киноартистов мира решил возглавить собственную кинофирму — медленные темпы работы Куросавы стали его разорять. Мифунэ, открытый и выращенный Куросавой, немало снимался и у других режиссеров. И у крупнейших — у Кэндзи Мидзогути в «Жизни куртизанки О'Хару», у Микио Нарусе в «Хронике поведения учителя Исинаки». И у учителя Куросавы — Кадзиро Ямамото, и у учеников Куросавы — начинающих режиссеров. И у опытных, плодовых мастеров — Хироси Инагаки, Сэнкити Танигути, и у безвестных ремесленников. И у американцев — Джона Франкенхаймера, Теренса Янга, и у мексиканца Исмаила Родригеса, причем играл у него — мексиканца! Пожалуй, ни один актер звукового кино не сравнится с Мифунэ количеством ролей — и не эпизодических, а главных! От трех до семи главных ролей в год... И, в отличие от кинокомпании Куросавы, «Мифунэ-продакшн» не прогорела. Но в историю искусств Мифунэ войдет фильмами Куросавы: гибкий, кровожадный, беспощадный разбойник Тадзёмару; захваченный и влекомый к безумию черной любовью Рогожин; нищий, гордый, жалкий, героический, добрый, жестокий, смешной и прекрасный Кикути; и иступленный Васидзу — Макбет; застывший в жажде мщения, спокойный Ниси и безумный старик — поджигатель Накадзима, и гангстер, полицейский, врач, пациент, влюбленный, преследуемый, преследующий, любимый... И все это вместе отразилось в поистине бессмертном образе Красной бороды.

А фильм, стоивший Куросаве двух лет огромных усилий и всех средств, дохода не принес. Он был признан и в Японии и в Совет-

ском Союзе — получил почетный приз Союза киноработников на Московском кинофестивале 1965 года. Но это не спасло Куросаву от разорения. Несмотря на солидные сборы с фильма, его фирма прогорела.

И тогда, как это часто бывает с прославленными неудачниками, поступило предложение из Голливуда. Оно было соблазнительно и почтительно: «Приезжайте, осмотритесь, не торопитесь, тема, сроки, смета будут согласованы с Вашими намерениями». И Куросава поехал.

Все его сотрудники получили на «Тохо» пристойное положение. Операторов, декораторов, ассистентов, звуковиков нарахват приглашали другие режиссеры: пройти суровую школу Куросавы — значит, отточить дисциплину и мастерство. Молодой режиссер Сэйитиро Утикава, бывший его ассистент, поставил по его чуть подновленному старому сценарию «Легенду о дзюдо», теперь она называлась «Гений дзюдо». В фильме играли Тосиро Мифунэ, Такаси Симура, Юдзо Каяма, музыку писал его постоянный сотрудник Мосару Сато. «Тохо» предлагала Куросаве режиссировать. Но для него это значило не столько создать новый фильм, сколько убить свой старый, первый. Он грустно отказался. К тому же Голливуд вежливо потопливал. Он поехал один.

Перед отъездом он дал интервью корреспонденту французского журнала «Синема-66» Мишелю Минель. (Оно напечатано под пышным заголовком «Визит к императору Японии».) После традиционных описаний трудностей получения этого интервью оно содержит грустные откровенности.

«— Ощущаете ли вы одиночество, изолированность?»

— Да, полное одиночество. И, конечно, это мучительно. Если бы я был окружен режиссерами, которые шли бы со мной, я чувствовал бы поддержку и мог бы сильнее сопротивляться давлению компаний. Но я одинок. Сейчас я не верю ни во взаимопонимание, ни в союз, ни в какое-либо возможное объединение с другими режиссерами. По правде сказать, они чувствуют себя очень удобно

в креслах, предоставленных им крупными компаниями. Эти режиссеры обуржуазились. Они регулярно получают жалование, но не отвечают ни за успех, ни за провал фильма. Они — чиновники. Для них независимость означает абсолютную ответственность. А этого они не желают...»

И он, желая независимости и ответственности, поехал искать их в Голливуд. Где его даже за руки не хватали, потому что руки эти были крепко связаны хитрейшими соглашениями и установившимися нравами. Где ему даже монтировать снятый материал не давали, где его сценарий, похоже, даже не удосуживались прочесть... Вот в какие туманы заводит художника одиночество.

Начиналось все хорошо. Осенью 1966 года во многих газетах разных стран появились сообщения вроде этих: «Стремительный поезд» — так будет называться цветной художественный фильм, который выдающийся японский кинорежиссер Акира Куросава начнет снимать этой осенью в США, в штате Нью-Йорк. Это первая картина, над которой Куросава будет работать за пределами родины. В фильме заняты только американские актеры»¹. «...Это также его первый цветной фильм. Он называется «Поезд беглецов». Его сценарий основан на реальном случае, происшедшем в 1963 году на центральной нью-йоркской железной дороге. Весь фильм будет сниматься в Нью-Йорке. Главные роли исполняют популярные американские киноактеры»².

Но вскоре поток заметок иссяк, уступив место глухим слухам, что постановка не состоится. Куросава, подтверждая легенды о своей некоммуникабельности, отказывался давать интервью. Наконец проравшемуся к нему журналисту Куросава признался, что хотел сделать глубокий философский фильм о тревогах современного общества, долго думал над образом времени, стремящегося, как поезд, в неизвестность, а ему советовали ввести сцены с обнаженными

¹ «Сов. искусство», 1966, 15 сент.

² «Сов. кино», 1966, 10 сент.

женщинами и, уж во всяком случае, не обострять, не обострять... Философский поезд так и не тронулся в путь. Его отмену не объясняли. В печать проникла весть, что замысел Куросавы изменился, теперь он будет ставить фильм «Самый тяжелый день». Сюжет его остался неизвестен, однако заглавие говорит, что ни голых дев, ни «обострения» и в этом замысле не предполагалось. Стоит ли говорить, что и этот замысел был молчаливо похоронен.

Куросава мотался между Соединенными Штатами и Японией, отмалчивался на вопросы журналистов, а время шло. Наконец в Японию прибыли представители крупнейшей американской фирмы «XX век — Фокс», чтобы совместно с крупнейшей японской фирмой «Тохо» создать фильм «Тора-тора-тора!» о крупнейшем событии японо-американской войны, о нападении на Пирл-Харбор. Вел переговоры крупнейший продюсер Дарил Занук. Ставить боевик должен был, разумеется, крупнейший и обязательно японский (нападала-то Япония!) режиссер... «Тохо» пригласила Куросаву. Он согласился.

Во время прессконференции в Токио на вопрос о центральной мысли фильма он сказал, что хотел бы сделать такой фильм, который бы помогал людям не повторять ошибок прошлого, помогал удерживать мир от войны¹.

Занук договорился с Пентагоном о предоставлении для съемок авианосца «Йорктаун», множества самолетов разных конструкций, контингентов морской пехоты. Японские умельцы создали потрясающие макеты линкора «Нагато», авианосца «Акачи». К консультациям были привлечены адмиралы и генералы обеих стран, выжившие летчики-смертники «камикадзе» и жители Пирл-Харбора, испытывавшие на себе...

Но вскоре рекламные сообщения о миллионах долларов, тысячах солдат, сотнях самолетов — настоящих и макетов — сменились глухими известиями о разногласиях, потом о болезни Куросавы. Был

¹ «Неделя», 1969, № 8.

пущен слух о крайнем переутомлении, слухок о психической депрессии. Куросава должен был прибегнуть к консилиуму трех врачей, которые объявили его вменяемым и работоспособным. Тогда фирма «XX век — Фокс» широковещательно заявила о том, что «Куросава подал в отставку», даже не предупредив об этом самого режиссера. Год трудов, двадцать восемь вариантов сценария, отразившие борьбу режиссера-гуманиста с коммерсантами и милитаристами,— все пошло прахом. Хуже того — на Куросаву подали в суд, требуя неустойку, и он должен был заплатить из последних, оставшихся от «Красной бороды» денег.

Фильм «Тора-тора-тора!» поставили два режиссера — Киндзи Фукасаку и Тосио Масуда, не крупнейшие, но несомненно японские и сговорчивые. В фильме, не имевшем художественного значения, впечатляли трюковые съемки взрывов, пожаров, потоплений. За несколькими вялыми фразами об ужасах войны явственно ощущалось бряцание оружием, прославление военной силы. Фирма «XX век — Фокс» сделала свое дело.

А Куросава вернулся в Японию, продал свой дом и вырученные деньги вложил в кинокомпанию «Четыре всадника».

Значит, раздраженное интервью об одиночестве и потере надежд на взаимопонимание с другими режиссерами, данное журналу «Синема-66», было продиктовано отчаянием? Или надо было съездить в Голливуд, чтобы понять, что такое истинное одиночество? Трудно сказать, но очевидно, что одинокий всадник скликал друзей, чтоб выбраться из тумана. Нашлось еще трое смелых — это прекрасные режиссеры Тэйноскэ Кинугаса, Кон Итикава, Масаки Кобаяси. Но денег у них было еще меньше. «Я мечтаю, чтобы со временем всадников стало сорок, четыреста, сорок тысяч, четыреста тысяч, чтоб молодым был открыт широкий путь», — сказал Куросава московскому журналисту Н. Мару («Лит. газ.» 1971, № 32). Но сами цифры говорят о том, что он не особенно в свою мечту верил. Во всяком случае, первым из четырех всадников пришлось идти в бой Куросаве. Он старался вооружиться получше: вновь обратился

к творчеству своего любимого писателя Сюгоро Ямамото — к его лучшему роману «Город без времен года», так напоминающему «На дне» и другие произведения Горького. Решил делать фильм цветным, хотя и опасался из-за болезни глаз и отсутствия опыта. И, наконец, снял фильм за кратчайший срок (в двадцать восемь дней), почти весь на натуре, в достройках, сделанных на городской свалке. Живописное расположение всякой рухляди давало пищу для фантазии и стоило совсем недорого.

«Додескаден» («Под стук трамвайных колес»), как и «Красная борода», построен из автономных эпизодов, только вместо объединяющего образа (Красной бороды) в «Додескадене» отдельные эпизоды цементируются общим местом действия — поселком на городской свалке — и общей мыслью об иррациональности, бессмысленности современных человеческих взаимоотношений.

Название и драматургическое обрамление фильму дал эпизод с безумным мальчиком, вообразившим себя вагоновожатым. «До-дес-ка-ден! До-дес-ка-ден!» — звучит его бодрый голосок, подражая колесному перестуку на стыках. С удивительным правдоподобием играет подросший Йоситака Дзуси безумного мальчика. Его исполнение может быть образцом игры с воображаемыми предметами — фуражкой, часами, реостатом — и вместе с тем образцом тонкого, ненавязчивого показа болезни. Звеня и постукивая, мчится воображаемый трамвай мимо привычных ко всему обывателей, чья жизнь столь же алогична и эфемерна.

«До-дес-ка-ден» — как лейтмотив бессмыслицы перемежает и объединяет все эпизоды.

А эпизоды эти, как и в предыдущем фильме, разнообразны и разностильны. Есть бытовые, с юмористическим оттенком: хромой клерк, муж толстой и грубой бабы, устраивает вечеринку для своих сослуживцев, которая кончается дракой; толстяк-ремесленник, чья распутная жена прижила множество детей от разных мужчин, нежно любит этих ребятешек, счастливо возглавляет веселую семью. Есть сатирические: двое приятелей-чернорабочих, пропивающих весь

свой заработок, с пьяных глаз меняются женами и сохраняют безмятежную дружбу. Есть лирические: юноша-разносчик трогательно влюблен в тихую девочку, делающую бумажные цветы, изнемогающую от непосильной многочасовой работы. Но если драматические ситуации вышеназванных эпизодов кончаются ироническим миром, чистая лирика оборачивается трагедией: девушку насилует ее пьяница-опекун, забеременев, она решает покончить самоубийством, но предварительно нападает с ножом на любимого юношу, чтоб он не остался жить без нее.

Все эти эпизоды анекдотичны, как притчи. Их смысл несложен, режиссерское решение наглядно: белый воротничок клерка, старающегося сохранить чиновничье достоинство, контрастирует с нищетою его дома. Одна чета алкоголиков одета в ярко-желтый цвет, другая — в вызывающе красный. Так же окрашены их лачуги. Когда происходит обмен женами, кричащие краски перемешиваются, становятся нестерпимо вульгарными, пестрыми. Крикливой пестротой красок будоражит весь городишко, вся свалка. Куросава даже подкрашивал землю, домишки, чтобы подчеркнуть их бессмысленное беспокойство.

Но есть эпизоды тончайшие, исполненные возвышенной грусти и решенные изысканно, изощренно.

Актер Хироси Акутагава (сын знаменитого писателя, автора новелл «Расёмона») играет человека, попавшего на дно из-за нестерпимой обиды — измены любимой жены. Он словно окаменел, работает, ходит, ест механически, на оклики не отвечает, не моргая смотрит куда-то, будто бы в небытие. Раскаившаяся жена ходит в его лачугу, носит ему еду, остается ночевать, пытается объяснить свою ошибку, уверить его в вернувшейся к ней верности и любви. Но, широко открыв неподвижные глаза, он слышит и не слышит ее. Его душа убита, как сухое дерево возле его лачуги, причудливо и страшно воздевающее сучья к небу. Цвет в этом эпизоде — мягок, сумеречен, переливчат — от лилового к густо-красному, от багрового к сине-зеленому.

Но наибольшее впечатление производит новелла о безумном архитекторе и его шестилетнем сынишке. У актера Нобору Митани раскосые, мечтательные глаза, устремленные куда-то вдаль, длинные волосы, легкие, спокойные движения, не гармонирующие с отрепьем, в которое он одет. Маленький Хироюки Кавасэ нахохлен, как воробушек, кроток и деловит. Прижавшись друг к другу, они прячутся от дождя в ржавом кузове автомашины, выползают на солнышко, чтобы безмятежно помечтать.

Обращаясь к ребенку, как к взрослому, архитектор строит перед ним планы прекрасных домов — в античном, барочном, английском, японском стилях, окружает их парками с чугунными решетками, освещает люстрами, плафонами, свечами. И эти мечты возникают на экране в радостных акварельных тонах, в нежных расцветках — розовый, фисташковый, песочный на фоне голубого неба и свежей зелени. И по контрасту с грязной и грубой расцветкой облупившегося кузова и каких-то ящиков, в которых живут отец и сын, эти архитектурные мечтания вызывают отчаяние своей красотой.

Но мальчик счастлив, он серьезно, солидно соглашается с отцом. Он видит его мечты... А по вечерам он зарабатывает на жизнь, обходя ресторанчики, обжираловки, столовки и выпрашивая объедки. Утром отец смакует ошметок ростбифа, остатки гарнира, маринованную макрель. Но вот какую-то протухшую рыбу они поленились сварить. Заболели оба, но умер только малыш. Режиссер не побоялся показать страдания ребенка, судороги его худенького тельца, тихие слова, слетающие с воспаленных губ. Это — как часто бывает у Куросавы — средства в искусстве недозволённые, чрезмерные. Но смерть малыша решена с такой скорбной простотой, с такой высокой грустью, что убеждаешься: подлинному таланту все дозволено, все доступно.

Безумен современный мир, моделью которого служит городок без времен года, городок на свалке, на дне. Иррациональны и вместе с тем бытово правдоподобны судьбы и поступки его униженных и оскорбленных обитателей. «До-дес-ка-ден!» — звучит го-

лосок безумного мальчика. Но в центре городка, у водоразборной колонки, собираются женщины. Они судачат, переругиваются, хвастаются, признаются в прегрешениях, что-то стирают, что-то едят. И создается впечатление, что это — античный хор, олицетворение вечно справедливого и осмысляющего жизнь народа.

Может быть, я ошибаюсь. Может быть, мне это только показалось, что народная мудрость и справедливость витают где-то здесь, среди этих жен, любовниц, сестер, матерей. Может быть. Но дух человеколюбия, дух высокой скорби о несовершенстве современного мира пронизывает фильм Куросавы.

Премьера «Додескадена» в Москве, состоялась на Международном кинофестивале 1971 года. Его привез сам Куросава, который впервые (это после стольких наград!) посетил Международный кинофестиваль. Он приехал усталый и смущенный. Прямо с аэродрома попросился не в гостиницу, а в лес. И подмосковная березовая рощица одарила его маленьким крепким белым грибом. Он поднес его к губам, то ли понюхать, то ли почтительно поцеловать порождение чужой, но прекрасной природы.

Фильм, показанный вне конкурса, имел не только безусловный успех. Его признали примером высочайшего режиссерского искусства.

Вот тогда-то мне посчастливилось беседовать с Куросавой в светлом кабинете нашего Союза кинематографистов, в тесном кругу наших режиссеров, актеров, киноведов. Вот тогда-то я смотрел на его большие смуглые руки, тогда с радостью видел, как он оттаивает, становится открытым, искренним, чуточку даже ребячливым. И вдруг он сказал, что огорчен тем, что не может передать на хранение в Москву свою коллекцию старинных лаков: при перемене климата они могут погибнуть. Зачем же хранить их в Москве? И с покоряющей откровенностью недоступный, некоммуникабельный Император Куросава сказал, что он мучим тяжелым предчувствием какой-то беды. Может быть, это грядет беда мировая — война. Или национальная — землетрясение. Или его личная беда. Лаки — лю-

бовь всей его жизни, и ему казалось, что именно в Москве, где сам воздух излучает спокойствие, эти лаки сохранились бы вернее. Всем стало не по себе. Кто-то умело перевел разговор. Но я не могу забыть этих слов Куросавы. Великий художник, национальная гордость Японии — он живет в томлении предчувствий, в тоске и страхе.

Вскоре Куросава уехал по каким-то делам в Париж. Обещал вернуться в Москву, где с удовольствием поставил бы фильм. Что-нибудь из любимой им русской классической литературы. Может быть, Толстого, Чехова? А может быть, современного советского писателя?

И вдруг из Токио приходит весть. Куросава покончил самоубийством. Страшно: бритвой по горлу. Причины неизвестны. Похолодев, я вспомнил о предощущении беды.

Мы каждый день пытались что-нибудь узнать. Японские и европейские газеты нескромно судачили о финансовых затруднениях «Четырех всадников», о творческом кризисе, намекали даже на психическую неуравновешенность, так любезно открытую американцами на постановке «Тора-тора-тора!». К счастью, жизнь Куросавы удалось спасти. И мы перестали следить за сообщениями, похожими на сплетни. С большим и сложным человеком произошло несчастье. Надо только радоваться, что все обошлось. И ничего не омрачать воспоминаниями, расспросами, любопытством.

Куросава поправляется. Куросава возвращается к работе. И самая радостная весть: Куросава едет в Москву, он будет ставить «Дерсу Узала» по произведениям В. К. Арсеньева.

Есть сведения, что Куросава давно собирался экранизировать путевые очерки русского писателя-путешественника, даже искал натуру на Хоккайдо, но подходящей для изображения тайги не нашел и от замысла отказался. Возможно, это и так, но сегодня для нас важна не давняя выношенность, а жгучая актуальность замысла. В беседе с корреспондентом ТАСС М. Демченко Куросава сказал: «Я часто задумываюсь над тем, почему люди не стараются быть

счастливыми, а наоборот, как будто нарочно стремятся к несчастью. Например, они загрязняют окружающую среду. Кучка людей в погоне за прибылями загрязнила всю Японию. Не пройдет и 20 лет, как в Японии невозможно будет жить. В Токио воздух загрязнен до такой степени, что уже нечем дышать. В Токийском заливе вода похожа на какую-то тягучую маслянистую жидкость. Чтобы привлечь всеобщее внимание к этой острой проблеме, я хочу снять фильм о загрязнении окружающей среды. Я понимаю, что снимать такой фильм только в Японии бессмысленно, поскольку проблема эта актуальна и для других стран...»¹.

Действительно, актуальная и для других стран. Мне посчастливилось быть в 1973 году членом жюри проходившего в Монреале Международного кинофестиваля по охране окружающей среды. Две недели мы смотрели фильмы о дымящих трубах, выхлопных газах, радиоактивных отбросах, сточных водах, о гибели животных и растений, о том, что человеку нечем дышать. Эти фильмы были присланы из десятков стран, со всех континентов. Но особенно жгучими, гневными, доказательными были фильмы японские. Незабываем документальный рассказ о рыбацком поселке, отравляемом ртутными отбросами, спускаемыми фабрикой в море. Смотреть такие документы во множестве было бы совсем нестерпимо, если бы другая часть фильмов не была посвящена положительному опыту охраны природы. И мы видели, как человек насаждает леса, лечит усыпленного белого медведя, конструирует хитроумные газодымо-пылеуловители и даже просто дышит, глубоко и свободно дышит, любясь чудом из чудес — природой нашей Земли.

Я думаю, книги Арсеньева и образ охотника-гольда Дерсу Узала привлекли Куросаву именно этим облагораживающим, живительным чувством единства человека и природы. Глубоким своим и чистым дыханием. Куросаву не смутило, что по книгам Арсеньева советским кинематографом было сделано несколько фильмов, причем в

¹ «Лит. газ.», 1973, 10 янв.

1928 году ученый сам был участником съемок, а в 1961 году фильм так и назывался «Дерсу Узала». У Куросавы был свой взгляд на книги и на фильмы.

Началась работа. Сценарий писался советским писателем Юрием Нагибиным и Куросавой одновременно, каждый — свой вариант, чтобы потом соединить, выбирая лучшее. Наряду с советскими, мосфильмовскими художниками, операторами, администраторами Куросава привлек нескольких своих постоянных японских сотрудников, в том числе оператора Асакадзу Накаи. На заглавную роль он хотел пригласить Тосиро Мифунэ, но прославленный артист не смог высвободить столько времени для наших неспешных съемок. Он за этот срок снялся в трех фильмах процветающей фирмы «Мифунэ-продакшн».

Куросаве пришлось утешиться тем, что ему предоставили для съемок настоящего тигра. Да, именно настоящего, уссурийского тигра, изловленного и хитрейшими методами успокоенного, приспособленного к съемкам. И Куросава очень гордился, что под его режиссурой тигр играл естественно и монументально.

А кроме шуток, для исполнения роли охотника-гольда было совершено открытие! Был открыт в бурятском национальном театре великолепный артист Мунзук. Сначала Куросава признал, что его внешние данные подходят для роли больше, чем красота Тосиро Мифунэ. А в ходе съемок сказал, что лучшего, более тонкого, гибкого, близкого к природе артиста, чем Мунзук, он себе не представляет.

Много возвышенных похвал обратил он и к исполнителю роли Арсеньева — Юрию Соломину, остался доволен и всеми другими советскими сотрудниками.

Советская пресса много писала и о съемках и о готовом фильме. Мы, советские кинематографисты, гордимся тем, что на нашем «Мосфильме» сделал фильм Акира Куросава. Гордимся дружественным взаимопониманием и неомраченным сотрудничеством с ним. Гордимся и тем, что после трагических неудач за пределами своей

родины, после бесплодных переговоров в нескольких европейских странах именно у нас Куросава сделал свой фильм.

Я вижу недостатки этого фильма. Они в первую очередь касаются сценария, драматургической композиции. Авторам не удалось превратить повествование Арсеньева в драматическую ткань фильма. Он распадается на эпизоды. Правда, и «Красная борода» и «Додекаден» были фрагментарны, но там поражаало разнообразие настроений, стилей, приемов, атмосфер отдельных эпизодов, объединенных, как я старался показать выше, центральным человеческим характером, а в другом случае поразительным контрастом иррационального с бытовым. Такого сделать в «Дерсу Узала» не удалось. Эпизоды фильма одноплановы, однотонны. Поэтому фильм, особенно во второй части, кажется растянутым, вялым. В фильме есть великолепные сцены: первое появление Дерсу Узала у костра, когда кажется, что сама тайга — могучая, таинственная и прекрасная — породила и прислала его. Разговор с тигром. Борьба Дерсу и Арсеньева с вихрем на ледяном поле. Во всех этих эпизодах, подлинно реалистических, — тончайшее режиссерское ощущение природы, ее слитности с человеком, ее горделивой красоты. По цвету — все они сделаны спокойно, реалистично и с безукоризненным вкусом. Но есть и более слабые эпизоды: например, на квартире Арсеньева в Хабаровске, где актеры не нашли что играть.

Однако в целом фильм производит сильное и, я бы сказал, очистительное впечатление. Природа России, нашего Дальнего Востока глубоко и благородно прочувствована японским художником. И это тоже заставляет меня радоваться и гордиться.

«Дерсу Узала» получил всемирное признание. Оно начиналось с главного приза Московского Международного кинофестиваля 1975 года.

Оно прокатилось по Японии, Европе, Америке. В Соединенных Штатах фильму был присужден «Оскар».

Одинокий всадник выбрался из тумана и встретил друзей. Плечо к плечу с друзьями он одержал победу.

Его путь продолжается. Какие еще победы и испытания, проблемы и свершения, мысли и ощущения заставит его пережить судьба, иначе именуемая кинематограф?

В цитированном мною выше интервью корреспонденту ТАСС Акира Куросава сказал: «Даже если бы и вернулась моя молодость и мне снова пришлось бы определить свой жизненный путь, то я, видимо, опять избрал бы кино, поскольку не представляю, на что еще я могу быть способен. Словом, если бы я родился заново, то все равно избрал бы эту профессию. Она принесла мне много счастья, хотя одновременно принесла и много мук».

А счастье и муки воспитали в Куросаве горделивое достоинство большого честного художника. И отвели ему место в истории.

Этапы пути

Акира Куросава родился 23 марта 1910 года.

А. К. У меня три сестры и три брата — все старше меня. Я рос плаксой. От своих сверстников я отставал — не по развитию, а просто я был необыкновенно слабым пай-мальчиком. Вскоре после войны я посмотрел фильм Хироси Инагаки «Забытые дети», и многое в нем напоминало мне себя в детстве.

Мы были токийцами в третьем поколении, то есть коренными токийцами. Моя мать отличалась мягким характером, отец — довольно суровым. По окончании первого класса школы Тояма¹ отец ушел в армию, затем, заинтересовавшись физической культурой, стал членом Ассоциации физического воспитания. С присущей ему энергией он помогал созданию первого в Японии плавательного бассейна. Затем он учительствовал в средней школе Эбара, прославившейся скорее выпускниками-спортсменами, нежели интеллектуалами, поскольку там больше заботились о физической закалке и применяли весьма спартанские методы воспитания.

Поскольку я родился и вырос в Татикаве², неподалеку от школы, где преподавал отец, помнится, я часто ходил туда и смотрел через решетку, как ученики играли в бейсбол. Мне же играть не разрешали, так как два моих брата, злоупотребляя спортом, заболели плевритом. Так или иначе, слабое здоровье мне и в самом деле не позволяло принимать участие в спортивном состязании. И все же к этой поре жизни относится мое решение стать капитаном торгового судна.

Когда я учился во втором классе начальной школы, наша семья переехала в Токио, и меня перевезли в начальную школу Курода. В одном классе со мной учился Кейносукэ Уэкуса, и мы подружились...³.

Кейносукэ Уэкуса. Помнится, когда Акира поступил в нашу школу, никто не обратил на него особого внимания, тем не менее позднее

¹ Школа армейских офицеров (здесь и далее примеч. сост.).

² Пригород Токио.

³ Впоследствии сценарист.

его выбрали старостой. По его словам, в детстве он был плаксой. Однако я не замечал за ним ничего подобного. Наверняка он не был вундеркиндом, не был он и сорви-головой. Насколько я помню, он не имел привычки дружить только с лучшими учениками, в равной мере он был дружен и с плохими.

Мы часто ходили играть на берег Эдогавы. Он отличался в кендо¹ и обычно носил с собой бамбуковый меч. Говорил и действовал он как вожак и завоевал себе авторитет, вовсе не добиваясь этого. Быть может, причина в том, что он выходец из старинного рода самураев... Даже в свои школьные годы он ненавидел всякий обман или нечестную игру.

Куросава любил каллиграфию и рисование и преуспевал в том и другом.

А. К. Со второго класса нашим преподавателем рисования был Татикава. Будучи передовым человеком своего времени, он являлся ярким поборником художественного воспитания молодежи, он верил, что самым одаренным надо предоставить наилучшие условия. Помню, по воскресеньям в пятером или в шестером мы приходили к нему домой, чтобы посидеть и побеседовать. Именно он познакомил меня с изящными искусствами, а через них и с фильмами.

В этом меня поощрял мой отец. При всем том, что он был служакой-военным, он прислушивался к веяниям времени. Я же, как сейчас помню, поступив в среднюю школу Кейка, ненавидел военное дело больше, чем что-либо другое. Нашим инструктором был военный, капитан в отставке, заставлявший четырнадцати-семнадцатилетних мальчиков носить ружье и маршировать под выкрики его команды. Я всегда умудрялся убежать с его уроков и никогда не носил ружье или штык. Конечно же, я ни разу не присутствовал на практических занятиях по стрельбе. По этому предмету я неизменно получал ноль...

¹ Японское фехтование.

К моменту окончания средней школы, в 1927 году, я решил стать художником и поступил в школу западной живописи Досюся. За время учения¹ я кое в чем преуспел, и мои картины дважды отбирались для большой выставки. В это же время я решил зарабатывать себе на жизнь рисованием и подрядился рисовать картинки для приложения к журналам для женщин. Я старался изо всех сил. Но прожить только на эти средства было невозможно... Я не мог продолжать учения, так как мне приходилось слишком много работать. Даже тюбик красной краски был для меня недоступной роскошью. И конечно же, о том, чтобы поехать учиться за границу, не могло быть и речи. Вот тогда я и подумал: даже если я сумею заработать себе на жизнь рисованием, кому нужны мои картины!.. Я был страстным любителем чтения — мы могли часами вести беседы о Толстом, Тургеневе, Достоевском и других писателях, в особенности о Достоевском. Я очень любил его и люблю по сей день. Он оказал на меня большое влияние.

С другой стороны, незабываемое влияние на меня оказал мой старший брат Хейго.

Он был одаренной натурой и очень любил кино. В конце немого периода он выступал во время сеансов комментатором под псевдонимом Теймей Цуда, восхищая своих слушателей подробными психологическими комментариями.

Отец относился неодобрительно к занятию Хейго и не принимал его образа жизни, поскольку был в прошлом военным и всю жизнь сохранил психологию этой среды.

Синби Иида². Я был знаком с Хейго Куросавой. Работая для «Сётику» в театре «Тейкоку», в районе Асакуса, я познакомился с рецензентом-обозревателем по имени Акира Куросава. Он владел искусством каллиграфии и писал так интересно, что я часто публиковал его обозрения. Он начал посещать мой дом, и мы с ним

¹ Около восьми лет.

² Кинокритик.

беседовали. Это был очень высокий, приятный молодой человек, в нем еще совершенно не угадывалась будущая знаменитость.

А. К. Я навещал брата, конечно, тайком от отца. Мне всегда были рады в его доме. Он ходил со мной в йосе¹ на представления, в основе которых лежали традиционные легенды о самураях, и в кино. У него был пропуск, и мы могли ходить в кино бесплатно. Мы часто беседовали с ним... Я очень много узнал от него, особенно о литературе.

А потом он ушел в горы и покончил с собой. Я отчетливо помню день накануне его самоубийства. Он повел меня в кино в районе Ямате и, когда фильм закончился, отправил меня домой. Мы расстались на станции Син-Окубо. Он начал подниматься по ступенькам, а я собрался уже уходить, когда он меня окликнул и велел подойти к нему. Он пристально посмотрел на меня, заглянул мне прямо в лицо, и мы расстались. Теперь я понимаю, что он переживал в тот момент. Он был моим любимым братом, и я не перестаю скорбеть о нем...

С 1936 года я знал, что должен зарабатывать себе на жизнь сам. Как-то, читая газету, я наткнулся на объявление кинокомпании, в котором говорилось о наборе помощников режиссеров. Хотя я и не был враждебно настроен против кино и пересмотрел довольно много фильмов, но в то время не испытывал желания делать карьеру в кино. Тем не менее я понимал, что не могу вечно зависеть от родителей и должен зарабатывать себе на жизнь, это толкало меня на поиски своего пути.

Претендентам на это место предлагалось представить статью на тему «Коренные недостатки японского киноискусства и способы их преодоления». Хотя я считал главный недостаток неустранимым, тем не менее откликнулся на объявление и послал статью. Вскоре меня вызвали. Претендентов было человек пятьсот, а вакансий — пять. Нам вручили вырезку из газеты о рабочем, влюбившемся в

¹ Традиционная японская эстрада.

танцовщицу, и велели обыграть эту ситуацию. Помнится, я что-то написал о контрасте между грязным заводским районом и роскошью в районе увеселительных заведений.

После этого нас повели в ресторан при кинокомпании¹. Тут я впервые увидел Кадзиро Ямамото.

Кадзиро Ямамото. Впервые я встретился с Куросавой на этом экзамене. Большинство экзаменовавшихся провалилось на письменном экзамене, и до устного были допущены лишь немногие. Мне понравилась его осведомленность не только о фильмах, но и особенно в искусстве, а также то, что он не был дилетантом. Он назвал своими любимыми художниками Икеда Таидзана и Тессая. Его аргументы звучали убедительно. В то время на студии требовались люди, подававшие надежды. Куросава отвечал этим требованиям, и я рекомендовал принять его.

А. К. До устных экзаменов было допущено человек семь. Экзаменаторы сидели за длинным столом. Один из них все расспрашивал меня о моей семье. Рассердившись, я огрызнулся: «Это что, допрос?» — и подумал, что теперь меня наверняка срежут, но не огорчился. Я уже вообразил себе, что придется иметь дело с размалеванными киноактрисами, и мне заранее стало не по себе. А некоторое время спустя мне сообщили, что я принят. Я посоветовался с отцом, и тот сказал: «Это будет для тебя жизненной школой». Его слова меня убедили, и я поступил на студию.

Мне там не понравилось. Однажды мне было так невмоготу, что захотелось все бросить. Но сотрудники отговорили меня.

Затем меня прикрепили к группе Кадзиро Ямамото, и тогда все пошло по-иному. Он был настоящим учителем. Благодаря ему я нашел свое призвание, и кино стало делом всей моей жизни.

Когда меня перевели к нему в ассистенты, он обсуждал со мной все детали, и постепенно я заражался его энтузиазмом. Он учил меня работе на всех этапах — писать сценарии, монтировать и так

¹ Речь идет о фирме «Пи-Си-Эл», вскоре поглощенной кинокомпанией «Тохо».

далее,— всей азбуке режиссуры. Он учил нас замещать его и применять теоретические знания на практике.

Кадзиро Ямамото. Я никогда не менял своего мнения о Куросаве, создавшегося с его первого появления у нас на студии. Он умел ладить с людьми, оставаясь твердым. Помнится, я предложил ему написать несколько сценариев, и он освоился с этим делом уже после двух-трех попыток. У него было множество идей. Ассистент режиссера, как правило, перегружен работой, но он находил время писать сценарии. Он работал очень плодотворно и относился к числу тех, кто трудится с вдохновением, а не из-под палки. Его сценарии были просто великолепны и по содержанию и по выразительности. Я вспоминаю, как я учил его монтировать фильм, и он все схватывал на лету. Он человек одаренный от природы.

Куросава не только овладевал приемами будущей профессии. Когда у нас выпадала свободная минута, мы беседовали об искусстве, о жизни. Иногда он, Сэнкити Танигути и я после работы шли в Таманои, один из самых больших увеселительных кварталов того времени, и заходили в бар. К нам подсаживались девочки, и у нас завязывалась беседа. Случалось, в этот момент начинались воздушные налеты. Вокруг нас сновали люди с противогазами через плечо, а мы продолжали сидеть, не реагируя на происходящее. Для нас это было своеобразным протестом против войны.

А. К. Сценариев я писал много, один за другим, потому что мечтал стать режиссером, но на студии такой возможности мне не предоставляли. Что бы я ни приносил, мне никогда не говорили: «Прекрасно. Ставь фильм по этому сценарию».

Ямамото. Когда я ставил фильм «Лошадь», Куросава все еще числился моим ассистентом, но настолько вырос, что, по сути дела, был моим вторым «я». Он отвечал за работу нашей съемочной группы, проводившей полудокументальную съемку о фермерах в районе Тохоку, и я мог спокойно уехать в Токио, чтобы начать работу над музыкальной комедией, заведомо зная, что там, в деревне, все будет в порядке. Он замечал любое отклонение при съем-

ках от сценария и вносил коррективы там, где что-то недоглядел я. Он говорил: «Нет, Ямамото-сан, так не годится». В сущности, он был требовательнее меня, к удивлению всей нашей съемочной группы, которая вынуждена была признавать правоту Куросавы. Поскольку это проявлялось на каждом шагу, все начали осознавать меру его таланта. О нем заговорили, суля прекрасное будущее.

А. К. Когда вспоминаю эти дни, я думаю о Ямамото. Есть несколько человек, учителем которых был Ямамото. Не все мы делаем фильмы одинаково хорошо, но все мы стремимся в них что-то раскрыть. И если нам удастся вложить в картину что-либо свое, то все это благодаря Ямамото и его школе.

Ямамото. С самого начала он безошибочно отличал правду от фальши и трудился до тех пор, пока не устранял всякую фальшь. Это очень важное качество для Куросавы-режиссера и характерно для Курасавы-художника. Безошибочное чувство правды проявилось у него еще в период занятий живописью и сохранилось, когда он стал кинорежиссером. Он созрел для «Сугата Сансиро» еще до того, как ему было определено судьбой поставить свой первый самостоятельный фильм.

1943 г. «Сугата Сансиро». [«Легенда о дзюдо»].

2,166 м; 84 мин. Производство «Тохо». Премьера — 25 марта.

Сценарий — А. К. (по одноименной повести Цунэо Томита), оператор Акира Мимура, художник Масао Тоцука, композитор Сэйити Судзуки, монтаж Тосио Гото и А. К.

В ролях: Сусуму Фудзита (Сугата Сансиро), Дэндзиро Окоти, Такаси Симура, Юкико Тодороки, Йосио Косуги, Ранко Ханай, Рюноске Цукигата и другие.

А. К. «Сугата» моя первая режиссерская работа, но она не казалась мне дебютом. Я считал себя вполне подготовленным человеком. И тем не менее, когда я впервые крикнул; «Внимание, мотор!», то, по словам окружающих, голос мой прозвучал не совсем обычно.

Я хорошо помню, при каких обстоятельствах стал режиссером. Прослышав о новом романе Цунэо Томита «Сугата Сансиро», я решил, что мой час настал. Я пошел к продюсеру Ивао Мори и попросил его купить мне права на экранизацию этого романа.

— А вы его прочли? — спросил тот.

— Каким образом? Ведь он еще не вышел,— ответил я вопросом на вопрос.

Когда книга наконец появилась, я купил ее и, проглотив за один вечер, пошел к нему вторично и сказал:

— Я мог бы экранизировать этот роман, дайте мне, пожалуйста, такую возможность.

Ивао Мори купил права, а два дня спустя все крупные студии заинтересовались этим романом, сюжет которого идеально подходил для развлекательного фильма, а это было почти все, что позволялось в 1943 году.

Время было военное, к нам придирались, не разрешая делать ничего стоящего, указывали, что можно снимать, что нельзя. Режиссеры были обязаны создавать картины в соответствии с политикой, проводившейся в стране. Считалось, что фильм в чисто японском стиле должен быть предельно простым. Я не был с этим согласен, но оставался при своем мнении — ничего другого я не мог. А раз так, я решил сделать обычный фильм, ни хуже, ни лучше других.

1944 г. «Самые нежные».

1,324 м; 85 мин. Производство «Тоху». Премьера — 13 апреля.

Сценарий — А. К., оператор Дзэджи Охара, художник Тэруаки Абэ, композитор Сэйити Судзуки.

В ролях: Такаси Симура, Итиро Сугаи, Йоко Якути, Саюри Танима, Такако Ириэ, Тосико Хаттори.

А. К. Я хотел создать групповой портрет женщин, работавших на военном заводе,— своего рода документальную повесть их повседневной жизни. Я просил актрис не проявлять личной антипатии и играть как непрофессионалы. Пока шли съемки, они жили в обще-

житии, и я заставлял их много бегать, чтобы они выглядели на экране усталыми.

1945 г. «Сугата Сансиро» вторая серия [«Новая сага о дзюдо»].

2,268 м, 83 мин. Производство «Тохо». Премьера — 3 мая.

Сценарий — А. К. (по одноименной повести Цунэо Томита), оператор Такео Ито, композитор Хироси Судзуки, художник Кадзуо Кубо.

В ролях: Сусуму Фудзита (Сугата Сансиро), Дэндзиро Окоти, Аки-таке Коно, Рюноскэ Цукигата, Юкико Тодороки, Соси Киекава, Масаюки Мори.

А. К. Эту картину я делал без малейшего интереса. Она была искусственным продолжением фильма, созданного мною раньше. Для нее примечательно лишь то, что я привлек к работе театрального актера Масаюки Мори. Фильм получился скучным.

1945 г. «Наступающие тигру на хвост».

1,575 м, 58 мин. Производство «Тохо». Премьера — август.

Сценарий — А. К. (экранизация спектакля театра «Кабуки» «Кандзинтё»), оператор Такео Ито, художник Кадзуо Кубо, композитор Тадаси Хаттори.

В ролях: Дэндзиро Окоти, Сусуму Фудзита, Масаюки Мори, Такаси Симура, Йосио Косуги, Аки-таке Коно, Хансиро Иваи, Кэнъити Эномото.

А. К. Мне хотелось поставить фильм по имевшемуся у меня сценарию, но я так и не сумел это сделать из-за отсутствия лошадей, которые требовались по ходу действия. И тогда мы экранизировали пьесу из репертуара «Кабуки». Сценарий я написал за одну ночь. По указанию фирмы весь фильм, за исключением одной сцены, снимался на натуре, что очень облегчило нашу работу... Впоследствии я хотел сделать второй вариант этого фильма, более широко используя технику, декорации, и обсуждал этот проект

с Фумио Хаясака¹, да так и не сделал. А потом Хаясака умер, а с ним умер и этот замысел.

1946 г. «Творящие завтрашний день».

2,250 м, 81 мин. Производство «Тохо». Премьера — 2 мая.

Сценарий — Юсаку Ямагата и Кадзиро Ямамото, операторы Такео Ито, Мицуи Миура и Тайити Канкура, режиссеры А. К., Кадзиро Ямамото, Хидэо Сэкигава.

В ролях: Кэндзи Сусукида, Тиеко Такехиса, Тиеко Накакита, Мицунэ Ташибана, Масаюки Мори, Сумиэ Цубаки, Итиро Тиба, Такаси Симура, Масао Симидзу, Юрико Хамада, Саюри Танима.

Фильм сделан по заказу профсоюза работников «Тохо». Состоит из трех новелл, поставленных тремя режиссерами и посвященных борьбе профсоюзных организаций.

А. К. Фактически фильм этот не мой, а является коллективным трудом целой группы и доказывает, что подобный метод работы себя не оправдывает. Я справился со своей задачей за одну неделю. Еще сегодня меня клонит ко сну при звуках его музыки, посвященной празднику Первого мая. И все же для фильма, сделанного за неделю, все получилось не так уж плохо.

1946 г. «Не сожалею о своей юности».

3.024 м, 110 мин. Производство «Тохо». Премьера — 29 октября.

Сценарий — А. К. и Эйдзиро Хисайта, оператор Асакадзу Накаи, художник Кэйдзи Китагава, композитор Тадаси Хаттори.

В ролях: Дэндзиро Окоти (профессор), Эйко Миёси, Сэцуко Хара (дочь профессора), Сусуму Фудзита, Кунинори Кодо, Харуко Сугимура, Акитакэ Коно, Такаси Симура.

А. К. Оригинальный сценарий Эйдзиро Хисайта был лучше, нежели тот, по которому снимали мы. В нем описывался подлинный факт

¹ Композитор, один из близких друзей Куросавы, написавший музыку ко многим фильмам.

из жизни Хидеми Одзаки, заподозренного в шпионаже и умершего в тюрьме. Беда заключалась в том, что существовал еще один сценарий, во многом схожий с этим, который намеревался ставить Киёси Кусуда. Сценарная комиссия спросила, стану ли я на пути у молодого режиссера. Я, конечно, делать этого не хотел, но указал, что поскольку речь идет о двух режиссерах, то и фильмы неизбежно получатся разные: такова специфика кино — здесь главное не сценарий, а режиссер. И тогда я сказал, что хочу попытаться сделать фильм лучше, чем Кусуда. Им это не понравилось, и я был вынужден изменить всю вторую половину своего сценария. Мне срочно пришлось уламывать Хисаита, который отказывался принять мой вариант сценария. В конце концов, мы все же приступили к съемкам. В то время я считал — и считаю до сих пор, — что для Японии единственная возможность начать все сначала, это начать с уважения к себе. Я хотел показать женщину, которая поступила именно так. Критика ополчилась на образ героини фильма, которая идет работать на ферму, чтобы забыть прошлое, — только в этом фильме и «Расёмоне» мне удалось нарисовать законченный и правдивый портрет женщины. Я согласен с тем, что все мои героини довольно странные особы. Но в образе этой героини, задуманном мною как образ современной японки, мне кажется, я сумел показать женщину, которая хранит верность чувствам. Критики не приняли его, подойдя к нему с теми же критериями, как если бы герой был мужчиной. Но суть именно в том, что герой фильма — женщина. И хотя картина, в конце концов, получилась не бог весть какой, в ней я впервые сказал что-то свое и выразил свои личные чувства. Все меня осуждали, говорили, что я должен «вернуться» к стилю «Сугата Сансиро». Я отвечал им, что если бы я имел возможность выразить там все, что хотел, я сделал бы его совершенно иным. Почему же я должен возвращаться вспять? Тогда они сказали, что «Сугата» более совершенен с точки зрения техники. Но это неверно. Именно тогда, когда режиссеру есть что сказать, он находит форму, мастерство, технику, чтобы это выразить. Если режиссер озабочен

лишь тем, как сказать, а сказать ему нечего, у него ничего не получится. К тому же техника нужна только затем, чтобы передать намерения режиссера. Если он полагается на одну технику, его замысел останется нераскрытым. Техника не увеличивает возможности режиссера, а сковывает его. Техника сама по себе, если ее нечем подкрепить, всегда губит замысел, а он превыше всего остального. Для меня нет ничего труднее, чем передать обыденный стиль. Я просто делаю картину такой, какой хочу, чтобы она была, примерно такой, какой могу ее сделать. И я никогда не задумываюсь над определением ее стиля, иначе я оказывал бы себе весьма плохую услугу.

1947 г. «Великолепное воскресенье» [«Чудесное воскресенье»].

2,950 м, 108 мин. Производство «Тохо». Премьера — 25 июня.

Сценарий — А. К. и Кейноске Уэкуса, оператор Асакадзу Накаи, художник Кадзуо Кубо, композитор Тадаси Хаттори.

В ролях: Тиеко Накакита (фабричная работница), Исао Нумасаки (ее жених), Итиро Сугаи, Мидори Аяяма, Масао Симидзу.

А. К. Идею этого фильма подсказала мне ранняя картина Дэвида Гриффита о молодых людях (дело происходит после первой мировой войны), которые собирают средства, чтобы начать совместную жизнь, и для этого выращивают и продают картофель. Кто-то портит посадки, крадет урожай, но они не сдаются — снова и снова сажают и выращивают картофель... Хотя меня и удостоили за этот фильм звания лучшего режиссера года, мне кажется, он сделан недостаточно изящно. Хотелось многое сказать, но я все смешал в одну кучу. Это наверняка не самый мой любимый фильм. Однако я учел свою ошибку и, создавая «Пьяного ангела», был уже начеку.

1948 г. «Пьяный ангел».

2,690 м, 98 мин. Производство «Тохо». Премьера — 27 апреля.

Сценарий — А. К. и Кейноске Уэкуса, оператор Такео Ито, художник Со Мацуюма, композитор Фумио Хаясака.

В ролях: Такаси Симура (врач Канада), Тосиро Мифунэ (Мацунага), Ёйдзабуро Ямамото (Када), Тиеко Накакита, Митиё Когурэ, Норико Сэнгоку, Эйтарос Синдо.

А. К. В этом фильме я был наконец самим собой. Это была моя картина: ее делал я и никто иной. Отчасти это произошло благодаря Тосиро Мифунэ. Симура сыграл роль врача прекрасно, но я обнаружил, что не в состоянии управлять Мифунэ. Когда я увидел это, то решил дать ему свободу — пусть играет, как ему хочется. В то же время я беспокоился, ибо понимал, что если его не контролировать, то картина может получиться совсем не такой, какой она задумана мною... И все же мне не хотелось сковывать темперамент Мифунэ. В результате, хотя заглавие и говорит о врачевалке, зрителю запомнился именно Мифунэ.

Я уже видел его в фильме Танигути «За серебристыми холмами», но даже не подозревал, что он окажется таким. Например, его мгновенная реакция. Стоит мне только начать объяснение, как он уже все понял. Он поразительно быстро воспринимает намерения режиссера. Большинство японских актеров — полная ему противоположность, поэтому мне хотелось, чтобы Мифунэ развивал свой дар.

После этой картины критики назвали меня «режиссером-публицистом», очевидно, желая этим подчеркнуть, что я интересуюсь злободневными темами. В самом деле, я всегда рассматривал кино как своего рода публицистику, если понимать под ней интерес к текущим событиям, которые можно использовать в фильме. В то же время я знаю, что актуальная тема не делает фильм интересным, если он исчерпывается ею. Фильм надо делать так, чтобы оригинальная идея оставалась главной. Насколько я понимаю, этим злободневность и отличается от сенсационности.

Одна из причин исключительного успеха этой картины в свое время заключалась в том, что она была вне конкуренции — ни в каком другом фильме не содержалось столь большого интереса к людям.

У нас были трудности с одним из героев — самим доктором. Мы с Кейноске Уэкуса несколько раз переписывали роль, и все же она оставалась неинтересной. Мы готовы были уже сдаться, когда я догадался, что герой получался слишком голубым. И мы сделали его пьяницей. В тот период киногерои, как правило, были либо ослепительно белыми, либо чернее черного. Мы сделали доктора серым.

Поначалу я хотел использовать в этом фильме музыку из «Трехгрошовой оперы», но мы не смогли приобрести права, и поэтому пришлось использовать простенькую мелодию в исполнении гитары. Это первая картина, в которой со мной работал Хаясака, и мы с самого начала были во всем согласны друг с другом. Например, в том, чтобы использовать веселый вальс «Кукушка» в самой грустной части картины. Мы придумали это каждый сам по себе, и когда, вдохновившись, договорились об этом, помнится, мы обменялись рукопожатием. До этого музыка в кино существовала сама по себе, а фильмы сами по себе. Мы же хотели, чтобы они взаимно обогащались. Это легко сказать, но крайне трудно сделать.

1949 г. «Тайная дуэль».

2,591 м, 95 мин. Производство «Дайэй». Премьера — 13 марта.

Сценарий — А. К. и Сэнкити Танигути (экранизация пьесы Кадзуо Кикута), оператор Соити Айсака, композитор Фумио Хаясака, художник Коити Имаи.

В ролях: Тосиро Мифунэ (врач Фудзисаки Кёдзи), Такаси Симура (отец врача), Мики Сандзё (Мисао), Кэндзиро Уэмура, Тиеко Накаита, Норико Сэнгоку (медсестра).

А. К. Вначале я увидел эту пьесу на сцене с Тиакки Минору в главной роли и подумал — она подойдет для Мифунэ. Он уже сыграл у меня в «Пьяном ангеле» бандита, а теперь будет доктором. Кроме того, это была первая продукция молодой независимой компании, которую я организовал, и подобный фильм поставить ей легче, нежели какой-нибудь другой. В работе на киностудиях сталкиваешься

почти всегда с одними и теми же людьми, и жаловаться на отсутствие доверия к себе мне никогда не приходилось. Тем не менее, насколько мне помнится, достоверными получились лишь начальные эпизоды фильма, изображающие военнополовой госпиталь. Это объясняется тем, что я недостаточно тщательно выписал обстановку, и когда действие фильма переносится обратно в Японию, драматизм испаряется. Я принадлежу к таким людям, которые работают с большой энергией и самоотдачей. Я люблю жаркое лето, холодную зиму, ливень и снегопад, и, думается, мои фильмы отражают такое пристрастие. Я люблю крайности, потому что, на мой взгляд, в них сильнее проявляется жизнь. Я всегда находил, что люди мыслящие, действующие остаются самими собой...

Я послал либретто фильма в цензуру, а затем на рецензию в медицинские органы, которые высказали опасение, что я своим фильмом могу напугать больных сифилисом и они перестанут обращаться за медицинской помощью. Вдобавок ко всему некоторые японские врачи сочли фильм неграмотным с точки зрения медицины, так как от сифилиса рассудка не лишаются. Пришлось отказаться от задуманного финала, что повлекло за собой новые сценарные проблемы. Вместо того чтобы Мифунэ сходил с ума, я решил ввести линию трагической любви, что тоже выглядело довольно естественно и поэтому было нелегко снимать.

1949 г. «Бездомный пес».

3,342 м, 122 мин. Производство «Синтохо». Премьера — 17 октября. Сценарий — А. К. и Рюдзо Кикусима, оператор Асакадзу Накаи, композитор Фумио Хаясака, художник Со Мацуяма.

В ролях: Тосиро Мифунэ (Горо Мураками), Такаси Симура (сыщик Сато), Ко Кимура (преступник), Кэйко Авадзи (Наруми), Эйко Миёси. А. К. Я очень люблю Сименона и хотел сделать фильм в его манере. Хотел, но не сумел. Картина понравилась всем, кроме меня. В ней превалировали технические приемы и не было ни одной глубокой мысли. Симура в ней играет неплохо, но я не особенно

углубился в характер героя и образ получился поверхностным. Единственный глубокий образ — убийцы, роль которого исполнял Кимура, — это был его дебют... В основе фильма подлинная история, происшедшая с одним незадачливым детективом, которому очень не повезло в те дни войны, — у него украли пистолет, и в поисках пропажи он бродил по четырем районам Токио — Синдзюку, Асакуса, Сибуя и Уэно. Съёмки фильма должны были проходить последовательно в каждом районе. Но в этот момент на Токио надвигался тайфун. Продюсеры просили нас поторопиться, что мы и сделали. Вот почему многие интересно задуманные сцены так и не были нами сняты.

Услышав историю о злоключениях детектива, я сначала написал на ее основе роман (он не был опубликован). Я воображал, что написать по роману сценарий уже ничего не стоит. Какое там! На это ушло столько же времени, сколько обычно. Я не укладывался в намеченные сроки. У кино свои законы. Когда пишешь сценарий, всегда удивляешься, насколько больше времени уходит на его написание по сравнению со съёмками. Но дело обстоит именно так. Сценарий пишется с большим напряжением памяти. Приходится держать в голове контекст каждого эпизода. Так, место действия первой сцены — полицейский участок. Просмотр отснятого материала показал, что для начала фильма это не годится. Я перечитал свой роман и в конце концов понял причину. В романе эта сцена в объяснениях не нуждалась, в фильме же она оказалась вне контекста. Роман начинался с описания погоды — самого жаркого дня года. Я вписал эти детали в сценарий, снял их в начальном эпизоде — разговоре в полицейском участке о потерянном пистолете, и тут все стало на свои места.

1950 г. «Скандал».

2,860 м, 104 мин. Производство «Сётику». Премьера — 30 апреля. Сценарий — А. К. и Рюдзо Кикусима, оператор Тосио Убуката, композитор Фумио Хаясака, художник Тацуо Хамада.

В ролях: Тосиро Мифунэ, Йосико Ямагути, Такаси Симура, Йоко Кацураки, Норико Сэнгоку, Эйтаро Одзава, Бокудзэн Хидари, Кунинори Кодо.

А. К. Это фильм-протест. Он вызван к жизни развитием газетного дела в Японии, где свобода печати подменяется вмешательством в личные дела и беззастенчивой демагогией. Меня всегда возмущало неуважение к личной жизни людей, и в этом смысле рубрика светской хроники — наихудшее зло. Но все-таки сценарий не получался таким, как надо, и сколько мы ни старались, он не удовлетворял нас. И тут я придумал персонаж — он стал в фильме адвокатом, и это решило проблему. Интересно рассказать, как я додумался до него.

Лет десять назад, сидя в баре в Сибуе, я разговорился с пожилым мужчиной, который покупал еду для дочери, лежавшей в больнице, и по дороге зашел выпить. Мы говорили о ней. Он обожал дочь и сказал, что второй такой нет на всем белом свете. Не знаю почему, но его слова произвели на меня неизгладимое впечатление. Работая над этой картиной, я вдруг подумал придать его характер одному из моих героев.

Посмотрев фильм, я убедился, что адвокат точная копия этого старого человека: он говорил и действовал точно, как тот. Его роль играл Симура, и на этот раз гораздо интереснее, чем в «Пьяном ангеле». Думается, потому, что доктор — образ надуманный, тогда как образ адвоката созрел у меня и ждал своего воплощения на экране.

В фильме дочь героя умирает. Хаясака настаивал, чтобы в этом месте звучала труба. Труба? В трогательном эпизоде? Я удивлялся, но лишь до того момента, пока не увидел фильм. Тогда я понял, насколько он был прав. Я все еще помню эту сцену — изображение и музыка слились воедино. Это было для меня хорошей школой.

1950 г. «Расёмон».

2,406 м, 88 мин. Производство «Дайэй». Премьера 25 августа.

Премии: Золотой лев Святого Марка, «Оскар».

Сценарий — А. К. и Синобу Хасимото (по мотивам рассказов Рюноске Акутагавы «Ворота Расёмон» и «В чаще»), оператор Кадзуо Миягава, композитор Фумио Хаясака, художник Со Мацуяма.

В ролях: Тосиро Мифунэ (Тадзёмару), Масаюки Мори (самурай Такэширо), Матико Киё (Масаго), Такаси Симура (дровосек), Минору Тиакки, Китидзиро Уэда, Дайскэ Като (полицейский), Фумико Хомма (колдунья).

А. К. Я собирался делать фильм для кинокомпании «Дайэй». В это время у Синобу Хасимото имелось несколько готовых сценариев. Один из них привлек меня, но он был слишком коротким — всего три эпизода. Всем моим друзьям он очень нравился, но на студии никак не могли уразуметь, о чем он. Я дописал к нему начало и конец, и там как будто согласились его принять.

По-моему, Матико Киё сыграла в фильме великолепно и создала очень сильный образ. Я потратил месяц, чтобы добиться такого результата. Впоследствии я хотел работать с ней еще, но подобная возможность мне больше не представилась... Пока готовили декорации, мы развлекались, просматривая в Киото узкоплечные фильмы. В частности, мы смотрели фильм Мартина Джонсона об африканских джунглях, где в одной сцене рычал лев. Я обратил на нее внимание и сказал: «Смотри, Мифунэ! Да это твой Тадзёмару!» По рекомендации Масаюки Мори¹ мы посмотрели также видовой фильм, в котором показывали черную пантеру. Когда пантеру показывали крупным планом, Матико в испуге прикрыла лицо руками.

Я заметил этот жест и попросил, чтобы молодая героиня воспроизвела его в моей картине.

¹ Актер, игравший в этом фильме роль мужа, а в фильме «Идиот» — князя Мышкина.

И вот еще что мне хотелось бы сказать об этом фильме. Я люблю и всегда любил немые картины. Нередко они намного прекраснее звуковых. Возможно, так оно и должно быть. Во всяком случае, мне хотелось в своем фильме воссоздать их красоту. Помнится, я рассуждал про себя так: одна из характерных черт современной живописи — простота, попытаюсь и я добиться в этом фильме предельной простоты.

У нас были свои трудности в работе над картиной. После монтажа первой части на студии начался пожар, а во время дубляжа студия горела вторично. Мне тяжело вспоминать те времена. Потом я даже не знал, что фильм послали на фестиваль в Венецию. И он наверняка не был бы послан, если бы Джулиано Страмиджолли, тогдашний глава «Униталия фильм», не увидел его и если бы картина эта ему не понравилась.

Японцы всегда очень критически относятся к японским фильмам, поэтому нет ничего удивительного в том, что фильм был послан на фестиваль благодаря иностранцу. То же самое произошло с японскими образцами гравюр — первыми их оценили европейцы. Мы всегда недооценивали собственное искусство. Впрочем, я не считаю «Расёмон» выдающимся фильмом. Когда я говорю это, мне возражают: «Вы, японцы, недооцениваете собственное искусство. Что вам не нравится в своем фильме?»

Меня лично больше всего поразила в фильме операторская работа. Кадзуо Миягава очень беспокоился, достаточно ли хорошо он снимал, о чем мне сказал Симура, который был знаком с ним еще до этого. Но, просмотрев материал, снятый им за первый день, я понял, что его работа превосходна.

1951 г. «Идиот».

4,543 м, 106 мин. Производство «Сётику». Премьера — 23 мая.

Сценарий — А. К. и Эйдзиро Хисаита (по одноименному роману Ф. М. Достоевского), оператор Тосио Убуката, композитор Фумио Хаясака, художник Со Мацуяма.

В ролях: Масаюки Мори (Камэда), Тосиро Мифунэ (Акама), Сэцую Хара (Тэзко Насу), Такаси Симура (Оно), Ёсико Куга (Аяко Оно), Тиеко Хигасияма.

А. К. Я хотел поставить этот фильм еще задолго до «Расёмона». Русская литература полюбилась мне еще в детстве. Я прочел очень много ее произведений и понял, что Достоевский мне особенно дорог, а из его романа «Идиот» получится замечательный фильм. Разумеется, мне далеко до Достоевского, но он до сих пор мой самый любимый писатель, и я думаю, что никто так честно не писал о жизни. Пожалуй, для меня нет писателя более доброго и великодушного. Когда я говорю о доброте, то имею в виду чувство, заставляющее не отводить глаза при виде чего-то поистине ужасного, поистине трагичного. Ему в высшей степени свойственно сострадание. Он не отворачивается — он смотрит и страдает. В этом нечто больше, чем человечность, лучше, нежели человечность. Он кажется ужасно субъективным, но, когда дочитаешь его роман, обнаруживаешь, что объективнее писателя нет.

Как бы то ни было, сострадание — свойство высокой человеческой души, свойство святое. За это я преклоняюсь перед Достоевским и обожаю его князя Мышкина. И мне кажется, что, делая этот фильм, я понимал его по-настоящему. В сцене, где князь говорит Настасье Филипповне, какая она хорошая, а та улыбается, я заставил Сэцую Хара делать это точно по Достоевскому. Мори наблюдал за съемкой и был поражен. «Как это вам пришло в голову? Как здорово получилось», — восклицал он. Но придумал это не я, а сам Достоевский...

Работа над фильмом оказалась для меня очень тяжелой, просто непосильной. Достоевский достаточно трудный автор, и тут он меня подавил — я начинал понимать, какую физическую нагрузку испытывают японские гиганты-борцы «сумо». И тем не менее для меня это был замечательный опыт. Некоторые сочли этот фильм неудачей. Я придерживаюсь другого мнения. Так или иначе, из всех моих фильмов больше всего откликов я получил именно на него. Будь

он настолько плох, мне не писали бы. Если у режиссера есть что сказать и он не привык лгать своим зрителям, то и он может им доверять.

Рецензии на фильм были ужасающие, и если бы я его не сделал, возможно, критики на меня так не ополчились. Но, я полагаю, каждый режиссер должен хоть однажды подвергнуться глобальной атаке и оказаться в затруднительном положении. Надо быть достаточно мужественным, чтобы рискнуть и на такого рода «ошибку». Нынче этого никто не делает. Режиссеры слишком ловки. Они избегают подобного провала. А ведь потерпеть провал вовсе не позорно... И все же я был бы счастливее, если бы хоть один критик чем-либо восхитился в этой картине. Например, игрой Мифунэ и Ёсико Куга, которые в фильме этом очень хороши.

1952 г. «Жить».

3,918 м, 145 мин. Производство «Тохо». Премьера — 9 октября (в советском прокате выпуск 1968 г.).

Премия: Серебряный медведь (Берлин, 1954).

Сценарий — А. К., Синобу Хасимото и Хидэо Огуни, оператор Асакадзу Накаи, композитор Фумио Хаясака, художник Со Мацуяма. В ролях: Такаси Симура (Кэндзи Ватанабэ), Нобуо Канэко (его сын), Кёко Сэки (его сноха), Макото Кобори, Кумэко Урабэ, Томиз Минами, Мики Одагири, Каматару Фудзивара, Миноскэ Ямада, Бокудзэн Хидари, Масао Симидзу, Ко Кимура, Ацуси Ватанабэ, Дайскэ Като.

А. К. Лучшее всего мне запомнилось длинный эпизод, которым заканчивается фильм, где мелькают сцены из прошлой жизни героя. Первоначально я хотел, чтобы вся она сопровождалась музыкой. Я обсудил это с Фумио Хаясака, мы пришли к общему решению, и он написал музыкальное сопровождение. Но когда дело дошло до озвучания, изображение и музыка совершенно не вязались. Я долго думал над этим, и в конце концов вовсе отказался от музыки. Помню, как был разочарован Хаясака — он просто сидел, ни слова

не говоря... Весь остаток дня я пытался его утешить, уверяя, что виноват не он и не его музыка, а ошибся я. Как я ни сожалел, но вынужден был поступить именно так. Теперь ему об этом не скажешь — его уже нет в живых. А какой это был замечательный человек. Его смерть меня потрясла... По совести говоря, в то время я походил на человека, половина которого умерла. Хаясака был мне необходим. Разумеется, общеизвестно, что он обладал большим талантом композитора, но помимо этого был еще таким славным человеком. И мудрым, с очень тонким пониманием режиссерского искусства; у него были интереснейшие взгляды на сочетание изобразительного ряда со звуковым.

Многие эксперименты в моих фильмах — результат наших бесед, и в большинстве случаев они были удачны. В самом деле, думается, что наша совместная работа — своего рода прецедент, по крайней мере в японском кино. Мы показали, что звуковые эффекты, диалог, музыка — не просто слагаемые изображения, а множители, усиливающие впечатление от изображения и как бы создающие трехмерный эффект.

У нас с ним было так много планов на будущее. Сколько вещей я бы смог сделать, останься он в живых! Он никогда не отличался крепким здоровьем, но умер уж очень молодым. Какой он был славный человек! Эта потеря невозместима. И не только для меня лично, но и для музыки. Такие люди дважды в жизни не встречаются. Иногда я думаю о своей смерти, о том, что меня не станет... Потом я думаю, как же мне, вздохнув в последний раз, уйти из жизни, когда я чувствую, что в состоянии сделать еще так много, а прожил еще совсем мало. И тут я задумываюсь, но не печалюсь. Все эти настроения и породили фильм «Жить» — историю человека, который знает, что умрет. Это фильм — жизнеутверждающий. Его моральное кредо выражено в самом названии — в императивной форме глагола «Жить». Это утверждение жизни как таковой, искусства простого существования, постичь которое труднее всего на свете. Человек должен жить полной жизнью — вот урок, препод-

данный героем картины — простым служащим, жизнь и смерть которого и составляли ее смысл.

1954 г. «Семь самураев».

4,401 м, 160 мин., широкоэкранный. Производство «Тохо» (оригинальная копия 5,480 м, 203 мин.) Премьера — 26 апреля.

Премия Серебряный лев св. Марка (Венеция, 1954).

Сценарий — А. К., Синобу Хасимото и Хидэо Огуни, оператор Асакадзу Накаи, художник Со Мацуяма, композитор Фумио Хаясака.

В ролях: Такаси Симура (Камбэй), Тосиро Мифунэ, Йосио Инаба, Сэндзи Миягути, Минору Тиаки, Дайскэ Като, Ко Кимура; крестьяне — Каматару Фудзивара, Бокудзэн Хидари, Йосио Косуги, Кэйко Цусима (дочь крестьянина), Тораноскэ Огава (бабушка), Ацуси Ватанабэ (сторож), Содзин Камияма (певец); бандиты — Кимидзиро Уэда, Симпэй Такаги и другие.

А. К. Как правило, японские фильмы — пища легкая, простая, но здоровая, все равно что национальное блюдо очадзукэ¹. Но, по-моему, мы должны питаться более калорийными продуктами — делать фильмы более содержательные. И вот я решил поставить картину такого рода — развлекательную, «вкусную» и питательную. И, конечно, с самого начала почувствовал, как трудно сделать что-либо такое в Японии. У нас все время были какие-нибудь незадачи. То не хватало лошадей, то зарядит дождь. Словом, попробуйте сделать что-либо в Японии. Когда же картина была закончена, она вышла слишком длинной, и все-таки ее выпустили у нас в прокат, не подрезав². Но для Венеции нам его пришлось сократить. Никто

¹ Рис, залитый зеленым чаем.

² Оригинальный — трехчасовой вариант демонстрировался только в 1954 г. и только в главных городах Японии. В широком прокате картина шла в сокращенном варианте. Второй сокращенный вариант был сделан для экспорта — именно его и просмотрело большинство зрителей. Третий вариант, о котором Куросава говорит ниже, был сделан для фестиваля в Венеции. В 1975 г. фильм снова демонстрировался в Японии полностью и имел огромный успех.

из критиков, разумеется, его не понял. Все они сетовали на то, что первая половина фильма бессвязна. Ничего удивительного, ведь именно она и была сильно порезана. Я-то знаю, какой это хороший фильм. Зато вторую половину, попавшую в Венецию без больших купюр, там поняли, она понравилась и, по правде говоря, небольшие сокращения пошли ей только на пользу.

Делать этот фильм было трудно¹. Тем не менее это была замечательная работа. Съёмочная группа состояла из людей, работающих со мной постоянно,— словом, на всем свете нет людей, с которыми работалось бы лучше! При этом я имею в виду не только сценаристов, художников или операторов, но и плотников, осветителей— всех до единого. Если бы я даже совершенно не указывал им, что делать, они читали бы мои мысли без слов. Благодаря таким людям я и смог создать фильм, подобный этому.

1955 г. «Хроника одной жизни» («Записки живого»).

Оригинальная копия 3,103 м, 113 мин., сокращена для экспортного проката до 2,838 м, 104 мин. Производство «Тохо». Премьера — 22 ноября.

Сценарий — А. К., Синобу Хасимото и Хидэо Огуни, оператор Асакадзу Накаи, композитор Фумио Хаясака (после смерти которого работу завершил его ученик Масару Сато), художник Йосиро Мураки, звукооператор Фумио Яногути.

В ролях: Тосиро Мифунэ (Кийти Накадзима), Эйко Миёси (его жена), Ютака Сада, Минору Тиаки, Харуко Того, Кёко Аояма, Акэми Нэгиси, Китидзиро Уэда, Масао Симидзу, Такаси Симура, Эйдзиро Тонно, Каматари Фудзивара, Тораноскэ Огава и другие.

¹ Куросава не упоминает о том, что в этих трудностях отчасти были повинны продюсеры, которых волновало, что этот дорогостоящий фильм должен был находиться в производстве свыше года и сниматься большей частью в отдаленном районе. Они забрасывали режиссера телеграммами, требуя его немедленного возвращения. На их телеграммы Куросава отвечал своими, в которых предлагал либо уволить его, либо дать возможность продолжать съемки.

А. К. В период работы над фильмом «Семь самураев» я пошел навестить больного Хаясаку. В разговоре тот высказал мысль, что смертельно больной человек не может работать с полной отдачей. Сам он в то время был сильно ослаблен болезнью, и конец мог наступить в любую минуту. Он это знал. Как раз перед этим нам рассказали об атомных экспериментах на атоле Бикини. И вот когда он сказал, что умирающий не может работать в полную меру, я подумал, что он имеет в виду себя, но нет — он имел в виду людей вообще. Когда мы встретились с ним в другой раз, я предложил ему сделать фильм на эту тему. Идея ему понравилась. Работа над фильмом началась. Вместе с ним и советуясь с другими, мы пришли к решению, что лучше всего, если это будет сатира, что соответствовало и моему замыслу. Мне хотелось сделать сатиру, но я не знал, как это осуществить, если в фильме идет речь о водородной бомбе. В самом деле, выдержать сценарий на такую тему в сатирическом духе было чрезвычайно трудно.

Работая над сценарием, мы¹ все больше утверждались в решении сделать такую картину, по окончании которой, когда о нас вынесут последнее суждение, мы сможем встать и, отчитываясь за прожитую жизнь, гордо сказать: «Это мы создали фильм «Хроника одной жизни». Пусть у нас получится бессвязный, даже хаотичный фильм. Мы должны рассказать в нем то, о чем не можем умолчать. И прекрасно то, что мы его сделали, но чувства, обуревавшие нас, не позволяли сделать чистую сатиру. Пока шла работа, вся съемочная группа знала и понимала это, но все беспрекословно пошли за мной, выполняя свою нелегкую задачу. А когда работа над фильмом была завершена, мы устроили себе праздник, и Норико Сенгоку² мне сказала: «Ну вот вы проделали огромную работу. Но в дальнейшем вам будет гораздо труднее». Я согласился с ней и согласен по сей день. И все же, закончив картину, я чувствовал себя

¹ Синобу Хасимото, Хидэо Огуни и сам Куросава.

² Одна из исполнительниц в фильме.

так, будто с моих плеч свалился большой груз и я избавился от многих неприятностей. Когда мы снимали сцены, следовавшие за пожаром на фабрике, скончался Хаясака. Это был большой удар. У меня даже не было сил работать, во всяком случае, работать хорошо, вот почему эти сцены получились такими слабыми. И концовка тоже — когда сошедший с ума герой смотрит на солнце и говорит: «Наконец-то земля загорелась и горит», — получилась слабой. После «Хроники одной жизни» мы были без сил, и все обернулось с этим фильмом очень плохо — он не имел успеха у зрителей и стал моим самым большим кассовым провалом. После того как я вложил столько души в серьезную трактовку серьезной темы, такое отсутствие интереса меня разочаровало. Теперь, мысленно возвращаясь к этому фильму, я вижу, что мы с ним поторопились. В те годы никто еще по-настоящему глубоко не задумывался об атомной угрозе. Люди стали ее страшиться лишь несколько лет спустя, и тогда на эту тему появился целый ряд фильмов, в том числе «На последнем берегу»¹, который тоже поднимал социальную проблему. Одна из причин моего интереса к социальной проблематике заключается просто-напросто в том, что подобные фильмы более доходчивы и понятны моим зрителям. В самом деле, если фильмы злободневны, они и более содержательны. Фильмы не музейные экспонаты.

Разговоры о том, что три камеры — это тройной расход пленки, не достойны профессионала. Больше всего меня поразило то, что пленка при этом вовсе не расходуется зря, так как, во-первых, основная камера для съемок проходных сцен не используется, а, во-вторых, количество необходимых дублей значительно сокращается. Если бы мы снимали фильм «Хроника одной жизни» обычным способом, я думаю, нам потребовалось бы пленки на тридцать-сорок тысяч футов больше, а тут мы почти не превысили нормы расхода пленки. При съемках тремя камерами превышение сметы да-

¹ Фильм режиссера Стэнли Креймера (США).

леко не обязательно. Не все сцены требуют этого метода, и говорить о его абсолютных преимуществах и недостатках не следует. Например, для фильма «Хроника одной жизни» он подходит. Это дало большую экономию пленки. И было для нас приятным открытием. А, например, в «Семи самураях» я использовал телеобъективы. В дальнейшем мне, возможно, захочется отказаться от искусственного освещения, но не во всех случаях. В фильме «Хроника одной жизни» есть документальные куски, что соответствует замыслу. Прием трехкамерной съемки не универсален. Я обнаружил, например, что одновременное использование трех камер не годится для съемок статичных сцен, так как при этом смазывается синхронность игры актеров и при монтаже теряется сюжетное единство. Например, я снял с трех точек сцену, когда Мифунэ кланяется своей семье. При монтаже фильма я использовал только материал, отснятый одной камерой, и вся сцена предстала перед зрителем в одном ракурсе.

Конечно, я предугадывал тот эффект, которого добивался. В ряде случаев этот прием дает действительно отличные результаты. Актеры перестают замечать, что на них смотрят три камеры, и выражение их лиц и движения неожиданно приобретают особую естественность. Другим результатом было то, что этим путем можно добиться многих неожиданных эффектов и оригинальных композиций, что при съемках одной камерой исключается.

Конечно, дело не в том, одной ли камерой снимать или тремя, но главное, чтобы они снимали нечто стоящее. Вот почему я придаю такое значение репетициям. Когда мы снимали «Хронику одной жизни», прежде чем снять первый дубль, я потратил двадцать дней для тщательных репетиций. Важно также, чтобы актеры вжились в образы своих героев. Для этой картины я хотел воссоздать подлинную атмосферу семьи. Я хотел почувствовать сам и дать почувствовать зрителям, что они настоящие братья и сестры, родители и дети. Я попросил членов своей съемочной группы называть друг друга именами героев фильма, потому что создание такой атмо-

сферы перед и за камерой чрезвычайно важно при съемке фильма, иначе и три камеры будут бессильны.

1957 г. «Трон в крови, или Паучий замок».

3,006 м, 110 мин. Производство «Тохо». Премьера — 15 января.

Премия Серебряный медведь (Берлин, 1957).

Сценарий — А. К., Синобу Хасимото, Рюдзо Кикусима и Хидео Огуни, оператор Асакадзу Накаи, композитор Масару Сато, художники Йосиро Мураки и Кохэй Эдзаки, звукооператор Фумио Яногути.

В ролях: Тосиро Мифунэ (Такетоки Васидзу), Исудзу Ямада (Асадзи), Минору Тиак (Йосиаки Мики), Акира Кубо, Такамару Сасаки, Йоити Татикава, Такаси Симура, Тиеко Нанива.

А. К. Этот фильм вместе с фильмами «На дне» и «Три негодяя в скрытой крепости» составляет как бы трилогию исторических фильмов. Издавна я считал, что японские «дзидайгэки» имеют мало общего с подлинной историей. К тому же в них никогда по-настоящему не использовались приемы современного кино. Мы пытались как-то исправить это положение в фильме «Семь самураев». «Трон в крови» проникнут тем же стремлением.

Поначалу я собирался быть продюсером этого фильма с тем, чтобы его постановку поручили молодому режиссеру, но, когда сценарий был готов, на студии «Тохо» увидели, что фильм обойдется очень дорого, и попросили, чтобы ставил его я сам. Мне пришлось согласиться. Этими тремя фильмами мой контракт с «Тохо» исчерпывался. Сначала я представлял себе будущий фильм просто как экранизацию трагедии Шекспира, но проблема заключалась в том, как привести сюжет «Макбета» в соответствие с образом мышления японцев. Сам по себе он достаточно понятен, но у японцев другой взгляд на ведьм и духов, хотя духам и присуща мстительность, как в многочисленных фильмах квайдан¹, но беспричинная недоброжелательность трех ведьм японскому воображению ничего не говорит.

¹ Мистические рассказы,

Я прибегнул к приемам театра «Но», где стиль неразрывно связан с сюжетом. Я хотел использовать манеру его актеров двигаться, ходить и общую композицию, обусловленную конструкцией подмостков этого театра.

Вот одна из причин, почему в картине так мало крупных планов. Я попытался делать ее на общих планах. Японским фильмам это совершенно не присуще, и, помнится, актеров озадачивали мои требования. Они привыкли в моменты сильных переживаний приближаться к камере, я же просил их отходить от нее. В этом смысле фильм «Трон в крови» можно считать экспериментальным.

Мы решили, что главная декорация замка будет построена на склоне Фудзиямы — не потому, что мне хотелось показать в фильме эту гору, а потому, что это именно такой ландшафт, какой требовался по ходу дела. Там обычно стоит туман, а я решил, что в этом фильме должно быть много тумана. И еще я хотел, чтобы замок был низким и приземистым. Художник по декорации Йосиро Мураки предлагал замок с башнями, но я настоял на своем.

Мы все много трудились, расчищали территорию и строили декорации. Помнится, работа в тумане на этом крутом склоне так нас переутомила, что мы чуть не свалились и не заболели. Сначала мы построили открытую декорацию у подножия Фудзи — не настоящий, объемный замок, а только фасад. Но в готовом виде он просто не смотрелся. Например, черепицы крыши были слишком тонкими, а это никуда не годилось. Я настаивал и настоял на своем, говоря, что не могу работать в таких плохих условиях, что хочу иметь ощущение реальной вещи, с какого бы места ни пожелал снимать. Я очень придирчив в отношении декорации. Это пошло у меня от фильма «Жить». Раньше мы обходились одним фасадом зданий. Нам не хватало материала, но нельзя добиться реализма, если, к примеру, будешь строить из дешевых новых досок декорацию старого крестьянского дома. Я подхожу к этому со всей серьезностью. В конечном счете жизненная правда любого фильма зависит именно от предельной правды реалий.

1957 г. «На дне».

3,744 м, 117 мин. Производство «Тохо». Премьера — 17 сентября. Сценарий — Хидэо Огуни и А. К. (по пьесе М. Горького «На дне»), оператор Кадзуо Ямасаки, композитор Масару Сато, художник Йо-сиро Мураки.

В ролях: Тосиро Мифунэ (вор Сутэкиги), Гандзиро Накамура (Рокубэй), Исудзу Ямада (жена Рокубэя), Кёко Кагава (ее сестра), Бокудзэн Хидари, Минору Тиаки, Каматару Фудзивара, Эйдзиро Тono, Акэми Нэгиси, Нидзико Киёкава, Харуо Танака, Китидзиро Уэда.

А. К. У Горького место действия — царская Россия, но я перенес его в Японию, в Эдо — старый Токио. И еще я использовал бакабаяси¹. Мы всегда думаем о такой музыке, когда веселимся и празднично настроены. Я использовал ее на совершенно противоположном основании, желая подсказать нечто трагическое и мрачное. И вот исторический момент: институт сёгуната клонился к полному упадку, и тысячи людей жили почти в невыносимых условиях. Об их возмущении мы до сих пор можем судить по сатирическим стихам и шуткам того времени. Я хотел передать ту атмосферу, раскрыть ее, но удалось ли мне это или нет, не знаю до сих пор. Этот фильм снимался легко. Мы работали планомерно и продуктивно, а на съемки ушло немного времени. У нас была всего одна павильонная декорация и одна — на натуре. Мы также много репетировали, заранее отработывали буквально все — хореографию, жесты, камеру. Однажды, желая создать соответствующий настрой, я пригласил на репетицию одного из немногих оставшихся в живых рассказчиков — ракуго, и мы никогда так не забавлялись, как в тот день. Затем, я хотел, чтобы Мифунэ играл свою роль картежника в стиле Недзуми-Кодзо², но из этого ничего не вышло. Мифунэ просто слишком хорошо сложен, он слишком яркая личность, чтобы не привно-

¹ Музыка, исполняемая на флейте, барабанах и деревяшках бродячими музыкантами во время ежегодных религиозных праздников.

² Романтический грабитель в духе Робина Гуда.

сить в исполняемую роль собственную индивидуальность и не выглядеть значительно, чем я хотел. Тут уж нечего не поделаешь.

1958 г. «Три негодяя в скрытой крепости».

3,453 м, 126 мин. Производство «Тохо». Премьера — 28 декабря. Широкоэкранный.

Сценарий — А. К., Синобу Хасимото, Рюдзо Кикусима и Хидэо Огуни, оператор Кадзуо Ямаками, композитор Масару Сато, художники Йосиро Мураки и Кохэй Эдзакэ.

В ролях: Тосиро Мифунэ (Рокурота Макабэ), Миса Уэхара (принцесса Юки), Такаси Симура, Сусуму Фудзита, Эйко Миёси, Минору Тиакэ, Каматарэ Фудзивара, Китидзиро Уэда, Тосико Хигути.

А. К. После двух серьезных полотен мне захотелось снять легкий развлекательный фильм с песнями. Вот я и сделал развлекательную ленту. Первая ее часть снималась в Ариме, вторая — около Готемба, у подножия Фудзи. Помнится, в Ариме была хорошая погода, и мы работали быстро, зато у Фудзи!.. Погода менялась поминутно. Снимать и так было трудно, а тут еще нагрянул тайфун и опрокинул все наши декорации.

Помнится, в одном месте мы сто дней ждали хорошей погоды, и в результате фильм был закончен с трехмесячным опозданием против расписания.

И еще там постоянно дул сильный ветер. К слову сказать, какую бы картину я ни ставил, поднимался ветер. Даже когда я снимал натурные сцены в «Сугата». Поэтому меня в шутку прозвали «ветренным человеком»...

И все же, несмотря на трудности во время съемок, фильм имел колоссальный успех, так что кинокомпания была в восторге. Он обошелся очень дорого, но окупил себя сторицей. Правда, фирма считала, что если бы я не нарушал сроков съемки, то прибыль была бы еще больше. И вот с этой поры я стал подумывать о создании своей кинокомпании.

1960 г. «Злые остаются живыми» [«Злые спят спокойно»].

3,700 м, 135 мин. Производство «Акира Куросава», прокат «Тохо». Премьера — 4 сентября. В советском прокате выпуск 1968 г. Сценарий — А. К., Синобу Хасимото, Хидэо Огуни, Рюдзо Кикусима и Эйдзиро Хисаита, оператор Юдзуру Айдзава, композитор Масару Сато, художник Йосиро Мураки.

В ролях: Тосиро Мифунэ, Такэси Като, Масаюки Мори (Ивабути), Такаси Симура, Акира Нисимура, Каматару Фудзивара, Гэн Симидзу, Тацую Михаси, Тисю Рю, Сэйдзи Миягути, Сусуму Фудзита.

А. К. Это первый фильм производства кинокомпании «Акира Куросава», которую я возглавил и финансировал. Теперь вся ответственность ложилась на мои плечи. Поэтому я долго раздумывал, какого рода картину делать. Идея создания фильма только ради денег меня не прельщала — негоже использовать зрителей в корыстных целях. Вместо этого я хотел создать картину определенного социального звучания. Наконец я остановился на фильме о коррупции, ввиду широкого распространения взяточничества, которое я всегда считал крупнейшим преступлением. Обычно взяточники скрываются за фасадом какой-нибудь крупной фирмы или корпорации, и в результате никто никогда по-настоящему не знает, как отвратительны эти люди, какими мерзкими делами они занимаются. Я считал, что, разоблачая их, делаю общественно полезное дело. С такой мыслью и приступил к картине. Но уже в процессе работы понял, что все получается не так, как мною задумано, поскольку я не договаривал и не показывал все до конца. Возьмем финальную сцену, когда Мори разговаривает по телефону. В ней содержатся лишь намеки, но полностью смысл не раскрыт, ведь еще худший человек находится на другом конце провода. Но в Японии дальше этого идти нельзя. Во всяком случае, очень плохо, что я не пошел дальше...

1961 г. «Телохранитель».

3,026 м, 90 мин. Производство кинокомпании «Акира Куросава», прокат «Тохо». Премьера — 25 апреля. Широкоэкранный.

Сценарий — А. К. и Рюдзо Кикусима, оператор Кадзуо Миягава, композитор Масару Сато, художник Йосиро Мураки.

В ролях: Тосиро Мифунэ (Сандзюро Кувабатаке), Эйдзиро Тono (Гондзи), Каматару Фудзивара, Такаси Симура (Уситора), Сэйдзабуро Кавадзу (Сэйбэй), Исудзу Ямада, Хироси Татикава, Кю Садзанка, Тацуя Накадай, Дайскэ Като, Акира Нисимура, Йосио Цутия, Сусуму Фудзита.

А. К. В конце XIII века, периода междоусобных войн в Японии, в небольшом городке появляется бродяга — самурай по имени Сандзюро, зарабатывающий себе на жизнь мечом. Здесь оспаривают власть два влиятельных лица — торговец шелком Сэйбэй и хозяин кабачка Уситора. Обе стороны опирались на шайку бродяг, нанимая себе телохранителей. Используя сложившуюся ситуацию, Сандзюро позволяет одной шайке истребить другую и добивается таким путем восстановления спокойствия. Довольный, он покидает городок.

1962 г. «Цубаки Сандзюро» («Отважный Сандзюро»).

2,685 м, 96 мин. Производство кинокомпании «Акира Куросава», прокат «Тохо». Премьера — 1 января. Широкоэкранный.

Сценарий — А. К., Рюдзо Кикусима и Хидэо Огуни (по повести Сюгоро Ямамото «Тихие, мирные денечки»), оператор Фукудзо Коидзуми и Такао Сайто, композитор Масару Сато, художник Йосиро Мураки. В ролях: Тосиро Мифунэ (Сандзюро), Тацуя Накадай, Юдзо Каяма, Акихико Хирата, Куниэ Танака, Тацуёси Эхара, Йосио Цутия, Такаси Симура, Каматару Фудзивара, Масао Симудзу, Юноскэ Ито, Такако Ириэ, Рэйко Дан, Кэйдзю Кобаяси.

А. К. В основе сценария роман Сюгоро Ямамото. Я кое-что изменил в нем и закончил сценарий еще до того, как приступил к «Телохранителю». В оригинале герой не очень хорошо владеет мечом, но он не глуп и дерется с умом. Однако после успеха, выпавшего на долю «Телохранителя», наша кинокомпания решила сделать что-либо аналогичное, и вот этот не слишком воинственный самурай превратился у нас в героя по имени Сандзюро. Я поручил написать сце-

нарий Хиромицу Хорикаве, но компания его не приняла, и он не получил своего экранного воплощения. Я переделал его и вместо Хирано — слабого самурая сделал Сандзюро более мужественным, лучше владеющим мечом. Среди моментов, которыми пришлось поступиться, была моя идея использовать цвет в том месте, где белые и красные камелии плывут по течению. Мне кажется, что этот фильм сильно отличается от «Телохранителя», хотя японский зритель думает, что это то же самое. «Телохранитель» понравился молодежи, а «Сандзюро» — взрослым. Я думаю, объясняется это тем, что последний был веселее и лучше смотрелся.

1963 г. «Рай и ад» («Между небом и адом»).

3,294 м, 173 мин. Производство кинокомпании «Акира Куросава», прокат «Тохо». Премьера — 1 марта. Широкоэкранный.

Сценарий А. К., Рюдзо Кикусима и Хидэо Огуни (по повести Э. Макбейна «Королевский выкуп»), оператор Асакадзу Накаи и Такао Сайто, композитор Масару Сато, художник Йосиро Мураки.

В ролях: Тосиро Мифунэ (Гондо), Кёко Кагава (Рэйко Гондо), Тацуо Накадай, Ютака Сада, Тацуя Михаси, Такаси Симура, Сусуму Фудзита, Ко Кимура, Такэси Като, Йосио Цутия, Цутумо Ямадзакки.

1965 г. «Красная борода».

5,069 м, 185 мин. Производство кинокомпании «Акира Куросава», прокат «Тохо». Премьера — 3 апреля. Широкоэкранный. В советском прокате выпуск 1968 г.

Специальный приз Союза советских кинематографистов (1965).

Сценарий — А. К., Рюдзо Кикусима, Хидэо Огуни и Масато Идэ (по роману Сюгоро Ямамото «Больница Красной бороды»), операторы: Асакадзу Накаи и Такао Сайто, звукооператор Син Ватарай (стереофония); композитор Масару Сато, художник Йосиро Мураки. В ролях: Тосиро Мифунэ (Кёдзё Нийдэ — Красная борода), Юдзо Каяма (Ясумото), Йосио Цутия, Тацуёси Эбара, Кёко Кагава, Рэйко Дан (служанка) и другие.

А. К. Закончив «Сандзюро», я задумался, какую картину делать дальше, и совершенно случайно наткнулся на роман Сюгоро Ямамото «Красная борода». Сначала я полагал, что этот сценарий мог бы написать и поставить Хорикава, но постепенно увлекся им и решил ставить его сам.

Сценарий значительно отличается от романа. Один из его главных персонажей — юная особа — в книге не фигурирует. Описывая ее, я вспоминал героиню Достоевского из романа «Униженные и оскорбленные», которому старался быть верным... Съёмки этого фильма были для меня новым опытом. На «Семь самураев» я тоже потратил много времени, но в «Красной бороде» я хотел создать нечто более драматическое и, как бы это сказать, действенное. Мне неоднократно приходилось проверять собственные ощущения, и тогда я просто сидел и ждал, пока что-то произойдет.

Много говорилось о колорите этого фильма и не раз при этом употреблялось слово, производное от глагола «тосковать» и соответствующее понятию «ностальгия».

Но я не согласен с этим. В фильме нет ностальгии, а есть свежесть и оптимизм. Только основывался он не на колорите, а на психологии людей. Вы знаете меня — энергичного и так далее. Так вот, в этом фильме я только сидел и ждал, пока мои актеры один за другим проникнутся духом этого фильма и станут делать то, что я хочу, но по собственной воле. И я был уверен, что так оно и произойдет. Мне хочется, чтобы все люди посмотрели фильм «Красная борода», в котором я вывел образ молодого врача — пусть они запомнят его и постараются на него походить.

С фильмом «Красная борода» что-то завершилось... Я сам это чувствую и очень сильно. Закончился определенный этап моей работы. Сейчас я переутомлен и крайне нуждаюсь в отдыхе. Думаю, отныне я буду ставить фильмы иного характера, чем до сих пор. Не знаю, какого, но знаю, что темы будут другими и, наверное, манера тоже. Сейчас я намерен полгода отдыхать, а потом, поживем — увидим...

А. К. Мне кажется, что жестокая действительность, которую я показываю в «Красной бороде», в точности соответствует современной Японии, где налицо контраст между видимым процветанием и подлинной нищетой. Экономическая экспансия усилила нищету народа. Народ перестал верить политике и администрации. Экономический бум продержится недолго. Он покоится на фундаменте нужды и обмана, и это его сломает¹.

1966 г. Пребывание в Голливуде.

Неосуществленные проекты фильмов «Стремительный поезд», «Самый тяжелый день».

1969 г. А. К. отказывается от работы над совместным японо-американским фильмом «Тора-тора-тора!»².

«— Вы видели этот фильм?

— Нет, не видел. Думаю, что он был бы мне неприятен»³.

1970 г. «Под стук трамвайных колес» («Додескаден»)

5,009 м, 180 мин. Производство кинокомпании «Четыре всадника». Прокат «Тохо». Премьера — 31 октября. Цветной, широкоэкранный. В советском прокате выпуск 1972 г.

Специальный приз Союза советских кинематографистов (1971).

Сценарий — А. К., Хидэо Огуни и Синобу Хасимото (по роману Сюгоро Ямамото «Город без времен года»), операторы Такао Сайто и Такамити Фукудзава, звукооператор Фумио Яногути, композитор Тору Такэмицу, художники Йосиро и Синобу Мураки. В ролях: Йоситака Дзуси (Рокутян), Кин Сугай, Дзюндзабуро, Кёко Тангэ, Митико Хино, Хисаси Игава, Хидэко Окияма, Куниэ Танака,

¹ Интервью с М. Менилем («Синема-66», № 103. Пер. с франц.).

² А. К. заменили два режиссера, предложенные «Тохо», — Киндзи Фукасаку и Тосиро Масуда. Созданный совместными усилиями американской и японской кинематографий, помпезный фильм оказался не в ладу с историей и жизненной правдой.

³ М а в с к и й В. Встреча с Акирой Куросавой («Правда», 1973, 28 окт.).

Дзицуко Йосимура, Синско Минами, Тацуо Мацумура, Нобору Митани, Хироюки Кавасэ (сын нищего), Хироси Акутагава, Томоко Нараока, Акэми Нэгиси, Ацуси Ватанабэ и другие.

А. К. Уже в течение многих лет я увлекаюсь творчеством писателя Сюгоро Ямамото. Роман «Город без времен года», по которому поставлен фильм «Под стук трамвайных колес»,—его любимое произведение. Чем глубже я вникал в это произведение, тем интереснее оно мне казалось, поэтому сценарий мы написали буквально за считанные дни, да и съемки длились всего 28 дней...

В своем киноповествовании мне хотелось держать в фокусе только людей, а все остальное я отбрасывал. Казалось, что все остальное — лишнее, отвлекает от самого главного, и наша цель может стать расплывчатой.

В романе идет речь о бедных людях, живущих в допотопных трущобах, в лачугах. Как воплотить эти образы на экране? Но постепенно в процессе подготовительной работы мы чувствовали, как в нас созревали образы действующих лиц. А когда начались съемки и трамвай Рокютяна тронулся в свой рейс, мы уже работали совершенно спокойно, без всякого напряжения¹.

1975 г. «Дерсу Узала».

Производство «Мосфильм». Цветной, широкоформатный. Премьера — июль 1975 г.

Золотой приз на IX Международном кинофестивале в Москве. 1975 г. Премия «Оскар» (США) за лучший иностранный фильм (1976).

Сценарий — А. К. и Ю. Нагибина по мотивам произведений В. Арсеньева.

В ролях: Ю. Соломин (Арсеньев), М. Мунзук (Дерсу Узала), Чокморов (Чжан Бао) и другие.

А. К. Советская сторона дает мне большие возможности для создания картины, о которой я давно мечтал, не ограничивает в сроках. Я очень рад и благодарен за это. Ведь в тисках японского кинобиз-

¹ Беседа за «Круглым столом» («Кинедзюна», 1970, № 9. Пер. с япон.).

неса режиссеру на создание фильма дается месяц-полтора. Государство равнодушно относится к развитию кинематографии, особенно прогрессивной. В Японии я не имею возможности снимать именно те фильмы, которые хотелось бы. И вообще в последнее время у меня не было финансовых возможностей ставить фильмы... Мне кажется, произведения В. Арсеньева дают возможность поставить актуальнейшую тему века — природа и человек, их взаимоотношения. Человек должен бережно относиться к своей земле, к ее природной красоте. Тридцать лет назад я, тогда еще ассистент режиссера, прочел эти книги. И уже тогда начал мечтать о возможности создания такой картины. Даже сценарий написал.

Как вам известно, я стараюсь во всех своих экранизациях перенести действие на японскую национальную «почву». Так было и с «Идиотом» по Достоевскому, и с пьесой Горького «На дне», и с трагедией Шекспира «Макбет»... Героев Арсеньева я хотел сначала снять на острове Хоккайдо, но потом понял, что природа этого острова бедная и не может сравниться с Усурийским краем.

Русская литература увлекает меня давно. Недаром я обращался в своем творчестве к произведениям Достоевского, Горького... Конечно, кино есть кино. Оно отличается и от искусства слова. У него — свои изобразительные и выразительные средства, свой пластический язык. С этим приходится считаться, когда переносишь литературное произведение на экран. Это можно отнести и к книгам Арсеньева. Но образ Дерсу Узала писателю удалось написать так своеобразно и красочно, что, думается, и фильм будет близок к первоисточнику...¹.

**Сценарии А. Куросавы,
снятые другими режиссерами:**

«Лошадь» — 1942 г., написан совместно с режиссером Кадзиро Ямамото, который и поставил этот фильм.

«Песни юности» — 1942 г., режиссер Осаму Фукамидзу.

¹ Пресс-конференция в Доме журналиста в Москве. Пер. с японского.

- «Триумф авиации» — 1942 г., режиссер Сацуо Ямамото.
 «Фестиваль японской традиционной борьбы» — 1944 г., режиссер Сантаро Марунэ.
 «Браво, Таскэ Иссин!» — 1945 г., режиссер Киёси Саэки.
 «Первая любовь» — 1947 г., режиссер Сиро Тоёда.
 «За серебристыми холмами» — 1947 г., написан совместно с Кадзиро Ямамото, режиссер Сэнкити Танигути.
 «Портрет» — 1948 г., режиссер Кэйске Киносита.
 «Дама из преисподней» — 1949 г., режиссер Мотоёси Ода.
 «Дзякоман и Тэцу» — 1949 г., режиссер Сэнкити Танигути; 1964 г., режиссер Кендзи Фукасаку.
 «Побег на рассвете» — 1950 г., режиссер Сэнкити Танигути.
 «Тэцу Джилба» — 1950 г., режиссер Исаму Косуги.
 «Мастер меча» — 1950 г., режиссер Масахиро Макино.
 «Повесть о строптивой» — 1966 г., режиссер Тосио Сугизэ.
 «Любовь и ненависть» — 1951 г., режиссер Сэнкити Танигути.
 «Логово зверя» — 1951 г., режиссер Тацуясу Одизонэ.
 «Перекресток дуэли ключников» — 1951 г., режиссер Иссэй Мори.
 «Сугата Сансиро» — 1955 г., режиссер Сигэо Танака; в 1965 г. режиссер Сэйитиро Утикава — «Гений дзюдо».
 «300 верст сквозь расположение противника» — 1951 г., режиссер Иссэй Мори.
 «Сага о разбойниках» — 1960 г., режиссер Тосио Сугизэ.

**Сценарии Куросавы,
не получившие своего воплощения на экране.**

«Немец в храме Дарума».

«Всюду тишина».

«Тысяча и одна ночь в лесах».

«Снег».

Воспоминания Акиры Куросавы и высказывания о нем цит. в настоящем разделе по кн. Дональда Ричи «Фильмы Акиры Куросавы» (Нью-Йорк, 1960), а также по его публикациям в журнале «Сайт энд Саунд» (лето и осень, 1964).

"Жуть"

Вслед за вступительными титрами на экране возникает наплывом рентгеновский снимок.

Это желудок героя нашей истории. В области привратника желудка у него обнаружена раковая опухоль, но сам он этого еще не знает.

Муниципалитет. Отдел городского благоустройства

Над письменным столом склонился Кэндзи Ватанабэ. Он механически штемпелюет какие-то бумаги¹. Время от времени, подавляя зевоту, Ватанабэ поглядывает на часы. Монотонностью движений, лишенных каких-либо признаков живого человека, он напоминает автомат. Однако проставляемая на бумагах печать попадает в нужное место точно, быстро и аккуратно. Видно, что этот человек привык к своему повседневному, бессмысленному занятию. Треугольная дощечка над его столом гласит: «Начальник отдела городского благоустройства».

Около окошка с надписью: «Отдел городского благоустройства» — висит плакат:

«Через это окошко осуществляется непосредственный контакт населения с городскими властями. Откровенно, без стеснения высказывайте Ваши жалобы, недовольства, требования и пожелания в адрес муниципалитета».

Под самым плакатом толпятся пять-шесть бедно одетых домохозяек. Потные и разгоряченные, они говорят, перебивая одна другую. — У моего ребенка нежная кожа, а от этой воды у него по всему телу пошла сыпь.

— А сколько развелось комаров — видимо-невидимо!

— Что хуже всего, так это вонь!

— Необходимо принять меры. По-моему, если осушить этот пруд, на его месте можно устроить детскую площадку.

Служащий Сакай с безразличным лицом выслушивает жалобы.

¹ В Японии принято ставить печать вместо подписи факсимиле.

— Минуточку,— говорит он. Отходит от окошка и направляется к столу Ватанабэ.

— Начальник, тут пришли из Куроз-тё с жалобами по поводу сточных вод.

— В отдел гражданского строительства,— безразличным голосом отвечает Ватанабэ.

— Есть! — говорит Сакаи и уходит к окошку, а Ватанабэ снова склоняется над своими бумагами.

Это герой нашей повести, но пока о нем нельзя рассказать ничего интересного. Потому что Ватанабэ в очередной раз подавляет зевок и смотрит на часы.

Потому что до сих пор он только и делает что убивает время..... В его жизни не было еще и часу, который он прожил активно и плодотворно.

Внезапно веселый девичий смех заставляет Ватанабэ оторваться от своего занятия и с удивлением оглянуться в сторону единственной в отделе особы женского пола, молоденькой Одагири Тоё, сидящей за самым последним столом. Сотрудники отдела обеспокоенно переводят взгляд с ее веселого смеющегося лица на кислую физиономию Ватанабэ.

— Одагири! — строго произносит Оно, заместитель Ватанабэ, считая необходимым одернуть девушку.

— Разве так можно?.. В рабочее время!

Все еще продолжая хохотать, Тоё в ответ протягивает ему клочок газеты.

— «Вот клуб лжецов» — мне только что кто-то передал эту вырезку.

— Гм, почти-ка.

На лице Тоё растерянность, но, взглянув на испуганные лица сослуживцев, она с недовольным видом начинает читать.

В конторе воцаряется мертвая тишина. Все украдкой посматривают на Ватанабэ, который, притворившись, что ничего не слышит, опять склонился над столом.

Это никуда не годится. Ну что это за человек! Труп, да и только. И в самом деле, он уже мертв целых двадцать лет. Раньше в нем еще теплилась жизнь и он даже пытался что-то предпринять на работе.

Ватанабэ выдвигает самый нижний ящик стола. Он набит папками. На обложке написано: «Предложение об улучшении организации работы в конторе. Представил Кэндзи Ватанабэ 7 ноября 1930 года». Ватанабэ открывает обложку одной из папок и прочищает ею штемпель, затем снова продолжает деловито штемпелевать бумаги.

Но теперь он даже не пытается что-то усовершенствовать, утратив всякую волю и желание добиться чего-либо в жизни. Его совершенно подавила механическая, бессмысленная служба в муниципалитете.

Реальные результаты его работы? Никаких. Он просто стережет свое кресло. Очевидно, лучший способ укрепить свое служебное положение — это абсолютно ничего не делать...

Но разве это правильно?..

По-видимому, Ватанабэ почувствовал себя нехорошо. Он нахмурил брови и прижал руки к животу, затем, достав из кармана какую-то пилюлю, положил ее в рот и снова бросил быстрый взгляд на часы.

...Однако, прежде чем он серьезно задумается над этим вопросом, пройдет еще немало бесполезных часов, а его желудок заболит еще сильнее.

В отделе городского строительства

Те же домашние хозяйки из Куроз-тё толпятся у окошка и слушают разъяснения служащего:

— С этим вопросом вам надлежит обратиться в отдел здравоохранения.

В отделе здравоохранения

Служащий отдела объясняет домашним хозяйкам:

— Обратитесь в сектор санитарии и гигиены.

В секторе санитарии и гигиены

— Пожалуйста, обратитесь в отдел борьбы с эпидемией, окошко номер двенадцать.

В отделе борьбы с эпидемией

— Вам надлежит обратиться в отдел профилактики.

В отделе профилактики

— Ну что ж... Вы говорите, развелось много комаров? Этот вопрос входит в компетенцию отдела борьбы с паразитами.

В отделе борьбы с паразитами

— Все, что могли бы мы сделать, это опылить пруд ДДТ. Избавить же вас от сточных вод может только отдел водоснабжения и канализации.

В отделе водоснабжения и канализации

— Действительно, когда-то воды были заключены в подземные трубы, а над ними была построена дорога. Так что без разрешения отдела дорожного строительства...

В отделе дорожного строительства

— Беда в том, что отдел городского планирования не пришел еще к окончательному решению относительно...

В отделе городского планирования

— Да, у нас как-то завязался целый спор с отделом противопожарной охраны, заполнять водой этот пруд или нет. Дело в том, что в этом районе слишком...

В отделе противопожарной охраны

— Да вы что, спятили! Вода нам действительно необходима, но не такая, где заводятся комары и от которой появляется сыпь, а чистая вода. Не то нам придется мучиться с засорением пожарных шлангов. Если бы тут устроили детский плавательный бассейн или что-либо в таком роде, это нас бы весьма устроило. Почему бы вам не поговорить на эту тему в отделе детского воспитания. Там наверняка есть инспектор.

В отделе детского воспитания

— Что ж, конечно, вы правы, однако эта проблема затрагивает не только детей, не так ли? А у нас не хватает средств даже на необходимый ремонт школьных помещений... Я думаю, что дело сдвинулось бы с места, если бы вы обратились с этой больной проблемой непосредственно к депутату муниципалитета, курирующему ваш район.

В кабинете депутата муниципалитета

— Гм... Ну что ж, я дам вам рекомендательное письмо к мэру города. Впрочем, нет, все, что вам требуется, это моя визитная карточка. Вы предъявите ее, и он вас тут же примет — ха-ха-ха!

В кабинете мэра города

— Пожалуйста, заходите и садитесь... Ну что ж... Большое спасибо, что вы беспокоились и пришли. Мы всегда очень рады, когда сами жители проявляют инициативу и приходят к нам с жалобами и предложениями. Недавно у нас был организован отдел городского благоустройства специально для этих целей. Эй, послушайте!..— обращается мэр к чиновнику.— Покажите этим женщинам, где окошко отдела городского благоустройства.

В отделе городского благоустройства

Домашние хозяйки вновь атакуют окошко, у которого стоит Сакай. — С этим вопросом вам надлежит обратиться в восьмое окошко, в отдел городского строительства.

— Что ты плетешь? Не смей издеваться над нами! Для чего вывешен этот плакат? Чтобы нас попусту гоняли от окошка к окошку? — завопила одна из домохозяйек, у которой окончательно лопнуло терпение.

Приглядимся к этим женщинам. Когда они впервые подошли к этому окошку, они были одеты по-летнему. Теперь же, судя по их теплой одежде, уже холодная, зимняя погода. Да, есть основания для возмущения.

— Мы не такие бездельники, как вы! Все, что мы хотим, это избавиться от вонючего, заболоченного пруда. Все вы тут ровно ни черта не стоите,— продолжает домашняя хозяйка.— Куда ни пойдешь, всюду одни издевательства.

Чиновники смотрят на них с удивлением. Женщины поворачиваются спиной к окошку, собираясь уйти. К ошеломленному Сакаю подходит помощник начальника Оно и что-то шепчет ему на ухо... Сакай поспешно окликает женщин.

— О-о!.. Подождите... Дело в том, что нашего начальника сегодня нет на работе. Все было бы гораздо проще, если бы вы изложили свое предложение в письменной форме и принесли сюда.

Домашние хозяйки, переглянувшись, с недоверием смотрят на Сакая. Потом, вытянув шеи, заглядывают через окошко в контору.

За столом заведующего действительно никого нет.

Двое служащих конторы — Оно и Сайто — смотрят на пустой стул Ватанабэ и перешептываются:

— На нашего начальника не похоже, чтобы он не приходил на работу. Совсем не похоже!

— Да-а. Но в последнее время он неважно выглядел.

— Гм. Однако плохо, если он будет отсутствовать очень долго.

— В том-то и дело. Он не стал пропускать бы работу из-за пустяшной простуды... А без его подписи вся работа застопорится.

В другом углу конторы переговариваются Кимура и Охара:

— Какая досада! Еще месяц, и он поставил бы рекорд — тридцать лет службы и ни одного пропущенного дня.

— Да. Но ты заметил, что кое-кто радуется его отсутствию. Когда начальника нет, кое у кого сразу возникает желание занять его место. Такова психология чиновников.

В третьем углу разговаривают Сакай, Ногутти и Тоё.

— Он все время принимает какое-то лекарство. Интересно, что это за лекарство.

— Какое-то желудочное. Обычно он съедает за завтраком свою лапшу до последней капельки,— говорит Тоё.— А последнее время едва прикасается к еде.

— Ха-ха-ха! Эта лапша... еще один его рекорд!.. Сколько я помню, он ел только лапшу и ничего другого.

— Интересно, кто же будет начальником, если с ним что-нибудь случится?..

Тоё хохочет и прямолинейно замечает:

— К чему торопить события? Вы дождетесь своей очереди, когда умрут по крайней мере человек пятнадцать-шестнадцать.

Все смотрят на нее укоризненно.

Больница

Ватанабэ проходит из дверей в приемную. Угрюмо присаживается на один из диванов, смотрит на обнаженные ветки за окном. Зима.

— Что-нибудь с желудком? — заговаривает сидящий рядом с ним мужчина. Ватанабэ оборачивается к нему и утвердительно кивает головой.

— Я тоже все время мучаюсь со своим желудком... Хроник, так называемый... До того привык к болям, что когда их нет, мне кажется, что я не живу...

Голос медсестры: «Исикава-сан! Исикава-сан!»

Больной с землистым цветом лица, сидевший рядом с разговорчивым человеком, поднимается и скрывается за дверью кабинета. Провожая его взглядом, сосед Ватанабэ произносит:

— Ему сказали, что у него язва, но, судя по всему, у него рак желудка. Это уж как пить дать!

Ватанабэ молчит.

— Если ему скажут «рак» — это равносильно смертному приговору, поэтому почти все врачи говорят «язва»... И тогда, надо думать, жить осталось максимум год... Если у вас появляются симптомы, как у этого человека, о котором я говорю, не приходится рассчитывать даже на год... — Он нажимает на собственный живот. — Тяжесть в желудке, острые боли, — хмурится, — и мерзкая отрыжка...

У Ватанабэ появляется странное выражение на лице.

— ...У вас постоянно сухо во рту, и вам все время хочется чаю или воды... и у вас понос... а если нет поноса, то запор... и всегда чер-ный стул...

Ватанабэ впивается глазами в сидящего рядом мужчину.

— ...А потом вы обнаруживаете, что больше не можете есть мяса, которое всегда так любили...

Лицо Ватанабэ становится мертвенно бледным.

— ...И что бы вы ни ели, примерно через полчаса вас тошнит...

И при этом выходит то, что вы съели уже неделю назад... Тогда вам остается не больше трех месяцев.

Сосед замечает, что лицо Ватанабэ стало землистого цвета, как у покойника. Он смущенно сжимает губы, словно удерживаясь от дальнейшего разговора. В этот момент сестра громко вызывает: «Ватанабэ-сан! Ватанабэ-сан!»

Ватанабэ встает и понуро бредет в кабинет врача.

Мужчина-сосед провожает его глазами с отсутствующим выражением лица.

Рентгеновский кабинет

Врач поднимает голову от рентгеновского снимка, который он рассматривал со своим ассистентом. Увидев напряжение на лице Ватанабэ, врач бросает на сестру испытующий взгляд. Сестра, ничего не замечая, идет к зеркалу и подкрашивает губы.

— Та-ак... Проходите.

Пригласив Ватанабэ сесть, сам врач садится так, чтобы не смотреть в глаза больному. Взяв карточку, он бегло ее просматривает.

— Ну что же... У вас просто легкая форма язвы желудка.

Ватанабэ чуть ли не теряет сознание и, собрав все силы, хватается за подлокотники кресла. Вытаращив глаза на доктора, так, что они вот-вот вылезут из орбит, он два или три раза открывает рот, пытаясь что-то сказать, но губы не слушаются его. Наконец он произносит очень хриплым голосом:

— Пожалуйста... скажите мне правду...

Ассистент смотрит то на Ватанабэ, то на доктора, но тот, не отрывая взгляда от истории болезни, говорит:

— О, это язва желудка... Конечно, она уже не первой стадии, но... Однако Ватанабэ не дает ему закончить:

— Но... Скажите мне, пожалуйста... скажите, что это рак желудка. Доктор молчит.

Ватанабэ опускает голову и закрывает лицо руками, потом поднимается и умоляюще смотрит на доктора.

— Операция... Слишком поздно делать операцию?

Доктор не отвечает.

Сестра в зеркале наблюдает за этой сценой, не переставая подкрашивать губы.

После ухода Ватанабэ врач и его ассистент закуривают.

— Сколько? Примерно полгода? — спрашивает ассистент.

— Нет... Я бы сказал месяца три-четыре.

— Четыре месяца?

— М-да. А если бы вам осталось жить четыре месяца, как этому типу, на что бы вы употребили свое время?

Ассистент не отвечает. Тогда доктор с этим же вопросом обращается к сестре.

— В шкафу хранится стрихнин,— отвечает она.

Улица

Ватанабэ ковыляет по улице. Он ничего не видит и не слышит вокруг себя.

— Идиот недоношенный! — раздается над ухом Ватанабэ.

Водитель выворачивает руль грузовика, едва не подмявшего под себя Ватанабэ. Тот внезапно приходит в себя, сразу же уличный шум охватывает его мощной волной.

Перед домом Ватанабэ. Ночь

Черная масса двухэтажного дома.

Тусклый свет уличного фонаря слабо освещает пустынную улицу, на которой нет других световых пятен. Мицуо, сын Ватанабэ, и его жена Кадзуэ подходят к двери, держась за руки и напевая мелодию модного шлягера.

— Полная темнота. Неужели опять выключили ток? — недоумевает Кадзуэ.

— У соседей свет горит, да и уличный фонарь тоже.

— Странно. Значит, отца нет дома. Где может быть ключ?

— У тебя в сумочке. Эй, смотри!

Толкнув дверь, Мицуо обнаруживает, что она не заперта.

— Неужели Хаяси ушла домой, не заперев дверь...

— Как безответственно с ее стороны! — возмущается Кадзуэ.

— Вот почему я говорю, что не годится держать приходящую служанку. Если бы она жила у нас в доме, это обходилось бы нам не намного дороже. А заберутся вору, урон будет куда значительнее.

— Ты знаешь отца. Он и слушать не хочет. У него образ мыслей мелкого чиновника.

В темноте они добираются до лестницы.

В доме так же холодно, как и на улице.

— Уходишь хорошо провести время, а когда возвращаешься... Ах, как бы я хотел жить в современном доме с удобствами.

Лестница. Оба поднимаются по ступенькам, продолжая переговариваться.

— Будь у нас четыреста-пятьсот тысяч иен, мы могли бы построить новый дом на двоих. Может быть, следует занять деньги под залог будущего выходного пособия отца, ведь он скоро пойдет на пенсию?

— Верно. Ему выдадут пособие — около семисот тысяч и, кроме того, он будет получать пенсию — двадцать или тридцать тысяч иен в месяц. К тому же у него есть сбережения — около ста тысяч иен.

— Ты думаешь, он согласится?

Комната на втором этаже

Темно. Слабый свет проникает лишь из окна соседнего дома.

— А если не согласится, мы скажем, что тогда уедем и оставим его одного. Так до него скорее дойдет. Он не настолько глуп, чтобы не понимать — в могилу всех денег не заберешь, — говорит Мицуо и, довольный своей шуткой, заливается смехом. Жена хохочет, вторя ему. Вдруг Кадзуэ перестает смеяться и в испуге бросается к мужу.

— Что случилось?

— Здесь кто-то есть.

Мицуо дрожащими руками поворачивает выключатель, и тут они видят, что Ватанабэ сидит в углу комнаты в пальто и шляпе.

— Что с тобой? — спрашивает пораженный Мицуо.

— О-о, ничего, ничего,— смущенно отвечает Ватанабэ, встает и с подавленным видом начинает медленно спускаться по лестнице к себе в комнату. Мицуо и Кадзуэ наблюдают за ним и переглядываются.

— Отец ведет себя как-то странно,— говорит Мицуо и с озабоченным видом собирается спуститься вслед за Ватанабэ, но жена его удерживает. Мицуо с недоумением смотрит на Кадзуэ.

— Ведь он слышал весь наш разговор. Право, это очень нехорошо с его стороны. Он не должен был заходить в нашу комнату, когда нас нет дома. Я считаю, что это просто невежливо с его стороны.

— Ты права,— соглашается Мицуо.— Если у него было к нам дело, надо было сказать. И нечего ему ходить надутым.

Передумав спускаться вслед за отцом, Мицуо снимает пальто, продолжая ворчать.

Комната Ватанабэ

По сравнению с комнатой сына она, скорее, похожа на помещение для прислуги. Ватанабэ садится у жаровни, в которой нет огня, и устремляет взгляд в пространство.

Комната на втором этаже

Мицуо сидит на краю постели. Комната молодых супругов обставлена в европейском стиле. Он тоже смотрит в пространство. Жена, наблюдая за ним краем глаза, ставит на проигрыватель пластинку. Затем подходит к нему и игриво садится ему на колени.

— Ну, перестань. Я не люблю, когда у тебя такое сердитое лицо. Хватит нам на сегодня твоего отца... У него своя жизнь... А у нас — своя.

Комната Ватанабэ

Сюда доносится со второго этажа веселая музыка. Она лишь усиливает чувство одиночества и горечи в душе Ватанабэ. Он встает, идет в угол комнаты — к домашнему буддийскому алтарю, открывает его створки и напряженно вглядывается в фотографию покойной жены.

В машине

Дождь. Усиленно работающие «дворники». Впереди машины виден катафалк. Ватанабэ в траурном кимоно вглядывается в него. Ему лет тридцать, у него на коленях сидит пятилетний сынишка Мицуо. Рядом сидят Киити, старший брат Ватанабэ, и Тацу, его жена. Сморкаясь в носовой платок, Тацу причитает:

— Как это ужасно... Совсем еще молодая оставила такого славного сына. Наверное, ей было очень тяжело расставаться с ним.

— Да перестань же наконец... Сколько можно без конца повторять одно и то же? — обрывает ее Киити.

Катафалк заворачивает за угол и уже не виден.

— Скорее! Скорее! — кричит Мицуо. — А то мы не догоним маму. Ватанабэ кусает губы и еще крепче прижимает к себе сына.

Комната Ватанабэ

Ватанабэ берет фотографию жены в руки и внимательно разглядывает. Сверху доносится приглушенный смех. Ватанабэ поднимает глаза с выражением безграничной тоски на лице. И снова опускает их на фотографию улыбающейся жены.

Комната Ватанабэ

В руках у еще совсем не старого Ватанабэ фотография другой женщины. Он разговаривает с Киити, который продолжает уговаривать младшего брата:

— Правда, красивая?.. Значит, ты говоришь, что не можешь жениться вторично из-за Мицуо? Каждый раз, когда мы пытаемся женить

тебя, ты начинаешь твердить о сыне. Но послушай, что я тебе скажу,— когда дети вырастают, они не заботятся о родителях так, как бы этого хотелось. Подожди немного — вот он сам женится, и увидишь, что тогда будет. Ты станешь ему помехой. Так что подумай лучше о себе самом и о своей старости, найди хорошую подругу, пока еще не слишком поздно. Жена сказала на днях, и я вполне согласен с ней, что такая размазня, как ты, не должен оставаться вдовцом.

Комната Ватанабэ

Глубоко вздохнув, Ватанабэ ставит фотографию жены на место, в алтарь. Голос Мицуо: «Отец!.. Отец!..» — заставляет его вернуться к действительности. Он выбегает из комнаты и поднимает глаза на верхнюю площадку лестницы: «Мицуо!..»

— Спокойной ночи,— слышит он голос Мицуо. Запри, пожалуйста, двери и окна внизу, ладно?

Ватанабэ разочарован и огорчен. Тем не менее он идет в прихожую и запирает входную дверь, потом берет в углу старую бейсбольную биту и, видимо по-привычке, закрепляет ею дверь вместо щеколды.

Трибуна бейсбольного поля

Неистовствуют болельщики на трибуне. Среди них Ватанабэ. Он вскакивает и кричит: «Мицуо! Мицуо!» — потом, обращаясь к соседу, с ликующим видом говорит: — Ну как? Замечательный удар! Правда?!.. Этот... вот игрок — мой сын!!

Прихожая в доме Ватанабэ

Ватанабэ сидит на ступеньке, уставившись в пространство.

Коридор в больнице

Мицуо — теперь он уже студент — везут на носилках в операционную. Взволнованный Ватанабэ плетется сзади. Дверь в операционную открывается, и над носилками склоняются сестры с масками на

лице и в странном одеянии. Ватанабэ суетится и обеспокоенно говорит:

— Держись, Мицуо! Подумаешь, удаление аппендикса! Это не страшнее, чем вырвать гнилой зуб!

— Отец! Разве ты не подождешь, пока мне сделают операцию?— слышится жалобный голос Мицуо.

Вытирая пот со лба, Ватанабэ отвечает:

— Понимаешь... У меня неожиданные дела... Но я подожду...— Дверь операционной бесшумно закрывается перед носом у Ватанабэ.

Прихожая в доме Ватанабэ

Ватанабэ беспокойно шагает по маленькой площадке под лестницей.

Железнодорожный перрон

Военное время. Мобилизованных студентов отсылают на фронт. На перроне собрались сотни людей: отцы, матери, братья, сестры — все машут флажками. Воздух наполняется выкриками: «Банзай!» — и отрывками песен.

Из окна вагона выглядывает возмужавший Мицуо. Его провожают отец, дядя Киити с женой и группа товарищей-студентов.

Свисток паровоза. Мицуо смотрит на Ватанабэ с детским выражением лица, потом соскакивает с подножки вагона и обнимает Ватанабэ: «Отец!». Паровоз пускает пары. Колеса тяжело завертелись. Поезд набирает скорость. Мицуо вскакивает на ступеньки вагона и ищет глазами отца. Ватанабэ бежит за поездом, сдавленным голосом повторяя одно-единственное слово: «Мицуо! Мицуо! Мицуо!», — и машет вслед уходящему составу. Губы его скривились в плаксивую гримасу.

Прихожая в доме Ватанабэ

Не в силах больше сдерживаться, Ватанабэ с криком: «Мицуо!» — бежит к лестнице.

Лестница в доме Ватанабэ

Ватанабэ взбегает по скрипучим ступенькам лестницы. В этот момент свет в комнате второго этажа гаснет. Он останавливается на полпути.

Комната Ватанабэ

Ватанабэ машинально приготовляет постель. Снимает с себя пиджак, кладет аккуратно сложенные брюки под тюфяк, чтобы они разгладились за ночь, потом, достав будильник, заводит и хочет поставить его, как обычно, рядом с подушкой, но рука его внезапно повисает в воздухе, лицо перекашивается от боли. Он роняет будильник и с головой укрывается одеялом, из-под которого слышится его тихий плач.

Со стены, над изголовьем, холодно смотрит на него вставленная в рамку грамота — «Благодарность за тридцать лет непрерывной службы».

Прихожая в доме Ватанабэ

На пороге стоит Сакай. С ним разговаривает служанка Хаяси.

— Как? Но ведь хозяин ежедневно уходит из дому в обычное время.

Сакай удивлен:

— Мы не видели его в конторе уже пять дней. И поскольку он ничего о себе не сообщает, мне велели узнать, что с ним случилось.

Служанка, в полном недоумении. Она подходит к лестнице и зовет:

— Госпожа!

Будка телефона-автомата

Через стеклянные стенки телефонной будки видно, как Кадзуэ взволнованно разговаривает по телефону.

Контора Мицуо

Мицуо сидит за письменным столом, приложив ухо к телефонной трубке:

— Невероятно! Куда же он уходит по утрам?

Муниципалитет. Отдел городского благоустройства

Рабочий стол начальника отдела пустует.

Сакай стоит перед заместителем начальника отдела Оно, который смотрит на него с недоверием.

— Просто невероятно, не правда ли? Но это так. Его родные удивились еще больше.

— Как?! Начальника и сегодня не будет?!.. Как же быть? — воскликнула Одагири Тоё, и взоры присутствующих поспешно устремились на нее.

— В чем дело? Во время отсутствия начальника я могу принимать самостоятельные решения,— заявляет Сакай.

— Но на заявлении об увольнении требуется печать начальника,— возражает Тоё.

— Что? Разве ты собираешься уйти с этой работы?

— Именно. Я не подхожу для такой работы,— без тени жеманства говорит девушка, не обращая внимания на удивленные взоры сослуживцев, и, как ни в чем не бывало, сладко зевает.

В доме Киити

В комнате сидят Киити, его жена Тацу и племянник Мицуо.

— Вдобавок ко всему, дядюшка, я навел справки и узнал, что он снял со счета в банке пятьдесят тысяч иен,— рассказывает Мицуо.

— Ну-у! Неужели он способен на такое... гм... Может, у него появилась какая-нибудь женщина? Хорошо, если так! — рассуждает Киити.

— Послушай! — одергивает его жена.

— Вряд ли! — смеется Мицуо.

— Тут как раз трудно что-либо сказать. Такое дело, понимаешь. У таких, как он, это бывает. В тихом омуте всегда черти водятся. Я-то вижу, что похоть из него еще не выветрилась окончательно. Тем более что он вдовствовал около тридцати лет... и все ради тебя... Это же естественно. Нет ничего удивительного, если он и начал с кем-то встречаться.

— Какие глупости,— возмущается Тацу.— Он последнее время выглядел совсем плохо. Похудел, и кожа стала сухая-пресухая. Тут что-то другое...

— Вы видели его недавно? — спрашивает Мицуо.

— Дня четыре назад он зашел к нам утречком. Видно было, что он хотел о чем-то поговорить. Но ты же знаешь своего дядю. Он посмотрел на твоего отца нелюбезно и сказал: «Если ты пришел заниматься у меня деньги, то денег у меня нет!» — говорит Тацу.

— По его виду трудно было предположить, что он пришел говорить о женщине,— смеется Киити.

— Послушай, ты! — возмущенно одергивает его Тацу.— Понимаешь,— обращается она к Мицуо,— твой дядя почему-то считает, что все мужчины такие же, как он сам: гуляки и забулдыги. А ты уверен, что у вас ничего не случилось дома?

— Нет, ничего не случилось,— уклончиво отвечает Мицуо.

Улица. Вечер.

Еще довольно ранний час, однако все магазины уже закрыты и улицы безлюдны. Черный пес роется в объедках у единственного открытого маленького бара.

В баре

За столиком сидит мужчина в черном плаще с пелериной. Чем-то он напоминает незадачливого Мефистофеля. Он исписывает страницу за страницей, время от времени ухмыляясь и отвлекаясь от работы лишь для того, чтобы пропустить стопку. Наконец, он поднимает голову, оборачивается и кричит, обращаясь к кому-то в глубине:

— Эй, старина, отнеси-ка это ко мне домой — там ждут парни из редакции журнала, а на обратном пути купи на углу снотворного. Просто скажи мое имя — они уж знают.

— Да, но там уже закрыто, господин,— угрюмо возражает хозяин.

— Разве уже так поздно?

— На этой улице ложатся спать сразу после ужина.

— Вот некстати. Если не приму снотворное и не выпью виски, мне не уснуть.

— Извините меня... пожалуйста,— раздается чей-то голос.

Мужчина удивленно оглядывается и видит в темном углу бара Ватанабэ, сидящего за столиком перед тремя графинами сакэ.

— Если только это именно то снотворное, какое вам требуется, оно случайно оказалось у меня в кармане...

Порывшись в кармане, Ватанабэ вытаскивает четыре коробочки с таблетками и кладет на стол.

Мужчина переглядывается с хозяином, пожимая плечами.

Выходя с рукописью из бара, хозяин оглядывается на Ватанабэ и даже не замечает, что впустил собаку.

— Спасибо. Позвольте мне заплатить за это лекарство,— смущенно говорит мужчина.

— О, я все равно... собирался их выбросить...

— Тогда позвольте заплатить за ваши напитки. Похоже, вы любите выпить. Разрешите мне угостить вас и выпейте еще,— настаивает мужчина, на что Ватанабэ не без колебаний признается:

— Нет... Все равно меня стошнит... Видите ли... у меня болит желудок... у меня рак желудка...

— Рак желудка?! Вы меня удивляете. Да разве можно пить при такой болезни?

— ...Нет, но дело в том... что это помогает мне забыть про мой рак... и про другие неприятные вещи... Когда я пью сакэ... я все время говорю себе... это все равно что пить яд... Но я начинаю чувствовать себя лучше, ну и...

Заметив у своих ног собаку, Ватанабэ бросает ей с тарелки остатки рыбы, наблюдает, как она ест, и вдруг поднимает голову. На лице его одержимость какой-то идеей.

— Вот, у меня... с собой... пятьдесят тысяч иен. Я долго копил, а теперь хотел бы их сразу потратить, чтобы хорошо провести время... Но мне стыдно признаться... Я не знаю как. Если бы вы...

— Гм... Вы хотите, чтобы я научил вас, как это делается? — недоумевает мужчина.

Неподалеку с шумом проходит поезд, сотрясая стол и стоящие на нем бутылки.

— Понимаю,— переждав пока стихнет шум, продолжает он.— П послушайте, спрячьте свои деньги. Сегодня вы мой гость. Я угощаю. Он идет к своему столику за оставленной там бутылкой виски, возвращается и садится на прежнее место, внимательно разглядывая Ватанабэ.

— Знаете, все это очень интересно. Я знаю, это грубая лесть, но вы очень необычный человек. Я всего лишь третьесортный писатель, пишу никудышные романы, но встреча с вами заставила меня задуматься. Благодаря вам я увидел обратную сторону несчастья.— Он наливает себе виски.— Иными словами, несчастье помогло вам найти правду. Болезнь пробудила у вас вкус к жизни. Люди так легкомысленны. Только покидая жизнь, они осознают, какой прекрасной она может быть. Да и то далеко не все. Некоторые умирают, так и не зная, что же такое жизнь. Вы замечательный человек, потому что в вашем возрасте вы восстаете против собственного прошлого. Это меня восхищает. Раньше вы были рабом жизни, теперь же становитесь ее господином. Долг человека наслаждаться отпущенной ему жизнью, не растрачивать ее попусту. Жить надо жадно. Нас учили, что жадность — грех, но этот взгляд устарел. Жадность к жизни — добродетель. Пошли. Давайте найдем ту жизнь, которой вы чурались. Сегодня вечером я буду вашим Мефистофелем, но добрым, который не потребует платы за свои услуги.

Он смотрит на ноги.

— Ба! Да, у нас даже есть черная собака для полноты картины. Веди нас, пес!

Он пихает собаку ногой, та визжит от боли.

Зал для игры в пачинко¹

Ватанабэ и Писатель стоят у игрового автомата. Раздается характерный дребезжащий звук, и серебряный шарик начинает метаться по лабиринту.

— Вы готовы? Видите эти серебряные шарики? — спрашивает Писатель у Ватанабэ, — они ваши, это ваша жизнь. О-о, вот чудесная машина, освобождающая вас от подлинных забот жизни. Это автоматический продавец мечты и надежд.

Ватанабэ выглядит очень возбужденным, когда опускает жетон. Зазвонил колокольчик, замерцали огоньки и заметались металлические шарики, с которых он не спускает зачарованных глаз.

Пивной бар

Ватанабэ и Писатель сидят в огромном пивном зале. Перед ними кружки с пивом. Писатель что-то говорит Ватанабэ, но его слова тонут в шуме и звуках джазовой музыки.

Улица увеселительных заведений

Ватанабэ и Писатель с трудом протискиваются в толпе. Ослепляющие вывески и ярко освещенные витрины питейных домов. Какая-то девушка срывает с головы Ватанабэ шляпу. Он оборачивается и пытается ее догнать, но его останавливает Писатель:

— Нет... девушки — самые большие хищницы. Вернуть свою шляпу вам обойдется дороже, чем она стоит. Впрочем, вы можете купить себе дюжину новых шляп, если захотите. Сейчас мы пойдем в магазин и купим вам новую шляпу, чтобы распрощаться с вашей старой жизнью.

¹ Азартная игра на игральном автомате.

Бар

В бар входит Писатель, за ним Ватанабэ, на голове которого новая шляпа — яркая, кричащая, безвкусная. Образно говоря: в бар вошла шляпа.

Хозяйка бара, стоя за стойкой, улыбаясь, приветствует вошедших, узнав в Писателе одного из своих постоянных клиентов, она ставит перед ними бокалы с виски. С музыкального автомата доносится пение Жозефины Беккер, исполняющей романс «У меня две любви».

— Ваш друг будет пить то же, что и вы? — спрашивает она, протягивая руку, чтобы взять со стойки шляпу Ватанабэ, но тот поспешно вырывает ее.

Писатель уже основательно пьян.

— Ничего смешного. У этого человека рак желудка.

— Как же тогда он разрешает себе пить?..

— Глупая! Посмотри на этого человека. Видишь, это Христос, несущий крест под названием рак. Большинство людей умерло бы в ту же минуту, услышав, что они больны раком. Но он не такой. С этого момента он начал жить. Верно? — спрашивает Писатель Ватанабэ, хлопая его по плечу...

Ватанабэ сидит бледный, с серьезным лицом, и только шляпа, сдвинутая на затылок, выдает секрет о дозе выпитого спиртного.

Танцевальный зал

Ярко освещенный зал переполнен. На площадке танцует какая-то пара, прильнув друг к другу. Писатель тянет за собой Ватанабэ, который остановился как вкопанный, не в силах оторвать глаз от танцующих.

— Эй, послушайте... Так нельзя... Пошли!

Но Ватанабэ застыл посередине площадки. Писателю приходится вытолкнуть его силой.

Кафе

Одна из официанток, нахлобучив на себя шляпу Ватанабэ, танцует какой-то диковинный танец. Ватанабэ гоняется за ней по комнате. Пианист играет и улыбается. Наконец, Ватанабэ отнимает у нее свою шляпу, но при этом оба валятся в кресло, и девушка оказывается у Ватанабэ на коленях.

Все аплодируют.

— Эй, мистер, не желаете ли вы заказать какую-нибудь песню? — спрашивает пианист.

Писатель отмахивается от него, но Ватанабэ, надев шляпу, бормочет, с трудом вспоминая слова:

— «Жизнь коротка... Жизнь коротка, спеши любить, красотка...»

Музыканты начинают играть. Ватанабэ сидит, держа девушку на коленях, и начинает петь с непривычно серьезным выражением лица:

«Жизнь коротка!

Спеши любить, юная дева,

Пока не поблекли твои алые губы,

Пока не остыла горячая кровь.

Кто знает, что ждет тебя завтра.

Ведь «завтра» может не быть.

Жизнь коротка!

Спеши любить, юная дева,

Пока твои волосы еще черны.

Кто знает, что ждет тебя завтра.

Ведь «завтра» может не быть».

По щекам Ватанабэ текут слезы. Все притихли. Похоже, что Писатель, официантка и другие клиенты почувствовали в жалком голосе Ватанабэ что-то ужасное.

Вскочив на ноги, Писатель громко объявляет:

— Верно! Жизнь коротка! Люби, старик!

Театр стриптиза

На освещенной эстраде танцует полураздетая молодая женщина. Вот с нее падает прозрачная шаль. Среди зрителей Писатель и Ватанабэ. Оба вдрызг пьяные. Звучит томная, медленная музыка. Писатель шепчет Ватанабэ на ухо:

— Стриптиз... это не искусство. Это больше, чем искусство. Нечто более непосредственное... Это женское тело. Это большой, сочный бифштекс, это стакан джина... экстракт гормона стрептомицина, урания...

Ватанабэ, все время не спускавший глаз с эстрады, вдруг издает непонятный веселый возглас. Писатель удивленно смотрит на него.

Улица

Ватанабэ и Писатель, шатаясь из стороны в сторону, пересекают улицу. Слышится скрежет тормозов. Пытаясь объехать Ватанабэ, машины сталкиваются, наезжают друг на друга. Движение останавливается. Улица наполняется руганью шоферов, тревожными сигналами машин. Но Ватанабэ ничего не слышит. Он сам что-то неистово орет и, пошатываясь и размахивая руками, бредет по улице дальше. Писатель следует за ним, пытаясь остановить его.

Дансинг

Джаз исполняет мамбо. Сигаретный дым окутывает толпу танцующих. В центре площадки Ватанабэ танцует с полной девицей, усердно жуящей резинку; он положил ей голову на плечо. Здесь же мы видим Писателя, бледного, истомленного, едва ли не засыпающего на ходу. Партнерша щиплет его, и он взвизгивает.

В машине

Писатель сидит, откинувшись на сиденье, и храпит, голова его качается взад и вперед. Ватанабэ восседает между двумя толстыми девицами. Когда на него падает отблеск световых реклам, становит-

ся заметной смертельная бледность его лица и напряженность позы. Одна из женщин, искоса взглянув на него, начинает малевать губы, подкрашивать ресницы. Вторая вытаскивает из сумочки деньги и считает их, расставив локти. Ватанабэ смотрит на них. Внезапно он высовывается из окна с перекошенным от боли лицом и кричит:

— Остановите машину!.. Остановите машину!..

Машина резко останавливается. Распахнув дверцу, Ватанабэ выскакивает из машины и скрывается в темноте. Девушка возмущенно пожимает плечами.

— Что случилось? У вас прокол? — проснувшись, спрашивает Писатель.

— Нет, это ваш друг. Кажется, его тошнит,— недовольным голосом объясняет девушка.

Дорога. Ночь

Писатель выходит из машины, вглядывается в темноту. Ватанабэ медленно возвращается к машине. Появившись из темноты, подобно привидению или злему духу, он пытается изобразить на лице улыбку. Откуда-то по радио доносятся звуки мамбо, заглушаемые шумом проезжающего поезда.

Писатель ежится от неприятного зрелища и идет к машине. На лице его написан ужас. Ватанабэ бредет следом и, не говоря ни слова, опускается на свое место с перекошенным от боли лицом. Писатель отворачивается. Одна из девиц захлопывает дверцу.

— Эй! Давайте споем что-нибудь веселое. Терпеть не могу мрачных людей.

Машина трогается. Девушки поют, надрывая глотки. Ужасные звуки их пения только усиливают угрызения совести Писателя и отчаяние Ватанабэ, который смотрит в одну точку.

Улица. Утро

Ярко светит солнце. Ватанабэ, согнувшись, бредет по улице к дому. Кричащая шляпа резко оттеняет унылое и мрачное выражение

лица. Прохожие невольно останавливаются и оборачиваются, пре-
вояжая его глазами. Услышав оклик: «Начальник!», Ватанабэ огляды-
вается. К нему, запыхавшись, подбегает секретарша Тоё, кокетливо
и бесцеремонно разглядывая его. Молодость и здоровье Тоё резко
контрастируют с жалким обликом Ватанабэ.

— У вас новая шляпа? Я вас с трудом узнала,— говорит она.

Слова девушки как бы возвращают Ватанабэ к действительности. Он
стаскивает с головы шляпу.

— Я рада, что встретилась с вами. Я искала ваш дом... Вы идете на
работу? — продолжает весело щебетать девушка. Вместо ответа
Ватанабэ бормочет себе под нос что-то нечленораздельное.

— У вас печать с собой?..— спрашивает Тоё.

— Печать?.. Нет, она дома...— неуверенно отвечает Ватанабэ.

— ...А то я уйду с работы. Я нашла себе новое место и хочу ско-
рее перейти туда,— продолжает она.

— Тогда пойдем ко мне,— предлагает Ватанабэ.

Некоторое время они идут рядом молча.

— А... а почему ты уходишь с работы? — спрашивает Ватанабэ, что-
бы заполнить паузу.

— Работать в Муниципалитете ужасно скучно. В конторе ничего но-
вого не происходит. Я проработала уже полтора года и единствен-
ная новость — ваше отсутствие последние пять дней и ваша новая
шляпа. Вот и все!

Дом Ватанабэ. Второй этаж

В комнате на втором этаже Мицуо завязывает галстук, Кадзуэ стоит
рядом с ним.

— Когда отец вернется, ты ему не говори,— просит Мицуо.

— Мне нечего ему сказать,— отрезает она.

— Если бы ты не начала разговора о выходном пособии...

— Почему ты сваливаешь все на меня? Если вспомнить, именно ты
завел разговор о деньгах в тот вечер. Ты сказал: «Он не может
взять с собой в могилу все свои деньги»,— возмущается Кадзуэ.

— Все-таки непонятно,— вслух размышляет Мицуо.— Только из-за этого разговора он не стал бы вести себя так странно. И раньше он всегда приходил вечером домой. Впервые он не ночевал дома.. — Ладно, давай не будем больше об этом,— обрывает его жена. — Ведь мы не знаем, что с ним произошло.

Молодожены молча сидят друг против друга, глубоко задумавшись. Слышно, как внизу открывается дверь. Кадзуэ бросается к лестнице и прислушивается к голосам.

— Я подожду здесь,— говорит женский голос.

— О-о, заходи, заходи,— возражает голос Ватанабэ.

Мицуо и Кадзуэ переглядываются. Кадзуэ перегибается через перила и смотрит вниз. Когда она поднимает голову, на лице ее расширенные от удивления глаза.

Прихожая в доме Ватанабэ

Служанка Хаяси стоит, держа в руке новую шляпу Ватанабэ. У нее потрясенный вид.

Комната Ватанабэ

Ватанабэ с удивлением осматривается и снимает пальто. Тоё помогает ему. Это вполне естественное внимание явно согревает его, смягчая выражение лица. Повесив пальто на крючок, Тоё начинает разглядывать свидетельство о безупречной службе.

— Тридцать лет... Целых тридцать лет на одном месте... При одной мысли об этом мне сразу хочется умереть.

Поняв по взгляду Ватанабэ, что так говорить нехорошо, девушка извиняется.

Ватанабэ роется в ящике стола и бормочет:

— Право... каждый раз, когда я смотрю на это, я думаю... Стараюсь вспомнить, но не могу... я проработал почти тридцать лет, а теперь не могу вспомнить ни одного дня... ни одного сделанного дела. Все, что я знаю, это то, что я всегда был занят и мне всегда было скучно,

Ватанабэ качает головой. Девушка смотрит на него и заливается смехом.

— Я впервые слышу от вас такие слова. Я даже не подозревала, что вы можете так говорить,— продолжая смеяться, говорит Тоё, и с присущей ей непосредственностью берет Ватанабэ за руки и пожимает их. В этот момент в комнату входит служанка с подносом и смущенно застывает на месте.

Дом Ватанабэ. Второй этаж

Сын Ватанабэ и его жена разговаривают, сидя на кровати.

— Глупости. Мой дядя сказал то же самое. Но я лучше знаю своего отца,— говорит Мицуо и, не давая жене времени на возражение, продолжает:

— Я просто не могу себе представить. Мой отец да с такой молодой...

Комната Ватанабэ

Ватанабэ стоит у стола. Девушка стоит на коленях поодаль. Он смотрит на нее поверх очков.

— Послушай, ты неправильно написала свое заявление,— говорит он тем самым голосом, каким обычно разговаривал на работе, но, увидев растерянное лицо Тоё, ставит на заявлении печать и возвращает его девушке. Та смеется.— Если ты подождешь, я напишу объяснительную записку по поводу своего отсутствия. Ты отнесешь ее?

Он достает из ящика листок бумаги. Тоё делает недовольное лицо:

— Почему вас так долго не было на работе?

Пока Ватанабэ пишет, она заглядывает через его плечо.

— Вы какой-то бледный. Вы действительно заболели?

Ватанабэ смущенно бормочет что-то нечленораздельное.

— Куда же вы ходите каждый день, притворяясь, будто идете на работу? Знаете, Сакай-сан вчера проверял, почему вы не бываете на службе.

Девушка раздражается смехом.

— Только не беспокойтесь. После тридцати лет службы вы заслужили по крайней мере полгода отдыха.

Горько улыбаясь, Ватанабэ ставит печать и передает листок девушке. Она бодро поднимается с колен.

— Ну что ж, до свидания.

Тоё кланяется и уходит, сверкнув рваными пятками чулок. Ватанабэ смотрит ей вслед. Потом спохватывается:

— Погоди, я пойду с тобой.

Дом Ватанабэ. Второй этаж

Мицуо и его жена с удивлением наблюдают из окна, как Ватанабэ выходит из дому вместе с девушкой, которая, улыбаясь, что-то ему рассказывает. На нем новая шляпа.

Супруги переглядываются. Кадзуэ пожимает плечами. У Мицуо озабоченный вид.

На улице

Ватанабэ и Тоё идут по улице.

— Какой вы счастливый,— говорит Тоё.

Ватанабэ недоуменно смотрит на девушку.

— Я очень хотела бы жить в таком доме. У нас три семьи живут в двух комнатах. У вас есть сын, не правда ли? — спрашивает она.

Вместо ответа Ватанабэ спрашивает:

— Где можно купить женские чулки?

Она оглядывается по сторонам.

— Я не знаю, где здесь поблизости есть такой магазин. А зачем вам понадобились женские чулки? Для жены вашего сына? Говорят, она очень хорошенькая...

Перед магазином

Ватанабэ и Тоё выходят из магазина. Тоё прикрывает радостное лицо целлофановым пакетиком с чулками.

— Как я рада... Чтобы купить такие чулки, мне пришлось бы три месяца есть на обед одни вяленые сардины,— говорит она, оборачиваясь и беря его за руку.— Но почему, почему вы мне их купили? — смущенно допытывается она.

— Просто потому, что у тебя дырявые пятки.

— Да, но ведь от этого вашим ногам не холодно, правда? — задумчиво говорит она. И смущенно добавляет:— Это неправда! Неправда! Просто вы добрый, и мне так стыдно, так стыдно. Сколько раз я говорила о вас плохие вещи. Простите меня.

Ватанабэ не знает что и сказать.

В кондитерской

Ватанабэ передает девушке кусок пирога. Она улыбается и кладет в чашку сахар — кусочек, другой, третий.

— Хотите, я расскажу вам что-то интересное? — предлагает Тоё.

— Интересное? — переспрашивает Ватанабэ.

— Да. Я придумала всем на работе прозвища. Чтобы было не так скучно. Например...— Тоё перечисляет прозвища, а Ватанабэ заливается добродушным смехом.

На углу

Ватанабэ и Тоё стоят друг против друга.

— Ну что ж, здесь я с вами прощаюсь. Большое спасибо за все,— говорит девушка.

— Тебе обязательно идти сейчас на работу? Нельзя ли подать заявление об уходе завтра, а сегодня побыть со мной? — упавшим голосом спрашивает Ватанабэ.

Небольшое кафе

Тоё с аппетитом съедает свою порцию, а затем и порцию Ватанабэ.

В парке

Ватанабэ подталкивает катающуюся на качелях Тоё.

В кинотеатре

Тоё хлопает в ладоши. Задремавший рядом с ней Ватанабэ просыпается.

Отдельный кабинет в маленьком ресторанчике

Ночь. Над кипящей кастрюлей поднимается пар. Тоё с завидным аппетитом поглощает скияки¹.

— Вы ничего не едите,— застенчиво роняет она.

— Ну-у... я-то...— мямлит Ватанабэ и смотрит на нее с явным удовольствием.

— У вас очень усталый вид.

— Однако... сегодня... было... так весело... так...

— Но вы здорово храпели в кино на самом интересном месте.

— Это... потому что... вчера вечером... я немного... выпил...

У Ватанабэ действительно подавленный вид. К тому же внезапно на него начало действовать сакэ, которое он пил маленькими глотками. Ватанабэ распускает галстук и принимается яростно вытирать потное лицо влажным полотенцем. И тут, словно этот жест послужил толчком, он начинает плаксиво бубнить:

— Конечно... об этом... никому не скажешь... Мне даже стыдно об этом говорить. Ну, то есть... почему я... работал целых... тридцать лет... как мумия... Вернее, напоминал... всем мумию...

Тоё прекращает есть и пристально смотрит на Ватанабэ. Встретившись с ее взглядом, Ватанабэ в замешательстве машет рукой.

— Нет... Не пойми... меня превратно... Я... не обижаюсь... мне не обидно... что меня называли мумией... Конечно... тут ничего не поделаешь... Просто... ну, как это... я хочу рассказать... почему мне... пришлось... так работать... Все... из-за сына... Ведь я же ради него так старался... а он... совсем об этом... ну совсем... не замечал этого.

¹ Национальное блюдо из мяса и овощей.

— Как вы можете во всем винить своего сына? — сердито обрывает его Тоё.

Ватанабэ удивленно смотрит на девушку.

— Разве я не права? Другое дело, если бы ваш сын попросил вас стать мумией...

Ватанабэ продолжает молча смотреть на Тоё.

— Ну как похожи друг на друга все родители на свете! Вот и моя мать иногда утверждает то же самое. Говорит, будто ей пришлось из-за меня перенести немало горя. Конечно, я благодарна ей за то, что она произвела меня на свет. Но разве я виновата, что родилась? Однако что же с вами сегодня произошло, начальник? Почему вы жалуетесь мне на собственного сына?

— Да нет... просто я...

— Ха-ха... А сами-то небось души в нем не чаете!

Тоё попала в самую точку, поэтому Ватанабэ моргает и смотрит на нее, не находя что сказать.

Ночная дорога

Ватанабэ торопливо шагает. На его лице такое выражение, будто он в любую минуту готов расплакаться.

Дом Ватанабэ. Второй этаж.

Ватанабэ сидит в своей комнате на почетном месте, потягивая горячий чай, и смотрит на Мицуо с Кадзуэ, готовясь сообщить им что-то важное. Однако Мицуо с неестественной сосредоточенностью читает газету, а Кадзуэ не поднимает головы от своего вязания. В комнате затянулось неловкое молчание.

— Похоже, что нехватка электроэнергии — дело затяжное, — наконец произносит Мицуо.

— О!.. Неужели? — подхватывает Ватанабэ, и в комнате снова воцаряется молчание. После некоторых колебаний Ватанабэ все же решается заговорить на волнующую его тему:

— Дело в том... что мне... хотелось... вам кое-что сообщить.

Мицуо и Кадзуэ многозначительно переглядываются.

— В самом деле... я... должен был рассказать вам об этом давно... но это ужасно неприятный... разговор... и я...

Мицуо отводит глаза, нечаянно встретившись с глазами отца, и с неприязнью говорит:

— Отец, ну зачем сейчас говорить об этом! — и, помолчав, продолжает: — Я сегодня ходил советоваться к дяде... По-моему, подобные вопросы надо решать по-деловому, чтобы не оставалось неприятного осадка... Ну, например, мы должны определить свои права на наследство, чтобы впоследствии избежать недоразумений. Разве не факт, что за последние несколько дней ты потратил на эту женщину сразу пятьдесят тысяч иен. Молодые женщины пошли такие, что...

— О чем ты говоришь... Мицуо?

Но Мицуо продолжает раздраженно говорить, в сердцах повысив голос:

— Отец! Мы уважаем твою свободную волю. Разве мы не прощаем распущенность, не соответствующую твоему возрасту? Только мы ставим несколько элементарных условий. Войди же и в положение Кадзуэ. Ну, ладно! Кадзуэ еще может смириться. Но что скажут ее родные? Как ты мог привести такую женщину в дом? Какое безрассудство! И ты еще держал ее за руку в своей комнате... Хаяси мне обо всем рассказала... Как, по-твоему, я должен был реагировать на такое сообщение? Я просто отказываюсь тебя понимать!

Побледневшего Ватанабэ начинает бить нервная дрожь.

Лестница

Стоя под лестницей, Хаяси прислушивается к разговору на втором этаже, но, услышав, как раздвигаются двери, она тут же скрывается.

Появляется Ватанабэ. Он спускается по лестнице как лунатик, в полной растерянности.

Муниципалитет

Кресло заведующего отделом городского благоустройства пустует. На столе кипа бумаг, ожидающих решения.

Вот уже две недели Ватанабэ, герой нашего рассказа, не сядил в это кресло. Какие только слухи не распространялись на его счет, какие догадки не рождались.

Кидая насмешливые взгляды на пустое кресло начальника, чиновники перешептываются.

Все эти слухи, догадки сводились к тому, что Ватанабэ совершает какую-то невероятную глупость. Но сам он считал свои поступки за это время более продуманными, чем когда бы то ни было.

Уголок небольшой фабрики

Грязные оконные стекла дрожат от вибрации мотора.

Под одним из окон стоят друг против друга Ватанабэ и Тоё. Волосы и комбинезон Тоё словно пропитались пылью. Она чем-то раздражена и сердито выговаривает Ватанабэ:

— Это вам не муниципалитет. Тут все по-другому, и никто не высидит целыми днями над работой, которую можно выполнить за какой-нибудь час.

— Ну, что ты... я ведь...

— Здесь каждая секунда на счету, и если ее потеряешь, это скажется на заработной плате.

— Ну, может... я как-нибудь вечером...

— А к вечеру я так устаю, что предпочитаю завалиться спать, а не шататься.

Ватанабэ беспомощно молчит.

— И вообще, что с вами происходит? Каждый вечер вы меня куда-нибудь водите развлекаться...

— ...Да я...

— Ну, не важно... давайте прекратим наши встречи... мне это даже не совсем удобно.

— Но... хотя бы сегодня... Пожалуйста...

— Нет уж... хватит!

Ватанабэ опять молчит, не находя что сказать.

— Извините, но мне некогда! — бросает Тоё, убегая в цех.

Ватанабэ стоит, удрученно опустив голову. Наконец он трогается с места, предельно расстроенный и жалкий в своем отчаянии.

— Пойдите! — кричит ему вслед Тоё и, подбежав, сердито бросает:

— Сегодня я с вами еще пойду. Но это последний раз!

Кафе

Ватанабэ и Тоё молча сидят друг против друга. Тоё зеваает. Заметив это, Ватанабэ поспешно поднимается с места.

— Давай... немного... пройдемся, погуляем.

— Нет уж, хватит... Потом вы потащите меня есть сладости, а после этого суси¹ или лапшу... Какой смысл каждый вечер делать одно и то же? Для чего это?

Ватанабэ с грустью смотрит на Тоё.

— Вот, опять вы смотрите на меня такими глазами... Честно говоря, от этого вашего взгляда мне даже делается не по себе.

Ватанабэ опускает глаза.

— Скажите, в чем дело?.. Почему вы все время преследуете меня?

— Дело в том... что...

— Ну в чем, в чем?

— Понимаешь... мне... приятно... быть в твоём обществе...

— Что это? Поздняя любовь?.. Нет уж, увольте!

Ватанабэ снова молчит.

— Обиделись, что ли?

Ватанабэ отрицательно качает головой. Он молчит, покусывая губы, потом вдруг начинает говорить взволнованно и горячо:

¹ Излюбленное блюдо японцев — рисовые колобочки с сырой рыбой.

— Я... и... сам не знаю... почему... я... все время гоняюсь за тобой... но я знаю, что... должен скоро умереть... у меня... рак желудка... здесь... ну...— и он прижимает руки к животу.

Тоё смотрит на него испуганными глазами. Охваченная жалостью и состраданием к Ватанабэ, она не может при этом скрыть своей острой физической неприязни.

— Ты... понимаешь ли... можешь ли ты понять, что... как ни бейся, а через год, а может, и полгода... я умру... Когда... я об этом узнал, у меня... вдруг... здесь... что-то... ну... Ах, да!.. В детстве... я чуть не утонул... Сейчас я испытываю такое же чувство... Перед глазами мрак... И как ни бейся, что ни делай... ухватиться не за что... Только... только одна ты...

— А ваш сын?

— Не говори мне о нем... Нет... у меня больше нет сына... Я... я совершенно одинок... совершенно...

— Как можно так говорить?!

— Тебе этого не понять... Где тебе это понять... Мой сын... где-то... далеко, очень далеко... Точно так же... как мои родители... когда я чуть не утонул... были очень далеко от меня... Сейчас... мне слишком... тяжело вспоминать это...

— Но тогда, почему же я? — недоумевает Тоё.

— Когда... я смотрю на тебя... что-то... вот тут,— он кладет руку на грудь,— становится тепло... Даже такой мумии, как я... Другими словами... ты даришь мне тепло... да нет... не то... ты... молода... здорова... Поэтому... нет, опять не то... Иными словами... в тебе... столько бодрости... энергии... В самом деле, столько бодрости... и мне... мумии... бывает очень завидно... мне хочется... хоть бы один день... пока я жив... пожить так, как ты... пожить так и умереть... Иначе я не смогу умереть... обидно будет... То есть... мне хочется что-то делать... сделать... У меня должно быть какое-то дело... я должен что-то выполнить... а я... а я... не знаю... что... Ты это... знаешь... Нет... Может быть... не знаешь... но ты...

— Я ничего не делаю специально.

— Научи меня... что нужно делать... чтобы быть, как ты...

— Но я просто работаю, просто ем, сплю...

— И что еще?

— Вот и все.

На лице Ватанабэ появляется страдальческое выражение, какое бывает у ребенка, задавшего взрослому очень важный для себя вопрос и не получившего вразумительного ответа, поскольку тот воспринял его вопрос несерьезно. Он с грустью смотрит на Тоё. Такое выражение на его застывшем лице создает довольно странное впечатление.

Да и сам Ватанабэ, сидящий в кафе, где царит приятная и радостная атмосфера, кажется совершенно неуместным. А тут еще этот разговор. И Тоё хочется поскорее избавиться, отделаться от него.

— Правда, я изготавливаю вот такие игрушки,— говорит Тоё и, развязав фуросику¹, где лежал ее завтрак, вынимает деревянного зайку с огромными глазами, ставит его на стол. Заяц покачивается из стороны в сторону. Ватанабэ безразлично смотрит на него.

— Знаете, как приятно делать детские игрушки. Мне теперь кажется, что я сдружилась со всеми ребятами Японии.

Зайка продолжает качаться на столе. Ватанабэ мрачно смотрит на него и тяжело вздыхает.

Тоё нервно теребит рукав своего пальто и говорит Ватанабэ, лишь бы что-нибудь сказать:

— Вот и вы бы тоже что-нибудь делали...

— Поздно...— отвечает он, и после его слов воцаряется тягостное молчание. Ватанабэ не спускает глаз с игрушечного зайки. У него на лбу выступает холодный пот. Но глаза его уже не видят ни зайца, ни Тоё. Эти невидящие глаза готовы о чем-то кричать, взывать. Увидя, в каком состоянии находится Ватанабэ, Тоё ежится. Ей страшно.

Но тут выражение лица Ватанабэ неожиданно меняется. Он растерянно смотрит на Тоё и улыбается странной улыбкой. Вскочив со

¹ Платок, в котором японцы носят на улице небольшие вещи,— вариант авоськи.

стула, Тоё готова закричать от ужаса. Но Ватанабэ, поглощенный осенившей его мыслью, уже не замечает девушку.

— Впрочем... еще не поздно... Нет... Это еще возможно... даже там, в муниципалитете... Я должен попробовать... сделать. Нужно лишь... захотеть...— Ватанабэ судорожно хватается зайца со стола.

— Послушай-ка... Подари... его... мне!— И, прижимая игрушку к груди, он поднимается со стула.— Хе-хе... Даже я... могу что-то сделать... Хе-хе... Даже я могу... что-то сделать!

Ватанабэ, пошатываясь, выходит на улицу. Бледная, онемевшая от испуга Тоё провожает его широко раскрытыми глазами.

Муниципалитет. Отдел городского благоустройства

Утро. Начало рабочего дня. В муниципалитете оживленно и шумно. — Доброе утро! — Доброе утро! — приветствуют друг друга чиновники.

Входят Оно и Сайто, садятся возле чугунной печки и, попивая горячий чай, принесенный молоденькой служащей, продолжают прерванный разговор:

— По-моему, приказ об его увольнении лишь вопрос времени,— говорит Оно, бросая взгляд на стол Ватанабэ.— Вчера приходил его сын узнавать о размере пособия, которое ему положат при отставке.

— Тогда это место за вами,— говорит Сайто и завистливо смотрит на Оно, который, неестественно рассмеявшись, отвечает:

— ...Ха-ха-ха. Ну, это еще бабушка надвое сказала.

Внезапно в комнате становится тихо. Оно и Сайто в недоумении обращаются. Глаза всех присутствующих с любопытством смотрят в одну сторону — на Ватанабэ, торопливым шагом входящего в контору, в модной шляпе молодежного фасона. Но Ватанабэ, словно не замечая любопытных взоров сослуживцев, подходит к вешалке, вешает шляпу, пальто. Затем, окинув взглядом кипу папок на своем столе, спокойно отодвигает стул, садится и берется за одну из папок.

Сотрудники продолжают исподтишка наблюдать за ним. Ватанабэ погружается в изучение дела, лежащего в папке, которая дрожит в его руках.

Надпись на папке: «Ходатайство Союза домашних хозяек об осушении пруда и ремонте канализации по улице Куроз».

К ходатайству приклеены, словно хвостики бумажного змея, полоски, на которых помечено, куда переадресован документ. На последней значится: «Отдел гражданского строительства», и подкреплено подписями и печатями.

Оторвав эту полоску, Ватанабэ пробегает ходатайство глазами.

— Оно! — зовет он своего подчиненного.

— Да, начальник.

— Возьмите это ходатайство.

— Но ведь оно переадресовано в строительный отдел...

— Нет. В подобных случаях Отдел городского благоустройства должен проявить инициативу. Иначе вопрос не будет решен никогда. Он касается не только отдела гражданского строительства, но и отдела зеленых насаждений... и отдела коммунального хозяйства. Если мы их не подтолкнем, дело не сдвинется с места. Поэтому...

— Да, начальник,— явно недовольный, поддакивает Оно, продолжая стоять перед Ватанабэ как истукан.

— Вызовите мне машину,— решительно приказывает от тому же Оно.

— Что?

— Я должен немедленно все обследовать на месте.

— Но, мне кажется, это гиблое дело,— пробует возразить Оно.

— Почему же?.. Надо лишь захотеть его сделать...— Ватанабэ решительно встает.

Сотрудники отдела с нескрываемым удивлением смотрят на Ватанабэ, который надевает пальто и выходит из конторы не свойственной ему энергичной походкой. Оно и Сайто растерянно бегут следом за ним.

Большая фотография Ватанабэ, украшенная черной лентой.

Герой нашего рассказа умер. Это произошло через пять месяцев после того, как он снова появился в муниципалитете.

Комната Ватанабэ

Перед алтарем, украшенным цветами, сидят сослуживцы Ватанабэ, собравшиеся на поминки. Много венков. Мерцает пламя свечи. Раздвижные двери сняты, и обе комнаты заполнены гостями. На самом почетном месте сидит мэр, затем его заместитель, заведующий отделом гражданского строительства, отделом зеленых насаждений и сотрудники отдела городского благоустройства — Оно, Сайто, Охара, Ногуты, Кимура и другие. Сын Ватанабэ — самый близкий человек покойного — одет в традиционное траурное кимоно. Его жена Кадзуэ, Киити и жена Киити обходят собравшихся, угощая вином.

На первый взгляд это обычные поминки, но на лицах собравшихся недоумение. В прихожей раздается шум. В комнату торопливо входит Сакай и, подойдя к Оно, что-то шепчет ему на ухо. Оно поспешно поднимается и направляется в прихожую. С улицы доносятся автомобильные гудки.

Перед домом Ватанабэ

Растаявший снег образует грязные лужи. В узком переулке стоят три-четыре машины, присланные редакциями газет. Их плотной стеной окружили любопытные. Вспышки фотоаппаратов вспарывают мрак улицы.

Прихожая

Несколько репортеров в сопровождении фотокорреспондентов беседуют с Оно.

— Так или иначе, дайте нам возможность поговорить с мэром. Ведь он здесь.

— Три минуты! Всего три минуты!

Комната Ватанабэ

Входит Оно и, подойдя к мэру, что-то шепчет ему на ухо. Тот недовольно морщится, но тем не менее поднимается и следует за Оно.

Присутствующие встревоженно наблюдают за происходящим. Один Ватанабэ спокойно смотрит на всех со своей фотографии.

Прихожая

Мэр и Оно стоят перед репортерами.

— К чему ваши расспросы?.. Чего вы добиваетесь, копаясь в прошлом покойника? — недовольно говорит мэр.

— А вы уверены, что это ему не на пользу? Ведь мы тщательно проверили все детали этого дела! — настаивает один из корреспондентов.

— Господин мэр, мы знаем, что создание парка было возложено на отдел зеленых насаждений, депутатов района и на вас лично... А на деле он посажен благодаря господину Ватанабэ... Об этом ходят очень упорные слухи,— подхватывает другой со свойственной газетчикам прямоотой и бесцеремонностью.

— Но Ватанабэ заведовал отделом городского благоустройства... А создание парков — обязанность отдела зеленых насаждений,— сердито возражает мэр.

— Это мы знаем, но нас сейчас интересует, кто способствовал завершению дела, столько лет пролежавшего в долгом ящике,— настаивает тот же корреспондент.

— Жители этого района твердо убеждены, что обязаны парком господину Ватанабэ... И сейчас они находятся под впечатлением того, что Ватанабэ умер в парке, который создал ценой необыкновенного напряжения,— поясняет другой корреспондент.

— Не понимаю, что вы этим хотите сказать,— удивляется мэр.

— А то, что у жителей этого района, да и у нас, возникло немало вопросов. Ну, например, в вашей поздравительной речи по случаю

церемонии открытия парка ни разу не упоминалось имя Ватанабэ,— продолжает тот же корреспондент.

— То была не поздравительная речь, а предвыборное выступление! — ехидничает первый корреспондент.

Мэр бросает на него злобный взгляд.

— Я высказал не личное мнение — так говорят все жители района,— с прежним ехидством добавляет корреспондент. Мэр молчит.

— И потом... В тот торжественный день Ватанабэ игнорировали, и он сидел в сторонке, хотя все чувствовали к нему благодарность. Народ искренне сочувствовал ему за такое несправедливое отношение с вашей стороны в тот день... Его смерть в парке вызвала всевозможные толки.

— Вы хотите сказать,— усмехнулся мэр,— что Ватанабэ если не закончил с собой, то, во всяком случае, замерз нарочно?..

— В общем, да.

— Вчера вечером и вправду шел снег, и такая сцена могла бы быть разыграна в каком-либо спектакле... Но известно ли вам, что по результатам вскрытия причиной смерти Ватанабэ было не самоубийство, не замерзание, а рак желудка,— повысив голос, торжественно провозглашает мэр.

— Рак желудка?!

— ...Если у вас все еще есть какие-либо сомнения... Оно, сообщите корреспондентам, где именно вскрывали труп Ватанабэ.— Бросив эти слова, мэр расправил плечи и с гордым видом вернулся в комнату.

Комната Ватанабэ

Мэр пересекает комнату наискосок, садится на свое место и поднимает рюмку. Рука его еле заметно дрожит. Он мрачен и взволнован. С улицы доносится шум отъезжающих машин, гудки. Не выдержав тишины, воцарившейся в комнате, и желая избавиться от неприятного осадка, оставшегося после встречи с корреспондентами, мэр прерывает молчание:

— Станный народ эти корреспонденты... ход их мыслей... да и нервная система... Думаю, что в данном случае вполне позволено обобщать... Они совершенно не разбираются в структуре муниципального управления... Сущая беда с ними... Похоже, что среди жителей этого района распространено мнение, что парк построил Ватанабэ. Просто смешно... Не совсем удобно, конечно, плохо говорить о покойнике на поминках да еще в присутствии его сына и близких... Но я уверен, что сам Ватанабэ не желал бы оставлять о себе ошибочное мнение, поэтому я и завел разговор на эту тему... Ну... я несколько не умаляю его заслуг в деле создания этого парка... а его энтузиазм был просто трогательным... Но ведь его усилия не выходили за рамки служебных обязанностей заведующего отделом городского благоустройства...

Некоторые из присутствующих угодливо поддакивают мэру, но даже с их лица не сходит недоумение. Один Кимура с недовольным видом по-прежнему молчит.

— Однако,— развивает свою мысль мэр,— нам нельзя не признаться в упущениях с нашей стороны... Раз эта стройка привлекла внимание общественности... мы были обязаны выделить лучших служащих... например, заведующего отделом зеленых насаждений.

Заведующий отделом зеленых насаждений опускает голову.

— Или же отдела гражданского строительства...

Начальник отдела гражданского строительства, отпустив поклон в знак признательности, заискивающе вставляет:

— Позволю себе возразить. Мне думается, мы лишь выполняли свои прямые служебные обязанности... Вы же, господин мэр, сумели добиться, чтобы создание парка было внесено в план, довести дело до конца и, несмотря на трудности... Поэтому я считаю, что самые большие заслуги в этом деле принадлежат вам, господин мэр.

Присутствующие поддакивают в знак согласия.

— Что вы, милый человек, ни слова об этом. И так уже люди бог знает как толкуют мои поступки... Даже мою речь на открытии парка некоторые называют предвыборной. Ты же слышал, Оно?

— Совершенно верно,— почтительно соглашается Оно и отвечает учтивый поклон.

Кимура продолжает хранить молчание, показывая всем своим видом, что остался при своем мнении.

Старик Охара, склоняя голову то в одну, то в другую сторону, сердито ворчит:

— И все-таки я никак не могу понять...

Присутствующие, как бы впервые вспомнив об Охаре, дружно поворачивают головы в его сторону.

— ...Что именно... так неожиданно повлияло на перемену характера Ватанабэ?..— продолжает Охара.

— Вот именно. Просто удивительная перемена,— соглашается Оно.

— Мне кажется, что Ватанабэ знал о своей роковой болезни... и поэтому...

Тут Оно обращается к вернувшемуся Мицуо:

— Скажите, пожалуйста... Вот мы сейчас как раз обсуждали вопрос, знал ли ваш папаша о своей болезни?

— Ну, если бы он знал, думаю, он сказал бы об этом мне,— отвечает Мицуо.

— Пожалуй,— поддакивает Оно.

— И мне кажется, для отца это счастье, что он не знал о своей страшной болезни,— с умным видом продолжает Мицуо.— Потому что болезнь эта равносильна смертному приговору.

— Ясно... Если действительно так, то доводы Сайто несостоятельны,— задумчиво говорит Оно.

— О чем это вы? — вмешивается в разговор Киити.

— Дело в том, что месяцев пять назад характер Ватанабэ вдруг совершенно изменился...— поясняет Оно.

— Пожалуй, пожалуй! — соглашается Киити.

— И мы... никак не можем понять причину столь разительной перемены,— продолжает делиться сомнениями Оно.

— О-о, так ведь это было, вероятно, под влиянием женщины, молодой любовницы... старики нередко в подобных случаях на не-

которое время молодеют. Так вот, это и был тот самый случай. Щеки его вдруг обрели особый оттенок... Ведь последнее время у него был небольшой роман.

Тацу смотрит на Киити с беспокойством: не сбóлтнет ли муж что-нибудь лишнее.

— О, припоминаю... на нем действительно была... слишком кричащая шляпа...— восклицает Оно, поворачивая голову.

— Совершенно верно... Честно говоря, всех нас поразила эта шляпа,— соглашается Сайто.

Муниципалитет

Ватанабэ торопливым шагом входит в контору. Удивленные взоры сотрудников устремлены на яркую шляпу, неуклюже водруженную на его голову.

Комната Ватанабэ

— Однако...— роняет Оно и снова недоуменно поворачивает голову.

Участок, отведенный для разбивки парка

Проливной дождь. Ватанабэ выслушивает домохозяек. Его франтоватая шляпа, намокнув, потеряла всякую форму. С полей струйками стекает вода. Не обращая внимания на Оно и Сайто, нерешительно стоящих в сторонке, Ватанабэ исследует пустырь, который совершенно раскис под сточными водами. Ноги его вязнут в глинистой каше, штанины заляпаны грязью. Одна из домохозяек, тронутая такой самоотверженностью, выбегает босиком на пустырь и раскрывает над Ватанабэ зонтик.

Комната Ватанабэ

— Так или иначе, в его энтузиазме не было здравого смысла,— говорит Сайто.

— Вот именно... Мне неудобно не соглашаться с вашими доводами,

но все это трудно объяснить одним влиянием какой-то женщины...— подхватывает Оно.

— Но...— пытается возразить Киити.

— Помолчал бы ты, а?— не выдержав, останавливает его Тацу. Киити с недовольным видом поджимает губы.

— Знаете, этот необычайный темперамент господина Ватанабэ,— вступает в разговор сотрудник отдела зеленых насаждений,— в какой-то мере нанес ущерб проекту строительства парка.

— Вот что значит муниципалитет!— вставляет свое слово Сакай.— У него четко разграниченные функции... поэтому...

— Совершенно верно,— снова перебивает его сотрудник отдела зеленых насаждений.— Больше всего меня удивляло, как это человек, проработавший в муниципалитете тридцать лет, мог допустить такое...

Кимура хотел было что-то сказать, но, раздумав, снова настороженно нахохлился.

— Он совершил большую ошибку, самостоятельно составив проект и уговорив начальство пойти ему навстречу. Ничего удивительного, если все отделы были недовольны. Возьмите хотя бы нашего начальника, который убежден, что проект паркостроительства — наша функция.

Муниципалитет. Отдел зеленых насаждений

— У нашего отдела уже имеется проект разбивки парков,— обиженно говорит начальник отдела.

— И все же... прошу вас... это место поистине ужасное... поэтому...— настаивает Ватанабэ, словно хватаясь за последнюю возможность.

— Неужели вы воображаете, что создать парк так легко, как указано в вашем проекте?— спрашивает его начальник отдела.

— О... это просто... наметки...— оправдывается Ватанабэ.

Начальник отдела принимает проект из рук Ватанабэ.

— Понятно. Дайте мне время изучить его досконально.

Комната Ватанабэ

Как бы продолжая свою мысль, Сайто говорит тихим голосом:

— А ведь заведующий отделом зеленых насаждений все-таки уступил его удивительной настойчивости...

— Да, вы правы. Наш начальник действительно уступил...— подтверждает сотрудник отдела зеленых насаждений.

— И притом ведь он кланялся каждому, даже самому рядовому сотруднику, даже мне, и это было просто невыносимо. Зачем нужно было впасть в такие крайности? — говорит сотрудник отдела коммунального хозяйства.

Муниципалитет. Отдел коммунального хозяйства

Ватанабэ кланяется всем сотрудникам отдела, которые стоят вокруг него в невольном смущении.

Комната Ватанабэ

— В конце концов, нам даже становилось неловко смотреть на него,— продолжает представитель отдела коммунального хозяйства.

— Да, да... нам тоже... просто становилось жаль его,— поддакивает сотрудник общего отдела.

— Кстати,— вставляет слово Ногуты,— я считаю, что ваш общий отдел больше всего виновен во всей этой истории.

— Это еще почему? — удивляется сотрудник общего отдела.

— Мы ходили к вам вместе, поэтому я отлично знаю, какая это была волокита... Мы ходили целых две недели... Никогда этого не забуду! — поясняет Оно.

— Виноваты, что ж поделаешь...— оправдывается сотрудник общего отдела.

— Но больше всего меня удивило...— начал было Оно.

— То, что произошло в кабинете мэра? — прерывает его Сайто.

— Да, да, да! Слышал, слышал. Ну, это уже просто...— подхватывает сотрудник отдела зеленых насаждений.

— Да-а-а... Чтобы простой заводделом так прямо и вызывающе разговаривал с самим мэром — наверное, это был первый случай за всю историю существования нашего муниципалитета!

Кабинет мэра города

Ватанабэ и мэр сидят друг против друга. Кроме них в кабинете присутствуют начальники отдела гражданского строительства и общего отдела.

— Что касается... идеи создания нового парка... то, конечно, неплохо, что вы проявляете такую энергию, но все это оборачивается не в вашу пользу — похоже, что вы берете на себя чужие функции... К тому же у муниципалитета немало других проблем,— стараясь быть вразумительным, говорит мэр.

Ватанабэ с тревогой смотрит на мэра.

— Поэтому,— продолжает мэр,— мне кажется, для всех нас было бы благоразумнее несколько повременить с данным проектом,— с этими словами мэр, словно забыв о Ватанабэ, поворачивается на вращающемся кресле к начальникам других отделов и начинает болтать с ними о пустяках.

— Вчера вечером в Накагаве был банкет... Что я хотел сказать... ах, да!.. меня совершенно поразили нынешние гейши. Одна из них так и не проронила ни единого слова, никому не подарила ни одной улыбки. Это было столь необычно, что я даже расспросил о ней хозяйку ресторана. И оказалось, что гейша — студентка, которая подрабатывает себе на жизнь... Ха-ха-ха!

Оба начальника вторят ему, и кабинет наполняется раскатистым смехом.

Ватанабэ что-то бурчит себе под нос. Удивленный мэр поворачивается в его сторону.

Во взгляде Ватанабэ полное отчаяние.

— Я... прошу... убедительно... пересмотреть свое... решение.

Округлив в изумлении глаза, оба присутствующих начальника уставились на Ватанабэ.

— Вы... что-то сказали?

— Да... убедительно... просил вас пересмотреть свое... решение... относительно парка...

Мэр смотрит на Ватанабэ сверлящим взглядом. Под этим взглядом Ватанабэ чувствует себя неуютно и ежится. Но его фигура отнюдь не выражает покорности. Лицо его бледно, сжатые в кулаки руки дрожат на застывших коленях.

Комната Ватанабэ

— Вспоминая этот случай, я думаю, а может, ему не следовало заходить так далеко?— неуверенно спрашивает Сайто.

— Да-а, это безусловно была его ошибка. В муниципалитете существует совершенно четкое разграничение функций...— говорит Сайкай.

— Вообще нет! Это депутаты вынудили его взяться за парк... Словом, чистая случайность... Не будьте сентиментальным, Кимура, и не относите все за счет энтузиазма Ватанабэ!— назидательно говорит Ногути.

Кимура кусает губы и дрожащим голосом старается все же настоять на своем.

— А мне вовсе не кажется... да нет!.. если энтузиазм, проявленный Ватанабэ, не подействовал на ход событий... то... мир наш безнадежен... При взгляде на него... мне всегда казалось, что он держится только работой... Разве не так?.. Если бы не работа, он едва ли... Это было так очевидно, что иногда мне становилось просто страшно смотреть... на него... Однажды... я...

Лестница в муниципалитете

По коридору бежит Кимура. Он бойко взбегает по лестнице, но, подняв глаза, останавливается как вкопанный. Впереди тяжело поднимается Ватанабэ. Он задыхается и останавливается на каждой ступеньке, делая невероятные усилия, чтобы продолжить свой путь. Тень смерти явно легла на всю фигуру Ватанабэ.

Комната Ватанабэ

— А ведь вы напомнили мне... один случай... знаете...— вступает в разговор сотрудник отдела зеленых насаждений.

Место строительства парка

Строительство парка идет полным ходом. На площадку заходит сотрудник отдела зеленых насаждений. Он поворачивает голову в сторону, где с грохотом работает машина, похожая на какое-то чудовище, и его брови поднимаются от удивления. На площадке, чуть ли не у самой машины, словно лунатик, блуждает Ватанабэ. Занятый происходящим вокруг него, Ватанабэ совершенно не смотрит себе под ноги. Споткнувшись обо что-то, он падает и никак не может подняться. Сотрудник отдела зеленых насаждений подбегает к нему, но его опережает местная домохозяйка, за спиной которой привязан младенец, и помогает Ватанабэ подняться. Она отряхивает с его пальто грязь и что-то кому-то кричит. Ватанабэ кланяется ей, и тут же, опустившись на землю, озирается вокруг. Беспомощная жалкая фигура напоминает грудю тряпья, но лицо светится радостью.

Сотрудник отдела зеленых насаждений наблюдает за ним издали. Мальчишка подбегает к Ватанабэ с чайником. Женщина наливает в стакан воду из чайника, Ватанабэ пьет с жадностью и явным удовольствием.

Комната Ватанабэ

В комнате тихо. Все сидят в задумчивости.

— А глаза Ватанабэ в тот момент... ну, как вам сказать... светились такой нежностью... как будто он смотрел на своего ребенка или внука...— продолжает свой рассказ сотрудник отдела зеленых насаждений.

— Что ж тут удивительного! — упрямо говорит Кимура.— Ведь именно Ватанабэ создал этот парк. Это же его детище!

- Вы хотите сказать, что...— нерешительно вставляет слово Оно.
- Вот поэтому я и говорил вам... что парк создал именно Ватанабэ... кто бы что ни говорил... это он,— настаивает на своем Кимура.
- Послушайте... Ведь если бы мэр и депутаты муниципалитета не начинали подготовку к очередным выборам, этому проекту не суждено было воплотиться в дела... Иными словами, Ватанабэ не имел ровно никакого отношения к событиям в верхах...— рассудительно говорит Ногуты.
- Как сказать!— энергично перебивает Оно.— Утверждать, что он не имел никакого отношения, нельзя... Ведь факт налицо... Ватанабэ помешал тем, кто собирался построить на этом пустыре питейные заведения...

Коридор муниципалитета. Перед кабинетом мэра.

По коридору идут Ватанабэ и Оно. Перед кабинетом мэра толпятся четверо или пятеро мужчин неприятной внешности. Когда Ватанабэ пытается войти в кабинет, они молча преграждают ему дорогу.

— ...Минуточку, начальник... знаете...— суетится около Ватанабэ Оно и взволнованно тянет его за рукав.

Один из мужчин бросает на Ватанабэ уничтожающий взгляд.

— Эй, кажется, ты и есть тот самый начальник отдела городского благоустройства?— цедит он, не сводя с Ватанабэ гипнотизирующего взгляда.

— Да, это я.

— Гм... Хорошо, что мы встретились с тобой здесь... Слушай, дядя... Не советую тебе совать свой нос в эти дела!

— О чем это вы?.. И... кто вы такие?..

— Не прикидывайся дурачком!

Отпихнув Оно, мужчины окружают Ватанабэ. Ватанабэ удивленно смотрит на грозно надвигающихся мужчин. Один из них хватается за грудки и говорит низким угрожающим голосом:

— Эй, послушай... Говорю для твоего же блага... Оставь в покое этот участок!

Ватанабэ внимательно смотрит говорящему в лицо.

— Тьфу ты пропасть!.. Почему молчишь?.. Неужели тебе жизнь не дорога?

Ватанабэ усмехается — очень спокойно и в то же время поразительно и необъяснимо бесстрашно. Мужчина оторопело смотрит на Ватанабэ, и руки, державшие его за лацканы пиджака, опускаются.

В этот момент открывается дверь, ведущая в кабинет, и оттуда выходит пожилой небольшого роста мужчина в ладно сшитом костюме. С виду он ничем не примечателен, разве что мрачным и тяжелым взглядом, которым он окидывает стоящих в коридоре людей, как бы требуя объяснения происходящего.

Тот, кто угрожал Ватанабэ, оборачивается в его сторону и говорит: — Это он и есть... тот самый Ватанабэ.

Низкорослый мужчина и бровью не повел, лишь бросил на Ватанабэ равнодушный взгляд. Ватанабэ спокойно выдержал его взгляд. На невыразительном лице мужчины на какую-то долю секунды появляется выражение растерянности, как у человека, натолкнувшегося на что-то неожиданное. Однако в следующее мгновение он уже шагает по коридору... Группа молодчиков, окружающая Ватанабэ, отпихнув Оно, следует за ним. На повороте коридора невысокий мужчина оборачивается, чтобы еще раз взглянуть на Ватанабэ, но тот уже входит в кабинет мэра. Не найдя предмета, достойного своего внимания, человек нехотя окидывает взглядом оцепеневшего Оно, который, почувствовав это, начинает дрожать от страха.

Комната Ватанабэ

Все сидят задумавшись. Одни маленькими глотками пьют саке, другие смотрят на фотографию хозяина, третьи уставили мутный, опьяневший взор в потолок.

— И все-таки, почему... он вдруг... так изменился... — ворчит Охара. Ему никто не отвечает. В комнате воцаряется тишина.

Вдруг с непривычной взволнованностью заговорил Оно.

— Конечно, Ватанабэ знал, что у него рак желудка. Я в этом абсолютно уверен!..

Мицуо с недовольным видом собирается ему возразить, но Оно перебивает его:

— Послушайте-ка!.. Я вспомнил один случай! И как только я мог о нем забыть!

Лестница в муниципалитете

Расстроенный Ватанабэ спускается по лестнице, рядом шагает не на шутку распаленный Оно.

— Что ни говорите, а это, по-моему, свинство с их стороны! Ведь мы уже ходим к ним целых две недели, объясняем одно и то же по двадцать раз... Так неужели им трудно хотя бы сказать наконец, есть у них смета или нет. Словом, наш общий отдел поступает нечестно и подло. Это непростительно. Ведь им все равно придется выложить деньги. Ну, если бы еще свои... Можно же было отнестись к нам по-человечески!

— Ладно... Зачем вы так кипятитесь?..

— А разве нам не обидно?.. Они так бессовестно испытывают наше терпение... Это же чистое безобразие!

— Ну что вы... Мне уже некогда обижаться или враждовать... Времени осталось совсем мало...

Оно изумленно смотрит на ссутулившегося Ватанабэ.

Комната Ватанабэ

Взоры присутствующих прикованы к Оно.

— Вы хотите сказать...— нерешительно нарушает тишину Ногуты, но его энергично перебивает Сайто:

— Кстати, господа!.. Я ведь тоже вспомнил один случай...

Вечерет. На облаках оранжевато-пурпурные отблески заходящего солнца.

Дорога

Ватанабэ останавливается и поднимает глаза к небу. Сайто оборачивается и, увидев, что Ватанабэ созерцает небо, удивленно смотрит на него. Глаза Ватанабэ сияют наивной радостью, какую испытывают дети при виде красного цветка или блестящей красивой игрушки. В глазах Ватанабэ светятся простодушное удивление и восторг.

— Красиво... до чего же красиво...— шепчут его губы.

Затем, обращаясь к своему спутнику, он с сожалением говорит:

— Последние тридцать лет... я совершенно забыл про эти прекрасные закаты...

И вдруг, переменявшись в лице, торопливо зашагал.

— Не-ет... однако... у меня... уже... нет времени на такие вещи...

Сайто старается его догнать и заглянуть ему в лицо.

Комната Ватанабэ

Все начинают говорить вслух, не слушая один другого.

Оно (задумчиво) — Гм... Так я и знал...

Сакай. Ах, вот как оно было... Ну теперь все становится более или менее ясно.

Ногутти. Выходит, Ватанабэ знал, что ему оставалось жить совсем мало...

Сайто. Ну теперь картина проясняется...

Оно. А иначе, господа... Как иначе можно было бы объяснить эту историю?...

Ногутти. Если это действительно так, то можно легко понять и необыкновенный энтузиазм Ватанабэ и его необычайные поступки... Да-а... Наверное, так всему и следовало быть при таких обстоятельствах.

Оно. Конечно, так... Поставьте-ка нас в такую же ситуацию и увидите, что мы будем поступать точно так.

— Но кто может сказать, кому из нас когда умереть?...— сердито замечает Кимура.

Эти слова заставляют всех притихнуть и испуганно уставиться на Кимуру. В комнате снова воцаряется тишина, на этот раз тревожная. Но мгновение спустя каждый начинает сбивчиво оправдываться, истерично заниматься самокритикой, обвинять в чем-то друг друга, рассказывать трогательные истории. В конечном счете все выражают свое восхищение и чрезвычайно уважение к покойному. Все больше пьянея от выпитого сакэ, присутствующие в комнате поднимают невообразимый гвалт.

— Эй... Послушайте-ка, вы!.. Начальник!.. Я имею в виду вас... Да, да, вас, вновь назначенного начальника отдела городского благоустройства,— кричит Охара, выпивший больше всех.

Оно смущенно ежится, не подавая вида, что расслышал бесцеремонный оклик Охары.

— Начальник отдела городского благоустройства!.. Вы что?.. Не слышите меня, что ли? — не унимается Охара.

Тут уже Оно пришлось ответить:

— Что вы!.. Я еще не получил официального назначения...

— Хм-мм-мм...— мычит вконец осоловевший Охара.— Глупости какие!.. Говорю вам, что это глупости. Понятно? Эй, Оно! Да не смешите людей. Что вы сейчас сказали? Что тоже будете работать, как Ватанабэ? Хэ-хэ-хэ! Куда вам до Ватанабэ!.. Вы приравниваете себя к такому человеку?!.. Я... Хотя и кончил всего-навсего вечернюю школу... И конечно же, меня никогда в жизни... не... не назначат начальником... Однако... с таким человеком, как вы... хэ-хэ... да не смешите людей-то!

— Охара!.. Охара!..— кричит Сайто, перелезая через уставленный закуской и выпивкой маленький столик. Он хочет привлечь внимание разозлившегося старичка со смешным пьяным лицом.

— Послушайте... Вы правы! Это действительно ужасно... Ведь Ватанабэ был таким выдающимся... правда ведь?.. Таким выдающимся человеком. Да что там говорить! Разве определишь его достоинства одним словом... Ну, как вам сказать... По сравнению с нами он...

— Мы — человеческое отребье! — вопит пьяный Охара. — А вы... — тычет он пальцем в грудь Оно, — вы настоящее дерьмо!

Оно сидит съежившись, не решаясь поднять голову.

— Конечно, — обливаясь хмельными слезами, с трудом выговаривает слова Сакай. — Конечно, и в наш отдел попадают хо-о-рошие, порядочные люди. Но со временем и они превращаются в наше подобие... Ведь я сам когда-то... был совсем другим...

На губах Ногуты играет саркастическая улыбка. Глаза его сверкают нервным блеском. Он бросает в присутствующих злобные слова:

— В этом учреждении человек не должен делать что-либо... Да, да! А если кто-нибудь делает или пытается что-то делать — он выгладит выскочкой... Я всегда старался ничего не делать, хотя притворялся, что делаю.

— Чтобы добиться очистки мусорного бака... там заводится такая переписка, что этой бумагой можно набить тот самый бак для мусора... честное слово!.. — возмущается Сайто.

— Гм, все мы существуем за счет ворованного драгоценного времени. У нас поднимают шум то из-за грошового взяточничества, то вокруг махинации с сорока тысячами автомашин... И никто не видит, как незримо попусту тратится уйма времени!.. По сравнению с этим всякие там взяточничества и прочее — сущие пустяки... — вслух рассуждает Ногуты.

— Я и сам иногда задумываюсь, — оправдывается Оно. — Но в этой сложнейшей системе что-нибудь сделать просто невозможно... Во-первых, нас все время одолевают бесконечные, бессмысленнейшие, никому не нужные дела — из-за них даже некогда спокойно подумать...

Охара продолжает о чем-то громко вопить. Он еще не отрезвел. От каждого его выкрика Оно съеживается в комок.

— Вот именно, — говорит Сайто. — При такой системе чего-нибудь добиться просто невозможно, и вдобавок... и вдобавок, борясь со своим страшным недугом... Ватанабэ сумел продвинуть такое безнадёжное дело и довести его до конца...

Сакай обливается слезами:

— Именно это... господа, именно это я и стараюсь все время вам сказать!..

— Вот почему мне за него ужасно обидно... Ватанабэ ничем не был вознагражден за свой подвиг...

— Когда я думаю о состоянии Ватанабэ... О человеке, отдавшем жизнь за это благородное дело... я... я...— хнычет Сайто, выпячивая нижнюю губу.

— Те, кто присвоил себе плоды его трудов,— не люди, а сволочи! — гневно бросает Ногути.

— Почему же вы не сказали прямо, что эта сволочь — мэр города? — вопит Охара.

— Боже мой!.. Несчастный... Что он чувствовал, тихо умирая в созданном его руками парке?.. От одной этой мысли... я не нахожу себе места...— хнычет Сакай.

Все это время Кимура чинно сидит перед алтарем, в стороне от шумной, негодующей компании, и молчит, пристально всматриваясь в фотографию Ватанабэ на алтаре, а Мицуо, Кадзуэ, Киити и Тацу сидят, смущенные и сбитые с толку разговорами чиновников.

В прихожей раздается звонок, но на него никто не реагирует. Видимо, он не дошел ни до чьего слуха. Звонок раздается опять. И тогда поднимается с места Кадзуэ.

В комнату входит Хаяси, держа в руке измятую и испачканную шляпу Ватанабэ.

— Полицейский принес эту шляпу,— говорит она.— Он сказал, что она валялась в парке.

Все молча смотрят на шляпу.

— И потом...— продолжает Хаяси,— он просит разрешения поставить покойнику свечку.

Кадзуэ выходит в прихожую, а Мицуо берет из рук Хаяси отцовскую шляпу и кладет ее на алтарь.

В комнату вместе с Кадзуэ входит молодой коренастый полицейский. Он явно чувствует себя не в своей тарелке. Вежливо покло-

нившись присутствующим, он становится на колени перед алтарем и ставит свечу, затем благоговейно смотрит на фотографию. Отвесив еще один глубокий почтительный поклон присутствующим и поднявшись с татами, он собирается бесшумно покинуть комнату. — Ну посидите с нами немножко,— останавливает его Киити.— Сердечно благодарю вас за внимание к покойному. Вот выпейте на помин его души.

Усадив растерявшегося полицейского, Киити привычным движением ставит ему на ладонь фарфоровую чашечку и наливает в нее сакэ. Полицейский долго держит ее в руке, не зная, как поступить, но, почувствовав, что внимание присутствующих приковано к нему, ставит ее на татами и начинает медленно рассказывать. Голос у него громкий и басовитый.

— Дело в том, что... вчера вечером я... нес дежурство в новом парке... и встретил...— тут он оборачивается к фотографии на алтаре...— Было часов десять... а то и все одиннадцать... Он сидел на качелях... а уже шел снежок... «Не пьяный ли»,— подумал я в тот момент... Подумал, но не подошел к нему... Каюсь... Я отнесся к своим служебным обязанностям халатно... Если бы тогда... я принял меры... как и хотел поначалу, то, возможно, ничего бы не случилось... Чувствую себя перед ним... глубоко виноватым... Но... он был таким веселым... Как вам сказать... видимо, у него было очень хорошо на душе... он так проникновенно пел... И голос его... проникал мне прямо в душу.

В парке

Темно. То тут, то там в снежном мареве светятся уличные фонари. А в освещенных световых кругах бесшумно падают снежинки, и откуда-то плывет нечеткая мелодия песни:

«Жизнь коротка!

Спеши любить, юная дева,

Пока не поблекли твои алые губы...»

В темноте видны только слегка раскачивающиеся качели. На них сидит доверившийся их движению Ватанабэ и поет. На лице у него светлая радость, спокойная, счастливая улыбка играет на пересохших губах — лицо человека, полностью освободившегося от всего низменного, всего что отравляет жизнь человеку.

«...Пока не остыла горячая кровь,
Кто знает, что ждет тебя завтра...»

А снежок падает тихо и бесшумно...

Комната Ватанабэ

Здесь снова воцарилась тишина. Все молчат, будучи не в состоянии что-либо сказать. Мицуо, все это время сидевший понуро опустив голову, вдруг срывается с места и выбегает из комнаты, не выдержав каких-то собственных мыслей, следом за ним — Кадзуэ.

В коридоре

За стеклянными раздвижными дверьми, не успев окончательно растаять, уже заледенел снег. Яркая луна плывет по небу. Мицуо и Кадзуэ стоят перед стеклянными дверьми и долго молча смотрят друг на друга. Наконец, Мицуо сдавленным голосом говорит:

— Знаешь... вчера вечером...

Кадзуэ напряженно смотрит на него.

— ...я нашел под лестницей сберкнижку и печать... в мешочке, на котором было написано мое имя. Там же я нашел доверенность и все необходимые бумаги на получение выходного пособия отца.

— Значит... отец оставил их там, перед тем как уйти в парк?

Лицо Мицуо исказилось в гримасе, как будто он вот-вот заплачет. Он отворачивается, чтоб жена не видела его в таком состоянии.

— Но какой же он был бессердечный... если не хотел сказать мне, что у него рак желудка... Почему он мне не сказал об этом?

В коридор выходит Киити.

— Послушай-ка,— говорит он шепотом и, согнув мизинец, продолжает,— а его любовница так и не появилась...

Молодые супруги молчат...

В комнату входит растерянная Хаяси.

— Пришли жители улицы Куроэ... и просят разрешения поставить свечи на алтаре...

Присутствующие переглядываются.

Кадзуэ поднимается с места и хочет встретить новых гостей, но за спиной Хаяси уже возникают печальные лица домашних хозяек с улицы Куроэ. Некоторые одеты в хаори¹, но большинство в бедной одежде и даже с привязанными за спиной мирно посапывающими малышами. Не обращая внимания на присутствующих, они смотрят на фотографию Ватанабэ, затем садятся у гроба, и каждая ставит свечу так, как знает, не считаясь с существующей традицией. И хотя со стороны это может показаться грубовато, присутствующие тронуты искренностью этих простых женщин. Впервые за весь вечер в комнате воцаряется подобающая атмосфера печали. Кимура незаметно вытирает набежавшую слезу.

Помолившись, домохозяйки всматриваются в фотографию Ватанабэ, затем, дергая одна другую за рукав кимоно, неловко кланяются, утирая слезы, и одна за другой покидают комнату. Присутствующие молча наблюдают за этой сценой. И после их ухода в комнате еще сохраняется атмосфера печали.

Пока Мицуо и Кадзуэ вышли проводить домохозяек, присутствующие продолжают сидеть в смущении, не поднимая глаз. Не выдержав тягостной атмосферы, мэр встает, что-то шепнув на ухо своему заместителю, за ним поднимаются другие должностные лица и, поклонившись в сторону алтаря, смущенно покидают комнату.

С их уходом тягостная атмосфера рассеивается.

¹ Верхнее кимоно.

— У них заседание, что ли? — иронически спрашивает Ногути. Оно неопределенно хмыкает.

— Нет, просто им стало тут невмоготу, — сердито, но решительно говорит Кимура, который все это время сидел, теребя подол пиджака.

Удивленные взоры присутствующих обращаются к нему. Кимура ежится, но, поморщившись, осушает свою рюмку и, не поднимая глаз, с дрожью в голосе продолжает:

— Что бы и кто бы ни говорил... А этот парк — детище Ватанабэ. Ясное дело, мэр и сам это знает... поэтому...

— Ну, ты, как всегда, преувеличиваешь! — перебивает его Оно. — Все было точно так, как сказал мэр... просто Ватанабэ...

— Вы правы, — вступает в разговор представитель секции паркостроения. — Я это говорю не потому, что работаю в этом отделе, а действительно и планировку парка, и смету, и все работы по паркостроению производил наш отдел...

— Да нет, я хочу сказать... — оправдывается Кимура.

— Ладно, чего тебе волноваться... Я отлично понимаю тебя... тем не менее... — успокаивает его Сайто.

— Что ни говори, а сотруднику муниципалитета говорить, что заведующий отделом городского благоустройства построил парк, по меньшей мере странно. Ведь в муниципалитете каждый отдел выполняет определенную функцию, — вставляет свое слово Сакай.

— А по-моему, коли уж на то пошло, этот парк — детище случая... Да, да... Он был построен случайно! — со свойственной ему горячностью подхватывает Ногути. — Если бы не предстояли выборы, пожалуй, ни один депутат не стал бы ввязываться в такое дело...

В коридоре

— Как ты думаешь... Действительно ли это была его любовница, а? — спрашивает Киити.

В конце коридора возвышается горка из всевозможных вещей, вынесенных из комнаты Ватанабэ, чтобы подготовить ее для приема

гостей. Среди всякого неприглядного хлама валяется заводная игрушка — заяц.

Из комнаты вдруг доносятся дикие вопли.

Комната Ватанабэ

Охваченные волнением чиновники кричат, перебивая друг друга:

Сакай. Я буду действовать! Да, буду действовать решительно!

Ногутти. Верно! Мы должны следовать примеру Ватанабэ!

Охара издает какие-то нечленораздельные звуки.

Сайто. Внимание, господа! Мы не должны допустить, чтобы смерть Ватанабэ ничему нас не научила.

Оно. Разумеется! Ну-у, теперь-то я буду работать совсем по-другому!

— Будем действовать!

— Ни за что не сдадимся!

Они кричат, размахивают руками, обмениваясь рукопожатиями и хлопая рядом сидящих по плечу, только Кимура, будто ничего не слыша и не видя, сидит перед алтарем, устремив глаза на фотографию Ватанабэ.

Минициалитет. Отдел городского благоустройства

За столом заведующего сидит вновь назначенный заведующий. Это Оно. Точно так же, как в начале нашего повествования делал его предшественник Ватанабэ, он механически штемпелует бумаги.

За барьером, у окошечка стоит женщина с привязанным за спиной младенцем. Она с горячностью излагает свою просьбу.

Выслушав ее, Сакай бросает ей что-то на ходу и, подойдя к столу Оно, докладывает:

— На улице Кидзаки лопнули канализационные трубы, и помои потекли на улицу Такао...

Оно поднимает на своего подчиненного рассеянный взгляд и говорит:

— Пусть обратится в отдел коммунального хозяйства...

— Хорошо, начальник,— машинально отвечает Сакай.

Ба-бах! Раздается шум падающего стула, с которого резко поднялся Кимура. Оно недоуменно смотрит на Кимуру. Кимуру смущают эти взгляды, и он невольно опускает глаза. Руки его дрожат в нервном возбуждении. Кусая губы, с удрученным видом он поднимает стул и опять усаживается на него. Дух протеста, внезапно вспыхнувший в Кимуре, нашел выход лишь в том, что он с остервенением начал тереть свою печать о подушечку с краской, а затем, с тем же остервенением ставить ее на лежащие перед ним бумаги.

Парк

Отсветы заката падают на качели, горки, брусья, на ребят, весело играющих в пятнашки, классики, бейсбол. Над парком звучат веселые жизнерадостные голоса резвящихся детей.

— Кэнбо! — кричит какая-то домашняя хозяйка, обращаясь к детям, качающимся на качелях. Это как раз одна из тех домашних хозяек, что целые полгода ходила в муниципалитет от окошка к окошку, одна из тех, у которой в конце концов лопнуло терпение, и она устроила бурную сцену у окошка отдела городского благоустройства.

Недовольно щелкнув языком, она сердито кричит:

— Кэнбо! Сейчас же иди ужинать!

Мальчонка, качавшийся на качелях, спрыгивает с них на ходу и опрометью бежит к дому.

А качели продолжают качаться. Откуда-то доносятся звуки флейты. Флейта выводит мелодию песни, которую в тот снежный вечер на этих качелях пел Ватанабэ. Звуки флейты слышатся все отчетливее, делаются звонче, чище. Откуда же несутся эти звуки?.. Возможно... с высоты неба, залитого румяным закатом...

Акира Куросава. Киносценарии,
т. 6. Токио, 1971.
Пер. с япон.

Художественная палитра

Я представляю себе киноискусство следующим образом.

В любом случае кино должно быть только кино. Хотя киноискусство включает в себя элементы литературы, театрального, изобразительного и музыкального искусств, оно должно быть пронизано кинематографическим духом, объединяющим в себе все эти элементы. Но что такое кинематографический дух?

Если выразить в нескольких словах, то это не что иное, как стремление достигнуть специфически кинематографической красоты (эффекта). Почему увлеченные киноискусством люди могут смотреть и смотреть на экран? Потому, что они надеются увидеть эту кинокрасоту. Возможно, мое объяснение несколько лаконично, но я всегда создавал фильмы, веря в эту истину, буду и впредь создавать их, продолжая верить в нее.

Акира Куросава

Январь, 1974 г.

Москва

Пер. с япон.

«Секреты» мастерства

Беседы за круглым столом

Сираи. Я снимался в фильме «Трон в крови» в роли одного из самураев, и тогда на собственном опыте почувствовал преимущества многокамерной съемки. Действительно, сначала ощущаешь оптическое око кинокамеры и, нервничая, ловишь ее взгляд, но затем, когда видишь, что камера стоит в лесу, другая на пригорке, третья слева, четвертая справа, и не знаешь, в какую из них попадешь, постепенно теряешь их из виду и перестаешь обращать внимание.

А. К. Вот именно. Поэтому, когда мне нужен крупный план, я откатываюсь как можно дальше от актера. Разумеется, при этом используется телеобъектив. Актер, не подозревающий, что его снимают крупным планом, играет всем телом. А если бы мы снимали на близком расстоянии, как это обычно и делается в таких случаях, он играл бы только мимикой лица, и его игра была бы не совсем естественной.

Сато. Значит, у вас крупный план снимается с дальнего расстояния?

А. К. Совершенно верно.

Сираи. Актеру некуда деваться. Работают две камеры, к тому же одна с телеобъективом.

А. К. Тремя камерами я начал работать с фильма «Семь самураев». Когда снимаешь батальные сцены и на площадке лошади, трудно предугадать, где какая из них поскользнется, где споткнется, и что может произойти вообще, поэтому я вынужден был поставить три камеры в разных точках, чтобы не переснимать одно и то же.

Результат получился неплохой. Я бы сказал, что в общей сложности это даже экономнее, чем когда снимаешь одной камерой.

Сато. Но снимать издали, вероятно, трудно?

А. К. Да. Когда снимаешь 500-миллиметровым телеобъективом. Если съемка неточна, то ошибки сразу бросаются в глаза.

Сираи. Так-то оно так, но когда получается слишком точно, вы тоже не всегда бываете довольны. Помните, на съемках «Трона в крови»,

когда оператор точно следовал за движением актера, вы отвергли его работу... сказав, что получается слишком статично и что на экране должна быть динамика...

А. К. Когда человек в неистовом состоянии все время находится в центре кадра, то его движения не будут производить впечатления неистовства. Изображение имеет свое определенное «натяжение». Например, если на картине изображен стол, на котором с одной стороны что-то стоит, то и стол и то, что на нем, заставляют зрителя чувствовать, будто изображение выходит за рамки холста. Это очень важный элемент для живописи. Но если все чинно находится в центре, а вокруг пустота, то никакого «натяжения» не будет и картина не кажется большой. Не знаю, понятно ли я вам объяснил? **Сато.** Этого принципа вы будете придерживаться и при съемках широкоформатного фильма?

А. К. Да. Когда я взялся снимать фильм «Дерсу Узала», я послал в Советский Союз свою памятку для советской съемочной группы. Там я писал, что актеры должны исполнять свои роли так, чтобы зритель не замечал их игры, а операторская работа должна быть такой, чтобы зритель совсем не чувствовал камеры. В этом отношении, я очень скрупулезен и строг. Человек идет... за ним неотступно следует камера. Если человек остановился, то и камера непременно должна тут же остановиться. И когда я вижу, что человек остановился, а камера все еще движется, я даю команду остановить съемку.

Конечно, весьма существенно, как снимать, каково мастерство оператора, но объект съемки не менее важен. Поэтому и игра актера, и декорации, и реквизит, и костюмы — словом, все должно быть сделано как можно лучше. Как бы хорошо ни снимали пустяковую вещь, все равно получится пустяковая вещь. Это основной принцип, которому я обычно подчиняюсь беспрекословно.

Очень трудно снимать лес, потому что в нем трудно панорамировать. Вот в фильме «Расёмон», в самом его начале, есть эпизод, в котором дровосек (актер Такаси Симура) быстро исчезает в лесу... На

Венецианском кинофестивале говорили, что «кинокамера впервые проникла в лес»... Мы применили динамичное панорамирование, хотя это было довольно сложно, используя всевозможные приемы, какие только могли придумать. Например, дровосек идет на камеру. Камера движется за ним, и в какой-то момент лицо его заполняет весь экран, а лес как бы кружится вокруг кинокамеры. Дровосек всегда шел в одном и том же темпе, и камера всегда должна была следовать за ним в том же темпе. В какой-то момент криптомерия неожиданно выростала перед самой камерой, тогда оператор забирался на дерево, оттуда панорамировал вниз, и получался кадр с дровосеком, снятым сверху. Было нелегко все время соблюдать один и тот же темп.

В одном месте, когда дровосек бодро шагает через мосток, мы снимали его снизу, и тогда получался эффект движущихся макушек деревьев. А когда он шел быстрым шагом сквозь чащу, мы прикрепили на тележку с кинокамерой небольшие деревца, и двое из помощников оператора раздвигали ветки, чтобы они не цеплялись за камеру.

Сато. Очень здорово снят лес и в фильме «Трон в крови». Операторская тележка совершенно свободно передвигается по лесу...

А. К. Тогда не было тележки, а было панорамирование. В «Расеёмоне» мы часто прибегали к услугам тележки, а в «Троне в крови» трудно было угнаться за актерами, которых было очень много, поэтому главным образом мы применяли технику панорамирования телеобъективом или особым длиннофокусным объективом.

Сато. В «Идиоте» мне показалось, что вы слишком увлеклись игрой светом. В некоторых сценах создавался не совсем естественный эффект. Например, в доме Рогожина, над лестницей, где сверкал и переливался многоцветный витраж... Сильный контраст света и тени в одном из эпизодов вызывает припадок у князя Мышкина. Это, скорее, был мир фотографии, чем кинематографии. Мне кажется, в свое время этим эффектом очень увлекались немецкие кинематографисты.

А. К. У нас этот эффект получился в фильме совершенно произвольно. В Саппоро довольно много домов с таким интерьером. Когда Мышкин подходит к витражу со свечой, отражение от нее скользит по потолку и стенам. Если бы снять это в цвете, наверное, получилось бы замечательно.

Сато. Это интересно и в черно-белом изображении.

А. К. Трудно было маневрировать осветительной аппаратурой. Висели юпитеры в десять киловатт. Актер со свечой в руке поднимается с места, вместе с ним поднимаются и юпитеры, синхронно двигаясь с актером.

Сложно было снимать тень Мышкина на стене. Поэтому нам пришлось ввести в фильм исполнителя роли «тени Мышкина». Он двигался так же, как Мышкин, а другой юпитер давал его тень на стене. Эту роль исполнял тогдашний мой помощник Йоситаро Номура¹.

Сато. В «Идиоте» тени у вас получались замечательные. В свое время очень изысканно пользовался эффектом света и тени режиссер Фриц Ланг, и меня очень заинтересовало, какие фильмы вы смотрели в молодости.

А. К. Самое сильное впечатление на меня произвел фильм «Колесо». Очень любил я произведения Кинга Видора раннего периода звукового кино.

Но все же самое сильное впечатление на меня произвел именно фильм Абея Ганса «Колесо».

Моя интерпретация «Идиота» очень упрощенная, доступная. Сам роман намного сложнее. Но даже при такой интерпретации меня здорово побили критики.

Советский кинорежиссер Григорий Козинцев, который смотрел этот фильм в Парижской синематеке, без переводчика и без субтитров, якобы сказал: «Оказывается, есть японец, который хорошо понимает Достоевского!» Мне очень хотелось повидаться и побеседовать

¹ Ныне известный кинорежиссер кинокомпании «Сэтику».

с ним, но, к сожалению, его уже нет в живых. Это был замечательный режиссер, снявший «Гамлета» и «Короля Лира».

Сато. Возможно, одной из причин плохих отзывов о фильме «Идиот» был образ Настасьи Филипповны (актриса Сэцуко Хара). Это глубокая, страждущая натура. Будучи наложницей, она не утратила высокого чувства человеческого достоинства, гордости. Таких образов в японской кинематографии никогда еще не было. Вероятно, вы припоминаете, в те годы ходили слухи, якобы Куросава не умеет создавать женские образы. Ваши героини совершенно не походили на те, что создавали режиссеры Кэндзи Мидзогути и Ясудзиро Одзу. Это были своеобразные образы. Например, героиня фильма «Не сожалею о своей юности» или героини фильмов «Расёмон» и «Идиот». Образ, созданный актрисой Матико Киё в фильме «Расёмон», мне кажется, был совершенным законченным, хотя в те годы никто не уделил ему должного внимания.

А. К. Да, критика почему-то очень холодно принимала созданные мною женские образы и невольно вызывала во мне обратную реакцию: я продолжал создавать образы женщин-героинь, не похожих на те, что встречаются в японских фильмах. Мне импонируют такие женщины, как Настасья Филипповна,— очень сложные, очень драматичные, несчастные, в сущности, но нежные, женственные, хотя поступки их порой эксцентричны. Или Аглая— тоже не совсем обычная натура. Достоевский не рисует ее как положительный образ — именно это в ней меня и привлекало. Не хочу рисовать таких женщин, которых можно встретить на каждом шагу. Поэтому в моих фильмах выведены либо женщины чистые, словно нарисованные на картинке, либо сложные, необыкновенные характеры, если можно так выразиться, женщины с душком. Середины у меня нет. Что ни говори, а «Идиот» мне достался нелегко. Иногда у меня было ощущение, будто Достоевский стоит у меня за спиной. Работать было очень тяжело. Ведь я после этого заболел...

Сейчас японская кинематография находится в критическом положении, и мне кажется, одной из причин является то, что нам не да-

ют коснуться актуальнейших проблем, больше всего волнующих народ. На первый взгляд в Японии существует свобода слова, но эта свобода существует лишь для порнографических фильмов и скандальных историй, печатающихся в еженедельных журналах. Такой свободы у нас больше, чем нужно. Но, коснись более серьезных вопросов, хотя бы таких, как связь правящих кругов с крупными предприятиями, тут же закрываются все двери и даже окна. Во-первых, такой фильм не разрешат снимать, а если и разрешат, то едва ли какая-нибудь компания отважится его прокатывать.

Людям искусства приходится работать в очень тесных рамках, так как главные недостатки, с которыми надо бороться, остаются под строжайшим запретом. Вот если бы существовала подлинная свобода слова! Ведь сколько животрепещущих проблем ожидают своего разрешения, и я уверен, что тогда появились бы уникальные и очень нужные фильмы.

Сато. Вы создали несколько фильмов на социальные темы. Создавая фильмы на социальные или политические темы, вы одновременно очень серьезно относитесь к вопросу о семье. Так было в фильмах «Злые остаются живыми», «Жить». А в фильме «Хроника одной жизни» наряду с вопросом ядерного оружия и еще в большей степени вы затрагиваете тему потери авторитета главы семейства в послевоенной Японии. Скажите, вопрос взаимоотношений родителей с детьми, человеческих отношений между членами семьи ставится вами намеренно?

А. К. У каждого человека есть семья, и семья — это основная ячейка нашей жизни. Мы говорим с позиции этой ячейки, поэтому ее мы должны показать как следует. Коснись вопроса загрязнения среды, сразу думаешь о потомстве и как это отразится на нем. Это всегда является отправным пунктом для того, чтобы говорить о политике. А если мы сразу начнем разговор о политике, то это не всегда может получиться убедительно. Гораздо понятнее, когда разговор начинается с вопросов, более близких для каждого. Так естественнее.

Сато. Естественнее, вы говорите? А между тем на деле вопросы политики зачастую остаются вопросами политики, вопросы же семьи так и остаются вопросами семьи.

В фильме «Хроника одной жизни» вы не совсем органично связали эти два вопроса, и мне кажется, именно это и было причиной непопулярности фильма.

А. К. А я думаю, что причиной непопулярности этого фильма было нежелание японцев видеть вещи такими, какие они есть. Японцы не хотят видеть неизбежную катастрофу, какую предсказывают ученые. Спокойный у нас народ... Разве не так? Все знают, что в Токио должно произойти землетрясение огромной разрушительной силы, но все отворачиваются от этой реальной действительности. Когда я делал фильм «Хроника одной жизни», в мире существовала угроза применения атомного оружия, вот почему многие отвернулись от моего фильма. За границей он был не только принят, но и понят, как ни странно. Ведь пострадала от атомной бомбы Япония, а когда говоришь о ядерном оружии за границей, почти всегда воцаряется тишина, словно люди ждут этого зловещего взрыва.

Сато. Расскажите какие-нибудь эпизоды из вашей ранней деятельности в кино. В фильме «Сугата Сансиро» я обратил внимание, как кошка хорошо играет с гэта¹. Как вам удалось ее натаскать таким образом?

А. К. Мы зашили в шнурки гэта рыбу, вот она и играла хорошо...

Сато. Фильм «Великолепное воскресенье» вы снимали на натуре в Токио?

А. К. Да, очень много эпизодов было снято скрытой камерой. Сцены на вокзале мы снимали из машины. Самые первые кадры, когда героиня фильма сходит с трамвая, мы снимали в районе Синдзюку. Камера была завернута в платок, и иногда мы ее ставили на землю. Однажды какой-то старик остановился перед самым объективом. Мы его деликатно чуть-чуть отстранили, а он испуган-

¹ Национальная деревянная обувь.

но схватился за кошелек. Вероятно, подумал, что мы карманники. А когда мы снимали наших героев на черном рынке скрытой камерой, перед объективом то и дело появлялись подозрительные типы. И тогда я забывал о своих героях и держал в фокусе этих типов.

Перед невидимой камерой они вели себя совершенно непринужденно и естественно. И возникали ситуации, которых ни за что бы не придумать.

Симадзи. Вот вы собираетесь снимать фильм «Дерсу Узала» в Советском Союзе. А разве в Японии уже нет возможности делать фильмы?

А. К. Фильм «Под стук трамвайных колес» мы сняли всего за двадцать восемь дней, затраты на него были незначительные, а долги все равно остались. Но ведь мне нужно жить. Если же затратить сто миллионов на производство фильма, то вернуть их уже будет невозможно. Из всех сделанных мною фильмов только три: «Телохраниитель», «Цубаки Сандзюро» и «Рай и ад», смогли возместить затраты. Все остальные не покрыли дефицита... Да и люди стали совсем другими... Раньше в группу собирались те, кто хотел поработать от души и кто любил киноискусство, а теперь... в сознании многих главное место занимают заработки...

Спецвыпуск журнала «Кинедзюн» — «Акира Куросава»
Пер. с япон.

Из беседы Акиры Куросавы с Жоржем Садулем

Я не делаю и никогда не стану делать цветные фильмы. Оттенки в них неестественны, но хуже всего то, что они ухудшаются в процессе тиражирования. У меня нет никакого желания, чтобы меня за это корили те, кому привелось бы увидеть плохую копию, фальшивый цвет, тогда как раньше, на фестивале, копия была превосход-

ная. И потом я часто применяю глубинную съемку, которая не дает хороших результатов на цветной пленке, так как я использую очень сильное освещение.

Для съемок одной сцены я пускаю в ход одновременно две, три, четыре и даже пять камер. На японских киностудиях обычно это не практикуется. Преимущество такого метода в том, что он позволяет фиксировать последовательность действия и открывает очень большие возможности при монтаже. Даже слишком большие, потому что очень затрудняет выбор какой-либо сцены из ее различных вариантов. Чтобы принять решение, приходится ждать вдохновения. Тем более (опять вопреки тому, к чему привыкли в Японии) что я снимаю много дублей. В первом один актер хорош, второй плох. Во втором наоборот, и так далее. Чему же отдать здесь предпочтение?

Я не всегда практиковал этот метод съемки. При постановке первых фильмов у меня не было такой возможности. Первую попытку такого рода я предпринял в «Расёмоне».

И все же, когда снимаешь много дублей, как правило, первый самый лучший.

Мне всегда хотелось, чтобы моя съемочная группа была со мной единодушна, согласна и чтобы работа шла в ненапряженном темпе. Однако это требует огромной затраты сил. Обычно, когда я возвращаюсь со студии, родные уже по моей походке узнают, хороший был день или плохой. Но если день был плохой, им нечего бояться. Я никогда не сержусь... у себя дома. А вот на студии так же трудно оставаться терпеливым, как и не терять из виду свое представление о фильме.

Система, существующая в Японии, стесняет, ограничивает талантливых людей, в особенности сценаристов. И труд их в Японии очень плохо оплачивается — а фильмов производится много. Поэтому им приходится писать в год по десять, часто и больше сценариев, иначе им будет не на что жить. Работая в таком ритме, невозможно всегда иметь хорошие идеи.

Большинство продюсеров — коммерсанты. Они присваивают себе заслуги, если фильм удался, и сваливают провалы на других. Как правило, более половины фильмов снимается у нас за три недели. А если удается их слепить за две, продюсеры довольны еще больше. Некоторые из них, занимающиеся также телефильмами, хотели бы, чтобы работа над произведениями для большого экрана шла таким же темпом, как и для малого. Чем дальше, тем резче ухудшаются методы работы. Заказы так и сыплются на людей, лишенных таланта, лишь потому, что они умеют лепить фильмы на скорую руку, за несколько дней. Хуже всего то, что подобная практика грозит стать правилом.

Режиссеры, которые поначалу были энтузиастами своего дела, затем смиряются с таким положением вещей и становятся коммерсантами, служащими на жалованье, наемниками худшего толка, которые даже не способны воевать.

Не знаю, понимают ли руководители крупных фирм, насколько плохи их методы. Но и те, кто бы это понял, не смогли бы ничего поделать, поскольку они рабы этой грязной механики. Если японское кино и дальше пойдет по этому пути, оно попадет в такой же тупик, в какой попал Голливуд. Подлинными основоположниками кино обеспечили ему место в мире искусства, направляли его по совершенно иному пути. После смерти Мидзогути и Одзу я почти в полном одиночестве борюсь за то, чтобы заставить отказаться от тех методов, которые процветают теперь в японском кино. Один из его пороков — прокатная система, система выпуска на общий экран всех японских фильмов, какими бы они ни были, при отсутствии «выпуска на первый экран».

Хотите еще пример? Когда снимают на натуре эпизод с двумя актерами, обычно вокруг них помимо технического персонала вертятся семьдесят служащих и администраторов, которые дезорганизуют съемки, вместо того чтобы их организовать. Как гласит наша пословица: «Там, где десять поваров, уже есть нечего». Я хотел бы работать с одним «поваром», но таким, который умеет готовить.

Эти методы портят все, вплоть до актеров. Я очень хорошо чувствую себя с теми, кто прошел школу Ясудзиро Одзу или Кендзи Мидзогути. С другими же просто невозможно работать. Они ничего не могут. Да и чего можно от них требовать? Если бы Мифунэ согласился следовать их «правилам игры», он никогда не стал бы отращивать себе бороду и красить ее в рыжий цвет. Он был бы вынужден, работая со мной, параллельно на скорую руку сниматься в нескольких других фильмах, участвовать в телепередачах и т. д.

Слишком много людей занимаются кино просто для того, чтобы прокормиться. Их я не считаю актерами. Вот почему при встрече со мной они готовы испепелить меня взглядом...

Выбирая современный сюжет, я сталкиваюсь с рядом запретов и обязанностей, предписываемых продюсером и связанных с политикой. У меня появляется замысел, который меня волнует, а меня заставляют его корезить.

Когда же речь идет об исторической теме, цензура менее строга. Она в этом плохо разбирается, и в результате я обретаю известную свободу.

Первый долг режиссера — добиться, чтобы у него в руках был бы добротный сценарий. Так работал Мидзогути, без видимого усилия.

Мне говорят, что я прилагаю слишком много усилий, заставляя сценаристов писать как можно лучше. Как правило, я беру трех, четырех или пятерых писателей и запираюсь с ними в отеле. Каждый пишет свой вариант и передает мне готовую работу. Если я не удовлетворен, я возвращаю им рукопись и заставляю переписывать еще и еще раз — до тех пор пока наконец не найду у кого-нибудь сцену, которая меня устраивает.

Таким образом, чтобы добиться результата, требуется много недель. Мой сотрудник Огуни редко соглашается со мной, он мне возражает, но с добрыми намерениями. Вот почему я очень люблю с ним работать.

Больше всего меня пугает то, что молодежь, не зная ни наших радостей, ни наших горестей, берется за работу исключительно ради заработка. Некоторые вступают в «независимые» кинокомпании, которые сохраняют лишь видимость независимости, так как их финансируют и прокатывают их фильмы крупные компании. Во время моего пребывания в Париже, в 1960 году, я нашел у многих молодых людей такой же энтузиазм, какой был и у нас на первых порах, и меня это очень обрадовало. Японская «новая волна» пока что только подражала французской «новой волне». Я задаюсь вопросом, не исчезнет ли она так же быстро, как пена, в особенности если ее авторы втянутся в механику студий и крупных кинокомпаний?

Чтобы приготовить хорошее сакэ, надо его выдержать в бочке по крайней мере три года. А наши кинопродюсеры «продают сакэ», изготовленное за три месяца. Может ли оно быть пригодным для потребления? Мне лично очень повезло, что моим учителем был Кадзиро Ямамото. Он дал мне достаточно времени, чтобы я созрел.

Он был со мной очень суровым, зато потом очень гордился тем, что я прошел его школу. Это благодаря ему Тосиро Мифунэ сумел дебютировать как актер: в послевоенный период, когда кинокомпанией «Тохо» руководили профсоюзные деятели, вопрос о том, имеет ли право дебютант стать актером, решался голосованием. Как режиссер Ямамото имел право на несколько голосов. Это-то и помогло Мифунэ дебютировать в году 1946-м. Нам было нелегко добиться такого решения.

Что такое Достоевский? Допустим, на улице в результате несчастного случая смертельно ранен человек. Большинство прохожих пошло бы своей дорогой, отводя глаза в сторону. Достоевский же смотрел бы на умирающего, сочувствовал ему, вместе с ним переживал его мучения. Мне очень хотелось бы экранизировать другие романы этого глубоко любимого мною писателя, но моему продюсеру такая идея не по вкусу.

Мне кажется, что в снимаемом мною фильме¹ я вижу героя, которого играет Мифунэ, немного глазами Достоевского.

Люди моего поколения возвращены на иностранной культуре. До войны мы переживали период притеснения и не имели права говорить то, что думаем. Наши глубокие симпатии к Достоевскому объясняются тем, что его творчество относится к подобной же эпохе мракобесия и угнетения — к эпохе царизма. Поэтому вполне возможно, что сегодня молодежь воспринимает его не в полную меру.

«Синема-65», № 92
Пер. с франц.

Рассказывают соратники по искусству

Йосио Сиран (оператор)².

Под хмурым мрачным небом возвышаются гигантские декорации. Собираются одетые в причудливые доспехи и шлемы самураи. Они молча занимают свое место. Съёмочная группа окружает эти странные фигуры. В огромных металлических бочках кипит, бурлит вода, а возле бочек разложены пакеты с сухим льдом. Все молчат в ожидании сигнала о начале съемок.

Когда начнется съемка — съемка фильма «Трон в крови», — по земле должен стелиться густой белый туман, создавая атмосферу мрачной таинственности. Сухой лед, брошенный в кипяток, при таянии распространит вокруг густой белый пар, который продержится какие-нибудь пять минут.

Куросава стал использовать несколько кинокамер при съемках батальных сцен в фильме «Семь самураев», и этот метод съемок

¹ Речь идет о фильме «Красная борода».

² Работал оператором у Куросавы во время съемок фильма «Трон в крови». Затем — главный редактор журнала «Кинедзюн».

стал важным условием достижения высокого реализма в его фильмах. Движения актеров с элементами, заимствованными у древнего традиционного театра «Но», стилизованы и кажутся тяжеловесными, но все три камеры пытаются запечатлеть их полностью такими, чтобы придать фильму документальную точность, пронизанную напряженным драматизмом.

Нелегкая проблема установить три камеры так, чтобы ни одна не захватывала поле зрения других; нелегко установить осветительные приборы так, чтобы во всех камерах получался одинаково мрачно-зловещий тон; сложно, ужасно сложно расположить всех актеров так, как того требует замысел режиссера. Все три камеры установлены на почтительном расстоянии одна от другой, и Куросава должен обойти их, чтобы самому проверить ракурсы кадров. Он переходит от камеры к камере, очень внимательно всматриваясь в намечаемый кадр, пока, наконец, не раздастся команда: «Приготовились!» И тут каждый из нас напрягает все свои силы, чтобы получить наилучший вариант, и я, как один из участников фильма, до боли в груди ощущаю напряженное состояние всего коллектива. Когда раздается команда, рабочие торопливо разливают по бочкам кипяток, бросают в него сухой лед, который, тая, превращается в густые клубы белого пара, стелющегося по всей площадке. Но чтобы он стелился, как это требуется, десятки людей, не занятых на съемке, стоят с огромными листами картона и ими, как веерами, разгоняют пар в нужном направлении. На площадке воцаряется необыкновенная тишина. Сто с лишним человек забывают дышать. Крутятся все три кинокамеры, стучит колотушка, поднимается белый туман. Мифунэ произносит свой монолог. Съемка идет полным ходом.

На съемочной площадке Куросава ужасный максималист...

Сколько раз ни повторяй, а съемка его не удовлетворяет. Помощники режиссера бледнеют от напряжения. На огромной съемочной площадке актеры-массовики и съемочная группа притихают в недоумении, главный оператор вытирает со лба холодный страдаль-

ческий пот. И только один Куросава снова и снова пытается зафиксировать образ, созданный его воображением. Он без усталости продолжает давать команды, которые подстегивают всех. И все-таки остается недовольным.

Замечательный кинооператор, ветеран из ветеранов, много лет проработавший в группе Куросавы, снимал супертелеобъективом Мифунэ. Я видел его замешательство, когда он, не угадав замысла и указаний Куросавы, начал сложнейшую съемку, для которой требовалась необыкновенная квалификация и высокая техника: он ловил телеобъективом фигуру Мифунэ, двигавшегося в огромной толпе, и сумел сделать это с удивительной точностью. Но Куросава отверг его работу, сказав:

— Да нет же! Зачем такая дотошность? Зачем ставить Мифунэ все время в центр кадра? Не годится это... Пусть он иногда выходит из кадра во время неистового движения, пусть иногда в кадре будет только половина его лица или фигуры — не важно. Это придаст съемке большую естественность.

Одновременная съемка несколькими кинокамерами усложняет и работу актеров. Актер не знает, в какую камеру он попадает и в каком ракурсе. И притом что от него требуют стилизованного исполнения, он должен двигаться так, чтобы его движения в любом ракурсе представляли собой эффектное зрелище и в то же время отличались исполнительским мастерством.

В этих условиях оператору тоже бывает нелегко — его работа чем-то напоминает съемку спортивных состязаний в ограниченных пределах стадиона, когда предоставляется одна-единственная возможность фиксации на пленке, когда телеобъектив, преследуя происходящее, стремится все заснять с максимальным зрелищным эффектом, что требует напряженного внимания в ожидании непредвиденных событий. Одним словом, при насыщенном естественными эффектами и реалистически сильном киноизображении нужно было внести еще и строгую стилизацию. Невероятно трудная работа, требующая огромного терпения...

Ито Кэньити ¹.

На мои плечи ложится ответственность за производство и эксплуатацию всех костюмов в каждом фильме, который ставит Куросава. Поэтому я обязательно присутствую на всех совещаниях и встречах, проводимых во время подготовительного периода. Приходится очень тщательно и скрупулезно, до мельчайших деталей, изучать эпоху, характер, стиль костюмов для разных слоев общества того или иного периода истории. И во время съемок я тоже непременно присутствую на площадке... Мало ли что может случиться?..

Ведь Куросава не допускает никаких «облегченных вариантов» — все должно быть в лучшем виде, самым настоящим и добротным. И для самых незаметных исполнителей ролей производится самая строгая примерка и подгонка костюмов. Куросава не признает ни костюмов, используемых в театре «Кабуки», ни таких, какие используются в исторических фильмах.

Вот почему моя работа над костюмами начинается с досконального изучения исторических материалов. Затем я делаю эскизы моделей костюмов, после чего продумываю детали и постепенно довожу костюм до кондиции, требуемой режиссером. Но и тут работа над костюмом еще не кончается. Точнее было бы сказать, что тут она только и начинается. Готовым костюмам надо придать «житейский» вид. Эта задача очень серьезная и нелегкая.

Одно слово — лохмотья. Но если видно, что они были порваны или испачканы специально, то такой костюм Куросава считает для своих съемок непригодным. Износ костюма должен быть естественным, в нем должны отразиться быт и житейские привычки человека, который его носит. Основа еще держится с грехом пополам, а уток уже полностью распался — вот, к примеру, какими должны быть лохмотья.

¹ Начал работать в группе Куросавы художником по костюмам с фильма «Хроника одной жизни», и с тех пор ни один фильм Куросавы не проходил без его участия.

Но вот костюм получился в точности таким, какой был заказан и утвержден режиссером. Теперь моя задача заключается в том, чтобы сохранить его в этом состоянии до окончания съемок. Изготовленный в результате столь кропотливого труда костюм является в своем роде уникальным, второго такого нет, а значит, и заменить его нечем. И в этом заключается сложность моей дальнейшей работы,—ведь, как известно, съемочный период у Куросавы, как правило, очень длительный.

Ох как иной раз приходится попотеть от исключительного напряжения!

Правда, если для полной готовности понадобится ждать месяц или даже два, Куросава беспрекословно ждет и не начинает съемок до тех пор, пока все необходимое не окажется в полном порядке.

Когда костюмы сделаны, примерно месяц отводится для репетиций в костюмах, чтобы актеры не только привыкли к ним и вжились в роли, но и чтобы на костюмах отражалось ощущение реальной жизни.

Такая тщательность в отработке каждой детали делают мою работу значительной, интересной, а это доставляет большую творческую радость.

Иногда в процессе работы возникают вопросы, на которые трудно ответить словами. Тогда Куросава берет карандаш и тут же делает наброски, в которых блестяще разъяснена не только нужная деталь, но и характеры действующих лиц. Это очень обычно облегчает работу.

Прежде чем попасть в группу Куросавы, я немало поработал с другими режиссерами, но никто из них не умел так воодушевлять людей, заражать их своей страстью к творчеству.

Тосиро Мифунэ (актер).

Впервые я встретился с Куросавой в 1947 году, когда по окончании съемок просматривался фильм «За серебристыми холмами», режиссером которого был Сенкити Танигути. Сценарий к фильму

написал Куросава и монтаж фильма осуществил тоже он. Съёмки шли еще полным ходом на натуре, а Куросава уже монтировал материал, отснятый в павильоне, и то и дело заставлял нас переснимать то один, то другой кадр, некоторые по несколько раз, а некоторые требовал дополнять и т. д. Помню, как я тогда удивлялся: ну и требовательный же, ну и настырный человек!

Наконец, в 1948 году мы встретились с ним на съемках «Пьяного ангела» — уже как режиссер с актером. Это была моя первая работа с ним. С тех пор прошло немало времени, но мне кажется, что он все такой же — такой же требовательный, такой же настырный.

Поскольку Куросава проводит многократные и очень тщательно отработанные репетиции с актерами, то в отношении актерского исполнения особых проблем не возникает. Но, поскольку его съемки обычно затягивались, репетиции повторялись бесконечное число раз, а каждый кадр снимался сразу несколькими камерами, я часто ловил себя на мысли, надолго ли хватит Куросаву при такой работе: ведь он не может не заглянуть в каждую из поставленных камер и не проследить всю репетицию через объектив камеры...

Мне кажется, что в некоторых случаях ему следовало бы положиться на своих помощников. И действительно, ведь бывало, что он во время съемок заболел. Но именно в этой его черте и проявляется большая требовательность к собственному творчеству, и в этом его человеческая красота и величие художника.

Могу со всей определенностью сказать, что наряду с главными ролями в фильме «Красная борода» и «Расёмон» мне более всего дороги Васька Пепел и Рогожин из картин «На дне» и «Идиот», поставленных Акирой Куросавой. С этим режиссером меня связывает многолетнее творческое содружество. Многими своими успехами я обязан именно ему. Мне дорого сотрудничество с Куросавой потому, что, требуя самого тщательного изучения литературного материала, глубокого проникновения в образ героя, он дает

и широчайший простор для импровизации, полета фантазии. Иное дело, что всякая импровизация и фантазия не должны противоречить основному замыслу кинопроизведения. А замыслы Куросавы всегда необычайно интересны. В своих картинах он пытается разрешить очень серьезные проблемы и психологического и социального плана. Я говорю о своем любимом режиссере так много потому, что работа с ним была для меня подлинным университетом.

Если японское кино известно на Западе, то главным образом благодаря фильмам Акиры Куросавы; если я известен как актер в Японии и за границей, это тоже главным образом благодаря ему. Начиная с «Пьяного ангела» и кончая «Красной бородой», я снимался почти во всех его фильмах — всего в шестнадцать. Это он обучил меня практически всему, что я умею, и это он открыл во мне актера.

Куросава обладает редким качеством, редкой способностью выявлять в вас такое, чего вы в себе и не подозревали. При всей необычайной трудности работы с Куросавой каждый фильм под его руководством — откровение. Когда вы смотрите его картины, вы обнаруживаете, что они — воплощение многих мыслей, чувств, философии; они поражают, потрясают своей мощью.

Требовательный художник, человек цельный, самобытный и увлеченный, он максимально требователен к своим фильмам. Точно так же требователен и к нам, своим актерам, добиваясь от нас наивысших результатов, на которые мы способны.

Я знаю: как актер я никогда ни с кем не сделал бы того, чем сейчас горжусь.

Несмотря на невозможность сняться в «Дерсу Узала», я надеюсь еще встретиться с Куросавой в кино. Это мое самое горячее желание. Я чаще всего играл в фильмах Куросавы, он мне импонирует не только по характеру своего творчества, я восхищаюсь им как человеком.

Куросава — лучший режиссер моей жизни.

Кёко Кагава (актриса).

После того как я снялась в фильме Куросавы «На дне», мне довелось играть в его фильмах «Злые остаются живыми», «Рай и ад», «Красная борода». Словом, я участвовала в довольно многих фильмах режиссера Куросавы.

Возможно поэтому мне кажется, что я уже привыкла к атмосфере, царящей в его съемочной группе. Но когда я впервые попала в ее состав, я даже похудела от столь сильного напряжения.

Особенно трудная роль досталась мне в картине «Рай и ад». Почти во всех фильмах Куросавы основными действующими лицами являются мужчины, а женщины играют лишь вспомогательные роли или просто фигурируют в эпизодах. Поэтому женскую роль нельзя играть так, чтобы она получилась излишне яркой и отодвинула героя на второй план; с другой стороны, нельзя, чтобы она вообще померкла или осталась туманной. В фильме «Рай и ад» все сцены с моим участием происходили в доме у богатого предпринимателя, стоявшем на холме, роль моя была почти бессловесной: я должна была безмолвно выражать чувство страха и волнения матери за ребенка, похищенного злодеями.

В дополнение к сказанному отмечу, что характерной особенностью метода Куросавы является одновременная съемка с разных точек несколькими камерами. Никогда не знаешь, в какой момент и как тебя снимают, поэтому почти все время, пока находишься на съемочной площадке, ты должен играть с неослабным напряжением. Как известно, для Куросавы нет мелочей, поэтому он требует, чтобы актер играл всегда и даже тогда, когда он явно не попадает в кадр. И вот во время съемок фильма «Красная борода» произошел следующий эпизод.

Я играла сумасшедшую, которая увлекает молодого врача, обнимает его так крепко, что он не может даже шевельнуться, и собирается его заколоть шпилькой. Конечно, в сценарии легко было нарисовать картину, где женщина одной рукой обнимает мужчину, а другой хочет его заколоть. Но когда я попробовала сделать

это на деле, стало очевидным, что это совсем не так-то просто. Что ни говори, а мужчина физически гораздо сильнее женщины, и чтобы удержать его одной рукой, нужно обладать недюжинной силой. Видя, что у меня ничего не получается, Куросава предложил: «У вас же длиннющие рукава! Пустите их в ход!» В самом деле, схватив правый рукав левой рукой, я накидываю его на шею молодого человека, затягиваю, потом поднимаю шпильку, намереваясь его заколоть.

Только когда мне показали эту сцену в отснятых материалах, я поняла, насколько эффективным оказался прием, предложенный режиссером. И так во всем. Куросава видит, замечает, угадывает, понимает все то, что простому смертному и невдомек. Конечно, мы, актеры, счастливы, что нам представляется возможность работать с таким режиссером.

Еще одной характерной особенностью метода Куросавы является и чрезмерно большой съемочный период. За столь длительный срок у актера, естественно, меняется душевное состояние, что не может не отразиться и на его исполнении. Куросава очень тонко подмечает все эти перемены, очень бережно относится к настроению актера, жалеет его, и этим вызывает у нас чувство глубокой благодарности.

После съемок каждого фильма Куросавы чувствуешь себя необыкновенно усталым и измученным, но проходит совсем немного времени, и появляется желание опять сниматься у этого мастера. По-видимому, Куросава обладает особенной притягательной силой. Вот и сейчас я жду, когда мне будет предложена следующая роль в его фильме...

Тэруё Ногами¹.

Обычно он сначала работает с актерами, а уже потом думает над тем, как их снимать.

¹ Постоянно работала в съемочной группе Куросавы в качестве «скрипт-гёрл». На съемках фильма «Дерсу Узала» — первый ассистент режиссера.

— Группа отходит! Смотрит репетицию! Неактеры, освободите площадку! — призывают помрежи, поторапливая замешкавшихся на площадке. Начинается репетиция. Куросава смотрит всю репетицию через объектив камеры.

— Кадр! — выкрикивает он и тут же поспешно встает из-за камеры. Это служит сигналом для всей группы. Тут же все наперебой начинают говорить каждый о своем: «Этот юпитер совсем не на месте», «В таком положении актеров не видно. Один закрывает другого!» «Добавьте еще микрофон!» — уже откуда-то с потолка орут звукооператоры. Каждому есть что сказать. Но когда галдеть начинают все разом, не слышно самого главного — режиссера. Поэтому, предваряя подобный галдеж, помрежи выскакивают вперед и, размахивая руками так, словно собираются остановить стремительно несущийся паровоз, кричат: «Ти-ши-на! Спо-кой-но!» Куросава тоже поднимает руку, чтобы добиться тишины: «Тихо! Послушайте! Я хочу попросить вас вот о чем. Слышите?»

После нескольких репетиций группа начинает отчетливее представлять себе задачи, поставленные Куросавой.

Постепенно он взвинчивает съемочную группу. Но, мне кажется, именно такое состояние предельной взвинченности и требуется Куросаве для работы.

Надо сказать, что в его сердитости нет ни коварства, ни тени хитрости. Сердится он от чистого сердца, без всякой затаенной злобы, без какого-либо подвоха и дипломатии. У него все объясняется очень просто. Кричит он потому, что хочет добиться определенного результата, но не может. Поскольку задачи, которые он ставит, конкретны и ярки, то, когда они не выполняются, его гнев не менее интенсивен и яростен.

— Так работать невыносимо! — в бешенстве заявляет он и в гневе покидает площадку, бросив через плечо: «Нечего и думать о съемке, если вы ни черта не соображаете!»

Если что-то не получается или не удовлетворяет требованиям режиссера, в большинстве случаев тот мирится с этим, считая, что

добиться большего трудно. Но Куросава никогда не сдается и не останавливается на полпути. Если не получается одним способом, он пробует другие приемы, способы и никогда не отступит, не добившись нужных результатов.

Например, в фильме «Красная борода», в сцене, где сумасшедшая входит в комнату и иступленно обнимает молодого врача, Куросава хотел, чтобы глаза сумасшедшей сверкали. Одновременно он добивался тупого поблескивания деревянной стены помещения, и вдобавок ему нужно было, чтобы, приближаясь к кинокамере, фигуры актеров превращались в расплывчатые силуэты. Перед осветителями стояла нелегкая задача.

Тени действующих лиц, переплетаясь, раздваивались, и на стене плясали четыре тени. Как ни мудрили, что ни делали, иначе ничего не получалось. Но Куросава ни в чем не отступал. Он менял мизансцены, ставил осветительные приборы на тележки и по-разному передвигал их, целый день ломал себе голову, как добиться желаемого результата, но это ему так и не удалось. Казалось, режиссер окончательно выдохся, но...

— Давайте потушим все приборы,— наконец сказал он,— и начнем все сначала.

И все-таки даже такие кадры, над которыми люди портили себе немало крови и тратили немало времени, нередко без всякого сожаления выбрасывались при монтаже.

Некоторые режиссеры в подобных случаях часто проявляют совсем излишнее упрямство или чувствуют себя неудобно перед съемочной группой, перед кинокомпанией. У Куросавы такого не бывает. Наверное потому, что это ощущение не имеет никакого отношения к киноискусству. Раз не нужно, так не нужно!

Расскажу еще один случай, который тоже произошел во время съемок «Красной бороды».

Соорудили дорогу под гору, по которой должны были идти актеры — действующие лица. Еще одну дорогу под уклон, параллельную той, первой, построили специально для кинокамер. По ней бы-

ло проложено два комплекта рельсовых путей для тележек, чтобы два комплекта съемочной аппаратуры передвигались на тросах, по принципу подвесной дороги.

Сооружение было сложным, потребовавшим немало усилий и времени у группы, которая трудилась над ним несколько дней и даже ночей.

Однако после двух-трех репетиций, Куросава, обескураженный, поднялся из-за камеры и сказал: «Жаль! Не получается...» По его словам, изображение грозило получиться неинтересным, и он не стал передвигать камеры вниз по тросам. Никто из группы даже не обиделся. Что же делать, если получается плохо?

«Тщательная отработка каждого кусочка обязательно создаст что-то, что не может не тронуть сердце зрителя»,— как-то сказал Куросава.

Однажды какой-то корреспондент обратился к нему со следующим вопросом:

— Зачем нужно строить такие великолепные декорации и отделывать их вплоть до самых незначительных деталей? Ведь на них все равно никто не обратит внимание...

— Попробуйте снять фильм по этому же сценарию вашим методом. Попробуйте, и вы сами увидите разницу,— ответил Куросава.

В фильме главное не то, как снимать, а то, что снимать,— это основа основ творчества Куросавы. Он говорит: «В фильме нет снимающих, а есть только снимаемые. Снимающие — это нуль. Режиссер и вся группа должны стать нулем. В фильме остается только то, что снято».

Исао Нумадзаки (актер).

Это произошло во время съемок фильма «Лошадь», съемки которого затянулись на год с лишним. Во второй половине съемочного периода на студию «Тохо», где была построена декорация конной ярмарки, привезли несколько десятков лошадей. Но в первый же день съемок подул сильный ветер, и режиссер Кадзиро Ямамото

объявил, что съемки переносятся на день более благоприятной погоды. И тогда ассистент режиссера Куросава с небывалой яростью ополчился на Ямамото, обвинив его в несерьезности и безответственности.

В те годы ассистент режиссера по совместительству являлся и заведующим производством, возможно, гнев его был связан с вопросами сметы. Но за всю мою долгую жизнь в кинематографе мне еще никогда не приходилось видеть, чтобы ассистент режиссера с таким гневом обрушивался на своего режиссера. Это поразило меня до глубины души, и в то же время я почувствовал, с какой необычайной серьезностью этот человек относится к работе и как глубоко в нем чувство ответственности.

Каматари Фудзивара (актер) ¹.

Временами он был строже и придирчивее самого режиссера Ямамото. Конечно, он не делал замечаний нам, актерам, сам, а все время тормозил режиссера. Но поскольку его замечания были всегда точными, толковыми и справедливыми, то никому и в голову не приходило возражать ему или обижаться на него...

Во время съемок фильма «Семь самураев», в котором мне довелось сыграть роль крестьянина, нам пришлось здорово побегать.

— Ну, беги, Фудзивара! — командовал Куросава, и я пускался бежать во главе стайки крестьян. А за нашим бегом следили три кинокамеры. Именно при съемках этого фильма Куросава и начал применять метод многокамерной съемки. Когда раздавалась команда режиссера: «Кадр!», я неизменно обнаруживал себя в хвосте стайки. Возраст давал о себе знать...

Куросава заставлял нас бегать во весь опор, что есть духу. Целый месяц он посвятил общей репетиции; игровые и технические моменты уже были отработаны полностью, поэтому основное вни-

¹ Снимался у режиссера Ямамото, а впоследствии, начиная с фильма «Жить», стал постоянным членом съемочной группы Куросавы.

мание на съемочной площадке Куросава обращал на многочисленных статистов...

Физически всем нам было тяжело, и у другого режиссера наверняка появились бы недовольные, но сам Куросава бегал вместе с нами, поэтому никто на него не ворчал. А ведь все эти батальные сцены снимались зимой... Полуголым артистам и статистам приходилось падать в холодные лужи, и вообще физически все выматывались до последнего. Но усталость у нас была приятная, освежающая.

Такаси Симура (актер) ¹.

В 1943 году продукция японской кинематографии находилась на очень низком уровне, и как актер я сам себе опротивел. В этот период мне довелось прочитать сценарий «Немец в храме Дарума».

Автором этого сценария был человек по имени Акира Куросава. Сценарий не был поставлен, но помню, как он взволновал меня своей необыкновенно высокой культурой. Тогда я подумал: раз в японской кинематографии еще есть такие люди, то она еще продержится.

Спустя некоторое время я получил от Куросавы предложение сниматься в фильме «Сугата Сансиро».

Я мечтал о такой роли, и хотя проживал в Киото, тут же отправился на токийскую студию, где и состоялась наша первая встреча с Куросавой. Мое первое впечатление о нем полностью совпало со сложившимся ранее представлением!

Это незаурядный человек. В момент творчества он совершенно преобразается. Со мной он почти всегда работал молча и только изредка делал замечания, которые в тот момент казались либо не совсем уместными, либо несколько курьезными, но потом, на просмотре фильма, выяснялось, что его замечания были не просто необходимыми, но и талантливыми. Это режиссер, которому мож-

¹ Снимался в 21 фильме Куросавы, начиная с самого первого.

но полностью довериться и быть совершенно спокойным за результат.

Кurosава человек удивительной трудоспособности, он трудится всегда помногу и усердно, поэтому он и достиг максимальных успехов. Очень дальновзоркий и очень широкий человек.

Я согласен на любую роль, которую только Куросава мне предложит. Я бы бросил все и прибежал на съемки его нового фильма «Дерсу Узала».

Тосико Ямагути (актриса)

Режиссер Куросава обходителен и внимателен к нам, актерам, но он отличается беспощадной требовательностью ко всему, даже к самой малейшей детали. Например, к выпавшему из прически волоску, к стоящему не на месте осветительному прибору и т. д. Все у него должно быть совершенным...

Исудзу Ямада (актриса)

Первое мое впечатление о Куросаве было: «Очень спокойный человек...»

Сцена мытья рук в фильме «Трон в крови» до сих пор считается одной из выдающихся в японском киноискусстве и, как это ни удивительно, она была сыграна без каких-либо замечаний со стороны режиссера.

Это был небывалый случай для Куросавы, который всегда так придирчив на репетициях. «Женщин я не понимаю»,— сказал он, но доверил мне провести эту сцену самостоятельно.

Сцену помешательства я тоже репетировала сама, а он мимоходом шепнул мне на ухо: «Между прочим, сумасшедшие очень часто говорят детским голосом...» Я специально ездила в театр «Но», чтобы меня научили ходить в специфической манере этого театра. Куросаве это понравилось. Мне кажется, что Куросава такой режиссер, который умеет подтолкнуть актера на серьезную работу над ролью и спокойно наблюдать за его успехами. Причем он умеет угадывать возможности каждого актера. Мне было интересно и приятно работать в его группе.

Тэруми Ники (актриса) ¹.

Когда меня пригласили на роль девочки в фильме «Красная борода», честно говоря, я испытывала не радость, а, скорее, страх — уж очень я была наслышана о строгости Куросавы, о том, что он резок в обращении, поэтому на студию я шла напуганная и без всякой охоты сниматься.

Тем не менее в назначенный день я пришла на студию немного раньше назначенного часа и увидела, как сам Куросава надраивал коридоры декорации «лечебницы Красной бороды».

«Вот как нужно работать! Вот это подход к делу!» — взволнованно подумала я.

С детства я выступала на театральных подмостках, играла в легких, ни о чем не говорящих пьесах, и уже думала вовсе уходить со сцены — такой бессмысленной мне казалась актерская работа.

В «Красной бороде» я играла роль девочки, которая почти ничего не говорит, но у которой все время лихорадочно блестят глаза. Чтобы добиться этого, меня раз тридцать заставляли менять грим и столько же раз меняли освещение. Нам даже не пришлось отдыхать в положенное время. А играла я одна и чувствовала себя очень виноватой перед всеми, так как задерживала их. Было очень грустно... И когда на тридцатый раз мы достигли того эффекта, которого добивался Куросава, все облегченно вздохнули.

«Это и есть настоящее творчество,— подумала тогда я,— такое беспощадное, требовательное...».

Может быть, это дерзко с моей стороны, но я хочу сказать, что как режиссер, как руководитель, он самый выдающийся. У него необыкновенная сила подтягивать людей. Меня больше радует не столько премия, которую я получила за исполнение этой роли, сколько сознание, что проделана серьезная и хорошая работа и есть удовлетворение от нее.

¹ Юная актриса Тэруми Ники славилась как талантливая исполнительница детских ролей. За исполнение роли девочки в фильме «Красная борода» она удостоена премии.

Мики Сандзё (актриса).

Самая памятная работа за всю мою долгую артистическую жизнь? Конечно, «Тайная дуэль». В те годы я была одной из самых избалованных актрис студии «Дайэй». Поэтому мне казалось, что сниматься в фильмах легко. И вот — работа над фильмом «Тайная дуэль»... Я исполняла роль молодой женщины, засидевшейся в девушках. Вот она знакомится с парнем, и у нее зарождается надежда выйти за него замуж. Но парень, военврач, во время операции на фронте заразился сифилисом. Никогда не забуду съемок эпизода, когда после его признания, что он не может на мне жениться, я ухожу из больницы в расстроенных чувствах. На улице идет снег, я открываю зонтик и еле плетусь от камеры, снимающей мою удаляющуюся спину.

Куросава никогда не объясняет психологического или душевного состояния действующего лица. Поэтому, естественно, я действую на свой страх и риск. Но, сколько бы раз я ни повторяла эту сцену, он не произносил своего «о'кэй!». Съемки начались в девять утра, уже близился обед, а мы все еще снимали один и тот же эпизод. Наконец Куросава приказал погасить юпитеры и отправил всех осветителей обедать. В павильоне остались только Куросава со своим ассистентом, я и оператор. «Ну, еще разок! Давайте попробуем еще разок!» — заставлял он повторять меня одно и то же — выйти из двери, открыть зонтик и уходить от камеры. Не помню, сколько раз я повторила одно и то же. Я была уже в полном отчаянии и не знала, что мне делать, чтобы Куросава остался доволен. Непрошенные слезы уже катились по моим щекам...

После обеда съемки возобновились, и снова с этого же самого эпизода. К тому времени я была измотана вконец. Мне было уже совершенно безразлично, что и как я делаю, хотелось бежать из студии без оглядки. С таким чувством я и приступила к исполнению измучившего меня эпизода. Возможно, Куросава ждал такого моего состояния. Наконец раздалось его долгожданное «о'кэй!»

На просмотре фильма все хвалили меня именно за эту сцену.

И теперь я понимаю, что Куросава добивается от исполнителя выражения внутреннего состояния персонажа не диалогом, не словами, а именно физически, и заставляет актера самого прочувствовать это состояние всем телом. Хотя эта роль досталась мне нелегко, но именно она доставила мне истинную актерскую радость.

Цутому Ямадзакки (актер).

Впервые я встретился с Куросавой, когда снимали пробу для фильма «Рай и ад». Впоследствии мне довелось сыграть еще одну небольшую роль в его фильме «Красная борода». Мне кажется, что это режиссер, который может воодушевить актера.

Обычно уже к началу съемок в голове у него готов твердый режиссерский план. Чтобы воплотить свои образы на экране, он всеми силами стремится вытянуть из актера все, на что только тот способен. И актер вынужден выжать из себя все, что может. У меня создалось впечатление, что он способен вложить всего себя целиком в свое творчество, может гореть и сгореть, как настоящий художник.

Юдзо Каяма (актер).

Меня втянули в кинематограф лишь потому, что мой отец Кэн Уэхара был в свое время известным киноактером. Сам я вовсе не стремился быть актером. Наоборот, мне претило смеяться, когда совсем не смешно, и плакать, когда мне совсем не грустно. Так прошло несколько лет. И когда меня охватили сомнения: могу ли я дальше так жить и нужно ли оставаться в кинематографе, — меня пригласили играть в фильме «Красная борода». Положение молодого врача Нобору Ясумото, роль которого мне доверили исполнять, целиком и полностью соответствовало положению киноактера Юдзо Каяма: обоих одолевали сомнения — быть или не быть. Наверно, поэтому мне было легко войти в роль. Однако это вовсе не означало, что я обладал достаточными актерскими данными, чтобы правильно воплотить такой образ. Но факт остае-

ся фактом, мои сомнения неожиданно рассеялись, и я решил серьезно поработать над этой ролью.

Мне очень повезло. Я увидел, как относился к творчеству Куросава. Год и три месяца, во сне и наяву он вкладывал всего себя в создание фильма. И это меня взволновало. «Вот как надо работать»,— подумал я. Мне кажется, что прежде чем требовать от актера исполнительского мастерства, он требует от него человечности. Если актер предстанет перед ним с открытой душой, он не будет сердиться, даже если у него что-то не получается. Он схватывает человека обобщенно. Поэтому мне ничего не оставалось, как покорно раскрыть перед ним всего себя. Именно в такие моменты и зарождается настоящее доверие между актером и режиссером.

Спецвыпуск «Кинедзю»

Пер. с япон.

Юрий Соломин (актер).

Мне нравится, как Куросава работает с актером. Он не давит, не натаскивает на заранее придуманный рисунок сцены, при всем том, что очень точно знает, чего хочет. Но в его замысле заранее оставлен «зазор» для актерской импровизации. Если я чувствую, что текст «не ложится», что его надо изменить, Куросава всегда соглашается. Он верит актеру, и это, по-моему, свидетельство высокого профессионализма.

Он не считает актеров какими-то недоумками или сырым материалом, из которого нужно что-то лепить. На репетициях он выкладывает нам всю кухню своего режиссерского замысла, рисует раскадровку, объясняет мизансцены. Целый месяц перед съемками у нас ушел на репетиции, на обговаривание смысла ролей и каждой из сцен.

По ходу таких разговоров всегда ссылаешься на разные примеры из жизни, из других фильмов. Куросава рассказывал нам о многом, но он ни разу не приводил как образец свои фильмы. Он вообще о них не упоминал.

Конечно, какое-то время у нас ушло «на притирку». Иногда не хватало слов, но постепенно обнаруживалось, что и без них несложно обойтись — выручают жесты, выражение лица, иногда — прямой актерский показ.

Его манера съемки для нас непривычна. Он снимает сцену не отдельными планами, а большими кусками, с двух или трех точек одновременно. На всех камерах — длиннофокусные объективы: двести, триста, пятьсот миллиметров. То есть, когда играешь, нет ощущения, что существуешь на обособленном крупном плане, вырванном из всей обстановки. Напротив, ты находишься в окружении среды — тайги, деревьев.. Игра обретает необъяснимую свободу, легкость. Ты не связан с камерой, не зажат рамками кадра. Куросава не позволяет оператору давать актеру технические указания — скажем, повернуть голову чуть правее или выйти на полшага ближе к камере. Актера ничто не должно сковывать.

Характер у него, конечно, не простой. Да и пережитая трагедия наложила свой отпечаток — он очень нервный, иногда взвинчивается в несколько секунд, но работой увлечен, как ребенок...

Интервью записал А. Липков

Вера Найденова

Неизбывный гуманизм Акиры Куросавы

Каждый кинозритель, знакомый с историей кино, знает, что своим фильмом «Расёмон», получившим в 1951 году «Гран при» на Международном кинофестивале в Венеции, Акира Куросава поднял японское кино на мировые высоты и прославил свой неподражаемый талант. С тех пор он обогащает мировое киноискусство кинематографической виртуозностью и, главное, могучей человечностью своих произведений. Куросаву называют «императором японского кино», «самым популярным японцем в Европе», «Достоевским в кино».

Мы, однако, поздно познакомились с творчеством знаменитого художника. Впервые на болгарском экране появился его фильм «Красная борода» в 1966 году, а через год, с тринадцатилетним запозданием, мы смотрели «Семь самураев». Приблизительно в то же время кинофонд начал показывать в своих лекционных программах «Расёмон». Таковы наши, так сказать, наглядные, реальные представления о творчестве художника, начало пути которого датируется 1943 годом. Поэтому особенно приятно констатировать, что фильм «Под стук трамвайных колес» («Додескаден») пришел к нам вовремя. Это обнадеживающий признак того, что в будущем показ на нашем экране произведений Куросавы да и фильмов других крупных художников станет более планомерным и своевременным.

Каждая встреча с фильмами Куросавы — это открытие незнакомой нам правды о людях, живущих среди погасших и непогасших вулканов, об удивительной стране, полной чудес природы. И как Япония изумляет каждого, кто видит ее в первый раз, так и творчество выдающегося представителя ее современной культуры опрокидывает наши установившиеся понятия о вещах, о человеке, о мире.

Одно из частых обвинений наших зрителей в адрес японских фильмов состоит в том, что они слишком растянуты и замедленны. Наверное, найдутся люди, которые «откроют» эти недостатки и в фильме «Под стук трамвайных колес». Это значит, что за внешней плавностью и спокойствием восточного темперамента они не замечают внутреннего огня, за обстоятельным описательством кинокамеры — своеобразной пластики японцев, о которых советский публицист Всеволод Овчинников, автор одной из самых интересных книг о Японии, «Ветка сакуры», писал: «Люди здесь не только иначе говорят, они по-иному чувствуют, у них свой подход к жизни, иные формы выражения забот и радостей»¹. Следовательно, невозможно воспринимать произведения японских художников

¹ «Новый мир», 1970, № 2, с. 174.

кино во всей их полноте, не учитывая своеобразных эстетических элементов и всего, в чем проявляются сокровенные особенности национального духа. Что же касается фильмов Куросавы, то в них, как и в любом произведении незаурядного художника, мы сталкиваемся с трудно постижимыми закономерностями, даже с загадками.

Неизбежные сравнения

Искусство Куросавы и соблазняет и обязывает делать сравнения, искать смысловых и формальных соприкосновений с идеями и образами произведений других искусств. И в особенности литературы — прежде всего благодаря тому обстоятельству, что в центре его творчества стоят несколько экранизаций великих произведений: «Макбет», «Идиот», «На дне». Сопоставления с кинофильмами делаются свободнее. Так, например, один советский критик обнаружил полемику между эпизодами рушащегося дома на вершине скалы из фильма Антониони «Забриски поинт» и неоднократно воздвигающегося дома в больных видениях архитектора-мечтателя из фильма Куросавы. Но, став на путь столь вольных ассоциаций, можно при желании провести параллель между эпизодами, в которых центральный герой фильма «Под стук трамвайных колес» Рокютян воображает себя водителем трамвая, и эпизодом из «Блоу ап» Антониони, где показана игра с воображаемым теннисным мячиком. Возможна и еще более обобщающая аналогия: герои фильма Антониони «Красная пустыня» живут в мире, созданном техникой, герои Куросавы в фильме «Под стук трамвайных колес» — в мире, созданном из отбросов техники.

Куросаву сравнивали с «поэтическим реалистом» Марселем Карне, пытались обнаружить в его произведениях влияние итальянских неореалистов, а потом оказывалось, что он не видел ни одного из названных в этих сравнениях фильмов. Действительно, подобные сопоставления не лишены оснований, заманчивы и увлекательны для исследователей, но они не ведут к серьезному искусствоведе-

ческому разговору о творческом влиянии. Кроме одного — коренной философской связи с русской классической литературой и особенно с Достоевским. Это утверждение может показаться странным — настолько глубоко различие в национальном характере, быте, истории.

Но в данном случае это факторы не первой важности, общность рождается на основе деятельного гуманизма, живого сострадания народным мукам, мощного голоса писательской совести, чувствительного сердца. «Обожаю Достоевского и непрерывно читаю его, — заявляет Куросава. — Я думаю, что ни один писатель не выразил так, как он, сочувствие и доброту. Достоевский с его огромным сочувствием перешагнул границы доступного обыкновенному человеку».

Для Куросавы Достоевский не только любимый автор, но и постоянная школа. Как и Достоевский, он изображает бесконечные страдания униженных и оскорбленных и бесконечную боль от этих страданий.

Его фильмы раскрывают, какое гибельное влияние оказывают на человека и на его духовную жизнь ненормальные социальные условия, бедность, предрассудки. Как Достоевский, он чуток ко всем страданиям и преступлениям в мире, стремится открыть то, что стоит за этими преступлениями, и, хотя редко пускается в анализ социальных причин, никогда не путает социальных адресов. Он вводит аналитические зонды в глубины человеческой психики и экспериментирует над нею, опробует ее крепость, гордость и достоинство человека. Какие бы вопиющие и страшные истины он ни открывал, его фильмы, как и произведения великого русского писателя, не угнетают и не принижают зрителя, ибо, они пронизаны стремлением защитить человеческое в человеке, просветлены неизбывным авторским гуманизмом.

Художник-творец всегда говорит что-то главное

Идейная и художественная общность Куросавы с большими мастерами европейской культуры не раз давала основание исследователям характеризовать его как «самого европейского из всех японских режиссеров» и «наименее японского из всех японских режиссеров». Исходная позиция этих оценок: подлинно национальные кинематографисты — Одзу, Нарусе, Мидзогути. Но, по авторитетному мнению японского публициста и историка кино Акиры Ивасаки, преимущество Куросавы перед другими японскими кинематографистами в том, что он предпочитает общечеловеческие ситуации узким, региональным, что он открывает Японию глазами европейца, сохраняя при этом своеобразие японского мышления и восприятия. Яснее всего это видно в работах, созданных по европейским литературным первоисточникам, где он остается японцем в изображении человеческих взаимоотношений и во всем, что составляет эстетическое кредо его фильмов. В тех же произведениях, где первоисточники — национальные, достоверные истории, устные предания, классические литературные произведения или современные сюжеты («Расёмон», «Семь самураев», «Злые остаются живыми», «Жить», «Записки живого», «Красная борода» и другие), перед зрителями возникает подлинная Япония с ее суровой ритуальностью, Япония, все еще не разрешившая проблем, которые терзают ее испокон веков, Япония вся в поисках, спорах, душевной тревоге.

Некоторые из этих произведений призывают к радикальным социальным переменам. Герой фильма «Красная борода» доктор Ниидэ проявляет гражданскую целеустремленность, присущую самым прогрессивным людям сегодняшней Японии. Точнее будет сказать, что гнев его направлен против несправедливости в общечеловеческом смысле, а масштабность порождена способностью поднять своих национальных героев на такую духовную высоту, с которой обзрима любая точка земного шара, где живет человек.

Чаще всего Куросава прослеживает жизнь своих героев вплоть до трагического момента их смерти; так было в фильмах «Красная борода», «Расёмон», «Жить», «Под стук трамвайных колес». Внутренняя жизнь их сложна, они сталкиваются с многими проблемами. Может ли на земле существовать истина и, если она существует, можем ли мы ее познать? — спрашивает создатель «Расёмона». Напрасно некоторые из его исследователей видят в этом фильме всего лишь язвительную демонстрацию относительности человеческого познания. Мы обременены недостатками, но в нас живет добро, и оно побеждает — таково глубоко оптимистическое содержание аллегории, завершающей это интересное и сложное произведение.

«Художник-творец всегда говорит что-то главное, — пишет Куросава. — Мое главное всегда сводилось к вопросу: почему люди не могут жить дружной, радостней, почему они не могут быть добрее друг к другу?» Вокруг этого кардинального вопроса строится весь художнический мир самого талантливого и самого знаменитого японского режиссера, склонного к индивидуализму, а иногда и к пессимизму, но все же глубоко верящего в силы человека.

Художнический мир Куросавы строится не только на внутреннем, философском и нравственном постоянстве, но и на внешнем повторе одних и тех же мотивов. Темы и эпизоды, составляющие драматургическую основу «Красной бороды», варьируются в фильме «Под стук трамвайных колес». Как будто не художник, а ученый-психолог, человекоед упорно продолжает изучение одних и тех же обстоятельств и объектов. Предлагать методы лечения «больных» он, к сожалению, не дерзает.

При всем сюжетном разнообразии фильмов Куросава постояен в своем творчестве и как мастер-художник, как создатель прекрасного. Следование национальным традициям придает его мужественным и глубоким фильмам своеобразие, которое никогда не выражается во внешней экзотике. Здесь неукоснительно действуют законы художественной графики, достигающей в некоторых его

фильмах совершенства. По утонченности и изысканности формы у «Расёмона» не много соперников в мировом кино. В каждом фильме Куросавы специалистами отмечался виртуозный монтаж, характерное горизонтальное построение кадра, неподражаемая «игра» света. Иногда их изобразительный ряд может показаться перегруженным, слишком насыщенным, но он всегда внутренне дисциплинирован, осмыслен и оригинален.

В 1929 году С. М. Эйзенштейн написал статью о японском кино, которое «фактически не существует», о кино страны, имеющей в своей культуре бесконечное множество кинематографических черт, разбросанных повсюду, только не в кино. Великий кинематографист призвал японских коллег использовать эти эстетические особенности своей национальной культуры. Куросава идет от живописи в кино, как реформатор. Он пишет статью «Причины недостатков японского кино и способы их устранения». И вместе с другими видными японскими режиссерами того времени (Мидзогути, Одзу и Нарусэ) берется за трудное дело обновления и развития японского киноискусства. Так хороший в потенции живописец становится выдающимся кинематографистом.

Куросава остается верен себе

Закончив работу над фильмом «Красная борода», режиссер сказал журналистам: «Завершен определенный цикл. Главное исчерпано. Теперь я буду делать фильмы другого направления. Какого — еще не знаю сам».

Трудно гадать, что именно художник вкладывал в слова «новое направление», известно лишь, что за «Красной бородой» последовали годы бесплодных переговоров с Голливудом, притеснения со стороны продюсеров и... «Под стук трамвайных колес».

Новое в этом фильме, заметное с первого взгляда, — отсутствие постоянного сотрудника Куросавы актера Тосиро Мифунэ, который сам стал продюсером, и появление цвета. Но вот потекли эпизоды,

рассказывающие о судьбах многочисленных героев, и мы ощутили все ту же стихию повествования, внутренний драматизм и неповторимое национальное своеобразие характеров, запомнившиеся нам по прежним фильмам режиссера. И уверились в том, что, в цвете или не в цвете, режиссер всегда исследует душевное состояние человека, его проблемы, что и здесь, как в «Красной бороде», он развертывает потрясающие картины человеческой нищеты и страдания.

Отвратить взгляд от железобетонных дорог, висящих над крышами Токио, от прославленных чудес японской архитектуры и техники и привести зрителя в невообразимое убожество трущоб с жилищами из металлического утиля, к людям, вышвырнутым из общества, чтобы именно здесь проделать очередной эксперимент на тему «Сохранилось ли человеческое в человеке». Чтобы доказать, что и на социальном дне живы человеческая честь, мудрость, гордость, воображение, достоинство, но что этот мир искорежен и превращен в поистине страшное зрелище из-за хронического голода и чудовищной нищеты. Это позиция гуманиста, который не речами проповедника, а силой художественного мастерства доказывает необходимость радикальных перемен. Это позиция человека, который не согласится на меньшее, чем счастье всех людей, живущих под этим небом.

И в «Красной бороде» и в фильме «Под стук трамвайных колес» поражает разнообразие человеческих судеб и взаимоотношений. Будничные на первый взгляд ситуации и семейные истории встают одна за другой в хроникальном порядке, словно бы не соприкасаясь и не пересекаясь, объединенные только местом действия и монотонным «до-де-ска-ден, до-де-ска-ден»... Длинная вереница камерных сцен и крупных планов на фоне уродливого интерьера. Но постепенно мы понимаем, что все они объединены драматургическим принципом: медленно, но неотвратимо нарастает темп рассказа о людских судьбах, который становится все насыщенной. Режиссер возвращается к ним снова и снова, когда это ему необ-

ходимо, и вереница униженных и оскорбленных людей мелькает перед нами, раскрывая грани характера японцев, которые, по описаниям путешественников, гибки и упруги, как бамбук, натуры созерцательные и живые, артистичные и в то же время стоически невозмутимые; самые рассудочные, совестливые, но и самые непрактичные, поверхностные, безразличные; самые сдержанные, молчаливые, но и самые эксцентричные, болтливые.

Жена изменила своему мужу и теперь, усевшись в характерной японской позе, долго будет смиренно и униженно вымаливать прощение. Рядом с нею бесчувственное лицо ее супруга с застывшими от безысходной муки глазами — не от физического, а от нравственного страдания! Он остается непоколебимым, можно даже сказать — величественным в своей бескомпромиссности. Ребенок живет хуже собаки, но с глубоким пониманием и отзывчивостью выслушивает бредовые фантазии отца, который воздвигает для него воображаемый ультрасовременный дом. Терпение ребенка — это нечто гораздо большее, чем покорность и стоицизм, это преданность близкому человеку — тоже одно из высоких достоинств человеческого рода.

Жители трущоб занимаются традиционными ремеслами, и с увлечением, присущим японцу, беседуют на отвлеченные темы. Говорят, что выпить пьяным среди дня считается в Японии бесчестьем даже у простого люда, и потому любители алкоголя напиваются вечером, после всех работ и занятий. В фильме Куросавы две молодые женщины провожают своих мужей с одним и тем же наказом: «Смотри, вечером не напивайся...»

Много других, крупных и мелких, объяснимых и загадочных, черт и оттенков национального характера нам открывает фильм «Под стук трамвайных колес». Известно, что в своем буддийском презрении к физическому страданию японцы легче выносят натуралистические сцены, чем мы. Словно для того, чтобы испытать силу психологического воздействия на своего соотечественника, Куросава обрушивает на него (а тем более на нас) кадры невыносимые по своей

физической наглядности. Он заставляет нас долго смотреть на си-
нее лицо умирающего от отравления ребенка, а потом, преодолев
отвращение, дать волю сочувствию.

В этом фильме нет просторов, нет красивых пейзажей, нет ветра
(впрочем, стилю Куросавы всегда было чуждо умиротворенное лю-
бование природой) режиссер рисует скупыми и резкими мазками.
Лишь однажды где-то вдали засветится ночная панорама большого
города — когда умирает ребенок. И только один раз камера охва-
тит большее пространство — при последней встрече молодой цве-
точницы и юноши, продавца спиртных напитков. Только эти отно-
шения молодости и чистоты решены в лиричных, хотя и сдержанных
тонах.

В фильм Куросавы, в скупой колорит его эпизодов, в кривые, как
на детских рисунках Рокутяна, линии трупоб несколько раз бурно
вторгаются бутафорские видения безумного архитектора, захваты-
вающие своей красотой, озаренные мечтой. Они властно вторгаются
в киноповествование, изменяя стиль и тональность изобразительного
решения. Здесь Куросава словно бы в избытке переполняющих его
творческих сил по своей прихоти применяет то один, то другой
приём. Подчеркнем еще раз: Куросава в своих фильмах экспери-
ментирует не как кинематографист, а как художник. Тем не менее
большинство его произведений отличается подлинно кинематогра-
фическим мышлением. Даже тогда, когда Куросава строит кинопо-
вествование по законам театральной условности, ему удастся со-
здать кинопроизведение, органичное по ритму и по психологической
атмосфере, простое для восприятия. Все это в первую очередь от-
носится к фильму «Под стук трамвайных колес». Однако нельзя по-
нять этот фильм, исходя лишь из поверхностного восприятия рас-
сказанных в нем житейских историй и характеров, не открыв ино-
сказательной связи между жизнью обитателей трущоб и жизнью во-
обще, не разгадав аллегорического содержания трех обобщающих
образов: рисунков, воображаемого трамвая и безумия Року-
тяна.

Художник, запечатлевший на десятках полотен линии и пестрые пятна окружавшей его жизни, пустил теперь в ход старый, скрипучий механизм этой жизни, и перед нашими глазами разворачивается вереница стереотипных бытовых ситуаций, в которых кристаллизуются такие сущностные понятия, как любовь и измена, мудрость и тупоумие, вера и пессимизм, альтруизм и эгоизм, страдание и радость, трудолюбие и лень, покорность и притеснение... Но, может быть, все это — театральное лицедейство, призрачное и иллюзорное, как воображаемый трамвай Рокутяна?

Как и в «Расёмоне», здесь Куросава не только ставит нас перед философской дилеммой, но и предлагает ключ к ее реалистическому решению. Где-то в середине фильма к труппе приблизился художник. Он установил свой мольберт и пытается навсегда запечатлеть живописное полотно жизни во времени и пространстве. Но трамвай Рокутяна сильнее его — он несется навстречу художнику и отшвыривает мольберт. Иной соцвет, что режиссеру нужен этот эпизод, чтобы внушить мысль о непознаваемости жизни. Нет. Жизнь вечна и объективна в своем движении, вот что говорит нам здесь Куросава. Ее старые механизмы скрипят и высвистывают свое монотонное «до-де-ска-ден, до-де-ска-ден», но ход ее останавливается. И художник, живущий среди несправедливости, мук и страданий, несчастен, душа его больна, сознание расстроено...

Для меня этот фильм — оптимистическое обобщение и одновременно трагическая исповедь самого режиссера. Глубоко травмированный окружающим миром, Куросава не перестает поднимать свой голос гуманиста. Возможно, что фильм «Под стук трамвайных колес» уступает «Красной бороде» в гражданском пафосе, но он продолжает философскую проблематику «Расёмона» и обогащает ее социальным смыслом, поднимая творчество великого кинематографиста на еще более высокий уровень философского мышления и художественного обобщения.

«Додескаден» — воображаемый трамвай под названием «кино»...

Прессконференция Акиры Куросавы

— Этот фильм создан после долгого, более чем пятилетнего молчания и ожидался всеми с большим нетерпением. Ему предшествовали довольно длительная болезнь режиссера в результате переутомления после картины «Красная борода», а также период неудач с несколькими проектами...

А. К. Подлинная причина моего молчания — провалы ряда проектов. Например, у меня был сценарий фильма «Под стук трамвайных колес», рассказывающий про воображаемый трамвай, но американский соавтор совершенно не понял моего замысла, что повлекло за собой трудности и потерю времени. Когда новый сценарий наконец был готов и все обговорено, снимать фильм было уже слишком поздно. Другой проект — фильм «Тора-тора-тора!» Я поехал ради него в США, где очень продвинулся в подготовке фильма и даже снял несколько сцен, которые при окончательном монтаже выпали. Иными словами, после «Красной бороды» я не поставил ни одного сценария — ни для себя, ни для других.

— Чтобы создать фильм «Додескаден» таким, каким вам хотелось, вы вместе с тремя знаменитыми режиссерами — Итикавой, Киноситой, Кобаяси — организовали независимую кинокомпанию «Ионки но кай» (Ассоциация четырех всадников)?

А. К. Да, я думаю, что для достижения подлинной независимости следует объединять свои усилия, и поэтому люди, наиболее заинтересованные в современном японском кино, должны сотрудничать, особенно в финансовом отношении, поскольку они обладают средствами, какими не всегда располагают молодые, например Осима или Иосида. В отношении проката, мне думается, следует сохранять прежние связи с прокатными фирмами, пока не найдется чем их заменить. Лично я действую через «Тохо», которая прокатывает «Додескаден».

Как правило, в настоящее время создавать фильм в Японии — это «умножить свои долги»: чем больше делаешь картин, тем больше у тебя долгов. В числе моих фильмов прошлых лет только три-четыре картины («Телохраниитель», «Цубаки Сандзюро», «Рай и ад») действительно принесли мне деньги.

— «Додескаден» означает перелом в вашем творчестве во всех отношениях: в нём нет главного героя и однопланового сюжета, вы сделали его цветным, отказались от широкого формата, весь фильм снят в павильоне в стилизованных декорациях и с раскрашенными полотнами; наконец, этот фильм кажется более пессимистичным, чем это свойственно вашему творчеству. Все это намеренно?

А. К. Раньше я не хотел использовать цвет, поскольку японская обработка цветной пленки меня не удовлетворяла, и здесь я поставил цель передать живые тона, чего и потребовал от своего оператора и лаборатории. Кроме того, добиваясь этого, я велел покрасить декорации, бутафорию, аксессуары фильма. У меня уже была такая идея, когда я создавал «Сандзюро», — тогда еще я хотел, чтобы камелии были покрашены в красный и белый цвет, — но я отказался от нее, так как это оказалось трудно и мало убедительно. Что касается широкого экрана, то это не «идеальный» формат, и я прибегал к нему лишь при достаточно зрелищных сюжетах и еще потому, что меня обязывали к этому контракты. Воспользовавшись тем, что «Додескаден» — независимая продукция, я снял его на стандартном формате.

— Имеют ли персонажи вашего фильма символическое значение, и подсказано ли это романом Сюгоро Ямамото?

А. К. Сумасшедшего трамвайщика Рокутьяна можно рассматривать как фигуру символическую в той мере, в какой он представляет собой художника, кинематографиста, который творит исключительно силой своей фантазии. Следовательно, воображаемый трамвай — это кино, средство общения (коммуникации) с персонажами. Что касается других, то не все они символичны, среди них есть и реалистичные образы, например калека Сима-сан. Зато мне кажется, что

нищий архитектор и его сын очень показательны для современной Японии. «Додескаден» — любимое произведение Ямамото. В своем романе он хотел показать «дно» жизни и чувства маленьких людей, людей из народа: грусть, тревогу, материальные лишения, комические и странные ситуации. Различные эпизоды романа разворачивались у него в разные исторические периоды — от эпохи Мэйдзи до наших дней, но я решил перенести их все в современность.

— Существует ли связь между фильмами «Додескаден» и «На дне», снятом вами в 1957 году по пьесе Горького?

А. К. Возможно, «Дедескаден» — вариант «На дне», но его герои живут в современной Японии, и, делая его, я хотел, чтобы этот фильм получился совсем иным.

— Считаете ли вы себя моралистом, как вас часто называют?

А. К. Я хочу, чтобы, посмотрев мой фильм, зритель испытал потребность задуматься. Я не хочу преподать ему урок впрямую, а кое-что подсказать. Просто мне хочется выразить свои мысли, но сделать это не в лоб.

Запись Юбера Ниогре и Макса Тессье
(«Леттр франсэз», № 1402 (1971)
Пер. с франц.

Два интервью с постановщиком «Дерсу Узала»

**Интервью в перерывах между
съемками**

— Почему вы решили обратиться к произведениям Арсеньева?

— Книги Арсеньева «По Уссурийскому краю» и «Дерсу Узала» я прочитал впервые тридцать лет назад, когда еще работал ассистентом режиссера. Уже тогда меня увлек этот человек — Дерсу, и уже

с тех пор я мечтал о том, чтобы когда-нибудь перенести на экран эти книги.

Примерно лет двадцать назад я уже было собрался снимать этот фильм на Хоккайдо и даже нашел на роль Дерсу подходящий типаж. Но замысел так и не обратился в картину — он был преждевременным.

Сценарий (его автором тогда был не я, а профессиональный сценарист) оказался неинтересным. А кроме того, на Хоккайдо такой фильм по-настоящему не мог бы получиться. Там иные, не похожие на Уссурийскую тайгу, масштабы природы. Там не мог бы жить такой человек, как Дерсу. Эту картину надо было снимать на русской земле, но тогда, двадцать лет назад, это было невозможно. Сейчас я такую счастливую возможность имею — мы снимаем фильм в Уссурийском крае, в тех самых местах, которые описаны в книге Арсеньева.

— Знакомы ли книги о Дерсу японским читателям?

— Нет, книга Арсеньева не очень известна в Японии. Тираж старого издания давно разошелся. Тот экземпляр, что был у меня, сгорел во время войны. Так что единственный экземпляр книги я позднее смог найти только в библиотеке — мне сделали с него копию. В недавнее время в Японии вышел новый перевод «Дерсу» — его читали, он пользовался немалым успехом. Но, конечно, нельзя сравнить популярность этой книги в Японии с той, какой пользуется она в Советском Союзе. Ведь у вас Арсеньев — национальный герой, его знают все.

Я надеюсь, что, когда картина выйдет на экраны, она вызовет новую волну интереса к произведениям Арсеньева, и многие захотят перечитать их еще раз.

— Какова главная тема вашего фильма?

— Наша картина расскажет о человеке, который живет среди природы, слился с ней, стал ее составной частью. Мне кажется, что у этого человека, Дерсу, нам многому можно поучиться.

Сегодня по всему миру люди наносят природе неисчислимый ущерб. И более всего ущерб этот нанесен в Японии, где окружающая среда находится поистине в угрожающем состоянии. Своим фильмом я бы хотел сказать людям всей земли, не только японцам, как важно беречь природу. Если уже сейчас не начать активное движение за ее сохранение в глобальном масштабе, то через какое-то время наша планета может оказаться вообще непригодной для жизни. Сегодняшний прогресс цивилизации строится на разрушении природы человеком. Но я думаю, что прогресс может быть основан и на полной гармонии с природой.

Другая важная линия нашей картины — это рассказ о дружбе между Арсеньевым и Дерсу. Дружба эта как раз и завязывается вокруг их отношения к природе — оно у них общее.

Эти две темы — «человек и природа» и «человек и человек» — будут проходить через весь фильм. Я умышленно не хочу делать картину излишне драматичной, акцентировать приключенческую сторону сюжета. Мне просто хочется по возможности спокойно, тихо, оставляя зрителю простор для раздумий, сделать фильм о двух людях, внешне не похожих друг на друга, о том, как возникла и крепла их дружба, о мире природы, который их окружает.

— Что общего у Арсеньева и Дерсу с героями ваших прежних картин?

— Скорее всего, то, что они человечны. Я бы вообще хотел видеть во всех людях большего сходства с ними.

— Третий герой вашей картины — тайга?

— Да, и с этим героем иметь дело труднее всего.

Известно, что Чехов, собираясь в эти края, представлял себе тайгу огромной, потрясающей. А приехав, обнаружил, что тайга — тот же самый лес, почти как в Подмосковье. Здесь нет огромных исполинских деревьев. Это не джунгли Борнео или Новой Гвинеи. Просто лес, обыкновенный лес.

Только позднее, когда Чехов пожил здесь, попутешествовал, присмотрелся к этим местам, он постиг смысл, заключенный в слове

«тайга». Тайга — это безбрежность, бесконечность. Сколько ни едешь, она не кончается. И эту бескрайность тайги очень нелегко передать на экране.

Так же нелегко передать в картине и протяженность тех маршрутов, которыми прошел по тайге Арсеньев. Я не перестаю поражаться тому, какие огромные расстояния преодолел этот крошечный отряд, затерявшийся в безграничных просторах (учтите, никаких дорог тогда не было), и как трудно было Дерсу одному обитать в этой тайге. Но именно это одиночество и выковало его характер. И то, как это произошло, также очень трудно передать на экране.

У кино иные художественные средства, чем у литературы. Словами нетрудно описать ощущения человека, встретившегося лицом к лицу с безграничностью пространства. Но как показать то же самое на экране?

Когда мы снимали под Чебоксарами эпизод ледохода, то после одной из съемок нам пришлось возвращаться с реки Суры в город кружным путем — через поля, леса. На всем пути через эти огромные пространства не было ни одного домика, жилья, огонька. Я сидел тогда в машине и думал, какими же средствами можно передать в кино эту безграничность простора. И мне подумалось, что если бы показать среди этих лесов где-нибудь один затерявшийся огонек, то он бы и выразил ощущение того, как безмерна природа и как одинок в ней человек.

— При любой экранизации неизбежны сокращения в тексте, иногда отказ от каких-то тем, сюжетных линий. Какие из важных эпизодов книги не войдут в картину?

— Их, к сожалению, немало. Например, эпизод со стадом кабанов. Он начинается с того, что на склоне холма появляется перемещающееся серое пятно, которое Арсеньев принял за тень от тучи. Но когда, по совету Дерсу, он подошел поближе, то понял, что это огромное стадо кабанов. Такое стадо у нас не было реальной возможности снять.

Мне хотелось бы более масштабно, чем это нам пока удастся, снять разгул сил природы, показать, насколько устрашающе разбушвавшиеся стихии.

Когда мы приехали в Арсеньев, шли сплошные дожди, тайгу залило. Можно было бы показать эту мощь вышедшей из берегов стихии. Но мы были обречены на неподвижность, потому что таежные дороги превратились во что-то похожее на реки. Нам не оставалось ничего иного, как сидеть в четырех стенах арсеньевской гостиницы.

В идеале хотелось бы пройти по тому же маршруту, что Арсеньев в своих экспедициях. Но для съемки каждого кадра нужно так много техники! Скажем, в жизни света двух костров вполне достаточно, чтобы наш глаз рассмотрел в темноте и лица людей на привале и окружающий пейзаж — поваленные березы, валуны, берег реки. А в кино для съемки этой сцены нам приходится возить два лихтвагена и еще множество осветительных приборов.

Если бы у нас была такая пленка и такая аппаратура, которые могли бы фиксировать все в точности так, как видит человек, мы могли бы повторить с нашими актерами маршруты Арсеньева. Но такой пленки и такой аппаратуры, увы, не существует. И даже тех многочисленных осветительных приборов, которые мы с собой возим, порой оказывается недостаточно...

— Расскажите, пожалуйста, об актерам, с которыми вы работаете?

— Соломин — великолепный актер, он все понимает с полуслова. Что же касается Мунзука, то для меня это прежде всего очень интересный типаж. Его собственный характер, образ жизни чем-то сродни Дерсу — он так же любит охоту, лес, горы.

Мунзук долгие годы проработал в театре, и это наложило на его игру отпечаток театральности, что поначалу заметно сказывалось. Ему трудно дался переход в кинематограф, он не всегда умел быть естественным в своей игре. Но он много репетировал, особенно когда мы переходили от одного эпизода к другому и надо было ос-

ваивать новый текст, а затем находить синтез текста и действия. И теперь роль у него получается, от съемки к съемке он работает все лучше.

Теперь о других исполнителях. Безусловно прекрасный актер Суй-менкул Чокморов. Он играет в нашем фильме Чжан-бао, политического эмигранта из Китая, возглавляющего отряд, который ведет борьбу с хунхузами. Я видел Чокморова в нескольких фильмах, Он великолепный, просто прирожденный наездник — в седле сидит так же легко, как мы на стульях. Если бы его одеть в самурайские доспехи, дать ему в руки копье, из него бы получился отличный предводитель самураев. Интересно было бы снять его в одном фильме с Мифунэ, чтобы они могли встретиться в поединке.

В роли Туртыгина, унтер-офицера из второй экспедиции Арсеньева, снимается Владимир Кремина, цирковой актер, эксцентрик и клоун. Мне хочется, чтобы он и в фильме сохранил какие-то черты, принесенные из цирка. Очень отличен от него по характеру, по внешнему облику Александр Пятков, который играет унтер-офицера Олентьева, спутника Арсеньева по первой экспедиции. Контраст между этими двумя характерами важен для картины.

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.

Мне понравился и Советбек Джумадылов из Киргизии, сыгравший эпизодическую роль китайца — торговца мехами. Он снимался у нас всего один день, но и этого короткого знакомства достаточно, чтобы понять, какой он интересный актер.

Есть у нас и непрофессиональные исполнители. Один из них играет важную для картины роль китайца Ли Цун-бина, прожившего несколько десятков лет в лесу в полном одиночестве.

— Приступая к работе над картиной, вы говорили, что хотели бы снимать в роли Дерсу Тосиро Мифунэ.

— Да, мы действительно размышляли о Мифунэ в этой роли. Но все-таки он не совсем для нее подходит. По типуажу Мунзук много ближе к ней.

— Каковы основные принципы вашей работы с актерами?

— Я просто стараюсь довести до каждого из них свой замысел, объяснить, какой я вижу сцену. Но я никогда не ставлю им каких-то ограничительных рамок, не заставляю следовать заранее предписанной форме. Мне всегда максимально важно, чтобы актер мог выразить свою индивидуальность, свойства, присущие ему как личности, чтобы он мог говорить, двигаться, жить в кадре естественно и свободно.

— Каковы основные принципы изобразительного решения «Дерсу Узала»?

— Поначалу мы трудно срабатывались с нашим художником-постановщиком Юрием Ракшой. У нас разные способы художественного мышления. Ракша, готовя площадку, видит сцену в одной плоскости. Но мы работаем несколькими камерами, снимаем одновременно в различных направлениях. Поэтому от художника требуется более широкое представление о снимаемой сцене, бóльшая свобода воображения. Сейчас эти трудности в основном позади. Ракша все больше уясняет мои замыслы, проникает в них, наша работа идет много удачнее и легче.

Теперь об операторской стороне дела. Всю природу мы снимаем исключительно на натуре. Но летом в таежной чаще темно, особенно в пасмурные дни. К тому же, хоть мы находились на площадке с утра до вечера, солнце все время стояло у нас почти над головой. Поэтому зелень получилась достаточно монотонной по цвету, оттенок ее порой был неприятным, не несущим в себе ощущения покоя.

Работать в тайге летом очень трудно. Нам постоянно приходилось пользоваться зеркалами, ловить просветы в листве, отыскивать места, куда проникают солнечные лучи. Но стоило только солнцу скрыться за облаком, как все блики пропадали, зелень угасала и нам приходилось отыскивать новые точки, перетаскивать с места на место всю технику. Так что по части света нам не удалось решить летнюю натуру так интересно, как хотелось бы.

К тому же для манеры, в которой я работаю, свойственно преобладание глубинных композиций над фронтальными. Это предполагает использование различных объектов, перевод фокусировки в глубину кадра и т. д., но из-за недостатка света я не мог пользоваться этими приемами сколько-нибудь широко и не имел возможности добиться достаточного разнообразия композиций.

С наступлением осени работа пошла живее и интереснее. Листва опадает, в тайге становится светлее. Деревья приобретают разнообразную, неожиданную окраску. Жаль только, что осень в этих краях слишком коротка...

Интервью после премьеры

— Как шли съемки? Какие были трудности?
— Главная трудность по-прежнему заключалась во взаимоотношениях с природой. Она существо капризное, режиссерским командам «Мотор! Начали!» не подчиняется. Если рассказывать подробно о всех затруднениях, с которыми мы столкнулись из-за природы, уйдет, наверное, целый день. Поэтому скажу лишь о главном. Я мечтал снять золотую осень в Уссурийском крае, но она, увы, продержалась всего три дня. Мы поднялись на сопку, чтобы снять этот поразительный пейзаж — золотую тайгу. В ожидании прибытия аппаратуры я любовался замечательной красотой, открывавшейся вокруг. Приехали машины, стали разгружать съемочную технику, но тут появились тучи, которые буквально заволокли нас. А спустя еще недолгое время посыпался град, очень крупный град. Мы все-таки

решили попытаться переждать его, посмотреть, чем все кончится, но становилось все холоднее, один из наших операторов промок до мозга костей, и дальше оставаться на площадке было уже невозможно. Пришлось дать команду сворачиваться и спускаться вниз. Но когда мы спустились до середины сопки, началась настоящая метель. В позорном бегстве мы достигли гостиницы.

На следующий день была ясная солнечная погода, и мы решили снова отправиться на место съемки. Но, поднявшись на вершину сопки и осмотрев окрестности, мы не увидели на деревьях ни единого листочка. Золотая осень погибла под вчерашним градом. Так что те осенние пейзажи, которые еще не были сняты, пришлось создавать в павильоне. Поэтому я не могу до конца быть довольным своей работой.

— Как проходила работа над музыкой фильма, над монтажом?

— Мы очень долго выбирали композитора. Я просмотрел много фильмов, чтобы познакомиться с работой тех, кого мне рекомендовали, пока наконец не увидел «Станционного смотрителя», экранизацию Пушкина. Там была замечательная музыка. Мы попросили ее автора, Исаака Шварца, стать композитором нашей картины. Помоему, мы не промахнулись в своем выборе.

Для начала мы целый вечер посвятили разговору о музыке — не только в связи с конкретными задачами нашего фильма, но вообще о киномузыке. Наши мнения по большинству вопросов совпали, мы легко нашли общий язык, общий подход и, судя по всему, очень понравились друг другу. В дальнейшем мы часто приходили к Шварцу в мастерскую, он наигрывал нам мелодии, которые, по его мнению, подошли бы для картины. Мы делали свои поправки, замечания, высказывали пожелания. Таким образом и шла работа. Иногда бывали и споры. Дело в том, что у меня уже давно выработался метод контрапунктического использования музыки. Обычно в кино музыкальное сопровождение используется как иллюстративное, создающее соответствующее сцене настроение. Но экран-

ная музыка совсем не обязательно должна быть мелодичной, красивой, создавать музыкально-лирический эффект. Из столкновения, из контрапункта звукового и зрительного ряда должно возникать какое-то новое качество, какой-то новый, третий элемент, не содержащийся в двух первых. Этого я старался добиваться от всех композиторов, с которыми работал. Точно так же и от Шварца.

Шварц очень любит использовать полный состав оркестра, а это не всегда бывает нужно. Поэтому иногда я просил его, чтобы вместо звучания всех инструментов он выделял бы какой-то один, солирующий, на котором бы строилась мелодия. Мне кажется, что все эти пожелания Шварц сумел выполнить очень неплохо.

Много времени мы потратили на то, чтобы найти основную мелодию фильма, и наконец остановились на народной песне о сизокрылом орле. В ней хор спрашивает у орла, где он летал, а орел отвечает, что летал над горами, над долами и долго не был в родных краях, потому что хотел увидеть другие страны. Эта песня звучит с экрана дважды — в начале и в конце фильма, но во второй раз мы чуть-чуть изменили ее слова. Теперь хор уже спрашивает не «куда ты летал», а «куда ты улетел». И хотя мы знаем, что Дерсу уже нет в живых, но орел отвечает: «Я по-прежнему летаю над горами, над долами, так что ты, капитан, не грусти обо мне». Во время московской премьеры эта деталь почему-то осталась незамеченной, а в Японии она произвела большое впечатление на зрителей, по ходу песни в зале возникали аплодисменты. Японцам вообще очень понравилась эта песня, ее сразу включил в свой репертуар известный москвичам ансамбль «Дак-Дакс», который уже успел выпустить свою пластинку с ее исполнением.

Теперь относительно монтажа картины. Я всегда монтирую сам. Мне помогает в этом моя ассистентка Ногами, которая и на этот раз была со мной. Отличной помощницей была и Валя Степанова с «Мосфильма». Но у нас была предварительная договоренность о прокатной длине картины, поэтому многое, около 800 метров, пришлось выбросить. Это жаль — там были хорошие куски.

— А не хотелось бы вам с самого начала делать телефильм — там длина практически не ограничена, можно было бы намного полнее передать книгу Арсеньева?

— Нет, я ничуть не жалею, что взялся снимать именно кинофильм.

На телеэкране не удалось бы передать грандиозность природы, богатство ее цвета — у наших телевизоров какой-то ненатуральный, лубочный цвет. Не удалось бы передать и мощь звучания природы. Мне именно хотелось сделать фильм масштабный, показать природу во всей ее широте и подлинности. А кроме того, я вообще не люблю телевизора.

— В этом вашем фильме совсем нет жестоких сцен, которые считаются чуть ли не непременной чертой вашего режиссерского почерка.

— Таких сцен нет и у Арсеньева. Почти нет. Я его очень внимательно перечитывал и старался как можно точнее ему следовать, хотя из-за ограниченности метража кое от чего пришлось отказаться.

Но ведь и в прежних моих фильмах я обычно показывал жестокость не ради самой жестокости. Я делал это, чтобы обличить зло, всяческую ложь, неправду, несправедливость, чтобы покарать их. Так что это совсем не та жестокость, которая сейчас в моде на киноэкранах. И если в последующих моих фильмах это понадобится, я буду по-прежнему сражаться со злом, уничтожать его, не боясь самых резких средств и красок.

— Какому зрителю вы адресуете «Дерсу Узала»?

— Мне хотелось бы сделать фильм, который можно было бы смотреть всей семьей, не стесняясь, не краснея перед детьми за то, что происходит на экране, — ведь сейчас столько картин, показывающих насилие, порнографию! А все это оставляет свой след на

зрительской психике, особенно на детской. Мне просто хотелось сделать здоровый фильм.

— Через двадцать лет кинематограф будет отмечать свой столетний юбилей. Каким, по вашему, будет тогда кино? Каким бы вы хотели, чтобы оно было?

— Мне хотелось бы, чтобы кино выросло в такое искусство, которое перестало бы быть средством наживы и торговли. Чтобы оно не шло на поводу у нездоровой моды, а служило бы людям, будущему.

Через двадцать лет мне будет восемьдесят пять лет. Не знаю, смогу ли я еще делать фильмы, но если это вдруг случится, то мне хотелось бы, чтобы мои картины были спокойными, красивыми и чистыми, чтобы их приятно было смотреть, чтобы они приносили пользу.

Был такой художник Тессай, которого японцы чтят как великого мастера. Он прославился смолodu, и его картин тех лет уже было бы достаточно, чтобы его имя осталось в истории японского искусства. Но когда он достиг семидесяти лет, его талант пережил второе рождение, и Тессай создал вещи еще более прекрасные, чем в молодые годы. К восьмидесяти годам он писал еще лучше, а самую прославленную, самую драгоценную свою картину он создал на пороге девяностолетия, до которого не дожил совсем немного. В этом я мечтал бы быть похожим на него: чтобы чем старше я становился, тем лучше были бы мои картины.

— Какой будет ваш следующий фильм?

— Не знаю. Четыре года полностью отданы «Дерсу Узала», и теперь, когда работа закончена, мне все еще трудно отойти от нее. За новую картину я смогу взяться только тогда, когда «Дерсу» забудется, уйдет в прошлое.

Л. Аннинский

Спектр простоты

«— Дерсу,— спросил я его,— что такое солнце?
Он посмотрел на меня недоумевающе:
— Разве ты никогда его не видел? Посмотри! — И указал рукой на солнечный диск».

Арсеньев «Дерсу Узала»

Этот фильм — как воздух, которым дышишь, как солнечный свет, с восходом рождающийся и с закатом уходящий, чтобы вновь родиться. Разложите воздух на составные части — почти каждая из них убийственна. А вы дышите. Вы не спрашиваете у солнца, что оно такое, — достаточно, что оно встает каждое утро и можно указать на него рукой... Но сдвиньте, разбейте, раздробите этот обыкновенный свет — он ошетинится всеми цветами, в этом спектре не будет ни одной белой мирной полосы, и вы еще раз изумитесь тому, из какой же непримиряемой пестроты складывается это чудо — естественный свет дня.

А может, это только на мое «русское предсознание» фильм Акиры Куросавы «Дерсу Узала» лег так естественно? Для нас Арсеньев — книга детства, неотменимая, как букварь; фигура мудрого гольда, разговаривающего с тигром, живет в нас где-то рядом с самыми ранними впечатлениями школы, нам не надо с ним знакомиться — просто узнать: он! А. М. Горький написал когда-то Арсеньеву: «Вам удалось объединить Брема и Фенимора Купера». Вот где-то там, между первыми книжками о природе и первыми книжками о героях, в самом фундаменте заложен в нас Арсеньев. Его записки — это наш Кук, наш Лаперуз, наш Франциск и наш Маугли.

Решив перечитать вместе с нами книги замечательного путешественника, японский режиссер не просто задумал фильм, выигранный по ряду натуральных и драматургических возможностей, — он неизбежно должен был коснуться некоторых нравственных струн в самой основе современной личности. И знал это.

Простота задачи тут так же обманчива, как простота солнечного света. Нет ничего сложней, проблематичней и непредсказуемей, чем путь к такой знакомой естественности. Потому что прямой к ней путь дает плоскую иллюстрацию, лубочную картинку. Лишь большой художник знает, сколько трагического опыта должно тут спрессоваться, чтобы в результате вышла та самая простота: «Посмотри! — И указал рукой на солнечный диск...»

...Я не замечал монтажных стыков: просто шел по Уссурийской тайге, по заболоченным берегам озера Ханка, по бурной реке Дауваче. Лишь один раз, ахнув от нестерпимого — в упор — под снежным сиянием размытого удара светом, я подумал: «Фиолетовый фильтр, ай да операторы!» — и этот «ах» я должен был простить авторам фильма, ибо я не хотел замечать ни оператора, ни кадра — здесь это было суетно.

И так естествен был в тайге Максим Мунзук, играющий Дерсу, — быстрый и не торопящийся, легкий и вместе с тем крепкий, будто шарик, который сам собой катается, — что мне не приходило в голову подумать, как трактует он роль и как мог бы трактовать ее другой артист, скажем, Тосиро Мифунэ, — это потом, после просмотра, я над этим задумался.

И Юрий Соломин, который словно убирает из арсеньевского портрета все слишком характерные краски, оставляя лишь общий контур «русского путешественника», «русского офицера» — чуть-чуть от Пржевальского, чуть-чуть от Невельского... Спокойные, пытливые глаза из-под козырька — почти обозначение, еле прочерченный намек на характер; в такой тактично-сдержанной прорисовке чувствуется глубокое понимание прозы Арсеньева, «цезаревски» суховатой, очень структурной, лишенной какого бы то ни было нажима, исполненной благородного чувства меры. «Мне не хотелось при посторонних давать волю своим чувствам; я отошел в сторону, сел на пень и отдался своей печали» — вот проза Арсеньева. Нужна сухая простота грунта, чтобы эмоциональный мазок исполнился такой силы и такого достоинства! Куросава и это

чувствует: лаконично обрисованная фигура Арсеньева в структуре фильма строжайше продумана: герой словно боится спугнуть своим вмешательством открывающуюся истину, он, повторяю, едва прорисован как фигура, но явственно присутствует в каждом кадре. Я испугался, когда в последних, хабаровских эпизодах Арсеньев явился в «бытовой мизансцене», в окружении жены, сына и мебели,— мне казалось, что сейчас все рухнет... И медленно отходил мой страх по мере того, как графичностью кадров, аскетической простотой режиссерского рисунка Куросава снимал с этого быта быт: словно ветер с сопок продувал, поднимал, пронизывал насквозь комнаты хабаровского дома.

И самый финал трагический снят неожиданно просто: уход Дерсу, телеграмма: «Человек, посланный вами в тайгу, найден убитым» — и будничная, пустынная какой-то, придорожный угол с вырытой могилой, и маленькое прикрытое рогожей тело, к которому так и не решилась приблизиться камера. И в этом отсутствии патетики, надрыва, открытой скорби, и в этом застывшем среднем плане опять почудилась протокольная простота арсеньевских записок: «Прощай, Дерсу! — сказал я тихо.— В лесу ты родился, в лесу и покончил расчеты с жизнью».

Подошел к свежей могиле и воткнул в нее тонкую белую рогатину-рогульку, подставку для ружья, или как Дерсу ее называл, «сошки». Сошки — все, что осталось от Дерсу.

И пока медленно и молчаливо наезжала камера на эти сошки, я все не верил, что это конец.

Я шел с просмотра, заполненный впечатлением, и соображал, где же «прохлопал» я хитрый секрет этой простоты.

Все как у Арсеньева?

Не верю. Не верю в простую простоту. Взять арсеньевские записки и отснять все, как там написано,— не получится ничего! Много было уже такой проломной простоты, когда актеры разыгрывают простые чувства в простых декорациях и режиссер все это монтирует «без штук», а выходит — плоская пропись, тупая иллюстрация

к тексту, и всегда так выходит, когда простота утверждается как кратчайший путь.

В фильме Куросавы при всей его ясности таится, конечно, глубокий секрет, и нужно его разгадать. Не уверен, что другие зрители так уж и согласятся с сутью моих толкований, но уверен в том, что любой зритель, вынеся из этой картины ощущение ясного света и простой устойчивости мира, ощутит и другое: неотступное желание промерить под этим верхом бездну — уловить подводную мощь айсберга.

Попробуем вместе?

И начнем с того, что с а м о в глаза бросается: фильм «Дерсу Узала» решительно не совпадает с тем содержательным, эмоциональным и стилистическим феноменом, который мы привыкли отождествлять с именем режиссера Акиры Куросавы.

Вспомним прежде всего вот что: на фоне традиционного японского кино этот режиссер всегда казался странным исключением: загадочный сфинкс, великий молчальник, непонятый гений — я буквально цитирую разные варианты «легенды о Куросаве», изрядно посмакованной японской и западной киножурналистикой. Определенная реальность стоит, конечно, и за легендой: именно Куросава четверть века назад своим фильмом «Расёмон» вывел японское кино на мировую арену (критики любят обыгрывать сценические стороны этого события: Куросава на рыбалке; в Венецию не поехал, заранее уверенный в провале; в Японии фильм сочли сомнительным экспериментом; и вот на рыбалку приносят весть о триумфе) — и с этого момента имя Куросавы становится как бы двойным символом: он представитель японского кино на мировой арене и представитель мирового кино в Японии.

Между его стилем и стилем традиционного японского кино легко прослеживается контраст. Традиционный стиль уравновешен и созерцателен, строится на естественной непосредственности взгляда, на сбалансированных общих планах, в которых человек невыделим из окружающего пространства; в этом стиле нет динамики и

возбужденности «западной» камеры, словно прессингом, опекающей объект; в типично японском фильме камера чаще любитесь общим планом, чем всматривается в детали, и уж, во всяком случае, не рвется в действие; да и действие не стремится вперед, а словно бы замирает, оглядываясь,— для обозначения этой оглядки придуман даже специальный термин *flash back*, который можно так расширительно передать русскими словами: обратное высвечивание, задерживающийся блеск, ответ назад...

Я прошу читателя мысленно сопоставить этот стиль, от которого Куросава отталкивается в начале своего пути, с тем, к чему он в конце концов приходит в «Дерсу», и отметить для дальнейшего размышления, что это отнюдь не одно и то же, а почему, об этом побеседуем ниже.

Так что же такое «феномен Куросавы» на фоне традиционно японского стиля?

Буря и натиск! Неуравновешенный, иступленный темперамент. Резкое вторжение в мир: действие «распотрошено» камерой, расчленено, разорвано — на очные ставки, на последние признания, на предметные стекла, под которыми души изнемогают от предельного давления страстей. Куросава — мужской характер среди женственности. Куросава — это безмерность, усугубление, сгущение. Это сталкивающиеся идеи, субъективные версии, безумные гипотезы. «Это пространство с более высоким атмосферным давлением, где воздух сгущен сильнее, чем тот, которым мы дышим; в этом пространстве все звуки... на октаву выше, а движения необычно ускоряются или... замедляются»¹.

Под эту характеристику, принадлежащую одному из виднейших японских историков кино, подходят все двадцать пять картин Акиры Куросавы, снятые за тридцать послевоенных лет.

Все — кроме одной.

Кроме «Дерсу Узала».

¹ И в а с а к и А. Современное японское кино. М., «Искусство», 1962, с. 359.

Здесь все не так, все иначе — даже технологические решения. Раньше, например, Куросава тяготел к павильонным съемкам — здесь он вывел действие на природу. Раньше он как бы исследовал душу человеческую в лабораторном опыте — здесь он вытолкнул человека на воздух, в природу, в естество. Раньше гнул человека, ломал, испытывал, провоцировал, потом оплакивал его хрупкость, ломкость, слабость и снова брал на излом... Здесь — бережно ведет душу человеческую сквозь жизненный бурелом, словно впервые убеждаясь в том, что душа добра и крепка и ее вовсе не обязательно вскрывать ударом скальпеля...

Чисто публицистический аспект этого возвращения к естеству и природной гармонии лежит на поверхности, и сам режиссер в беседах с журналистами в основном упирал именно на этот прагматический аспект — на «сохранение среды обитания». Это и психологически понятно: из хибарок «Додескадена», из каменных мешков, где «злые спят спокойно», из опутанного паутиной коварства и вражды средневекового «паучьего замка» — на воздух, в пронизанную ветром, светом и простором Уссурийскую тайгу! В том, как упивается этим простором автор «Дерсу Узала», ощущается душа, вырвавшаяся из гигантского перенаселенного Токио. В том, как любителю режиссер мощью нетронутой природы, есть еще и вот что: взгляд человека 70-х годов, словно из космоса увидевшего свой «шарик», затянутый смрадом и смогом, — вопль о чистоте.

И все-таки не исчерпать, не объяснить фильм «Дерсу Узала» и этим публицистическим пафосом: мало ли теперь и на модную экологическую тему делается плоских, прописных картин: идея та же, да дыхание не то. А разгадать в этом фильме надо дыхание. Духовный план, без которого эти два с половиной часа сплошных, так сказать, пейзажей осели бы пудовой скукой географического атласа. А вы смотрите с нарастающим напряжением. Не пей из аж и ведь вы смотрите!

Тогда что?

Что вас приковывает?

Драматическое развитие микроконцепции, которая у Куросавы, как у всякого крупного художника, уходит в интимные глубины его духовной личности и не очень-то поддается формулированию. Но ощущается как всеобщее важный опыт в любом из его фильмов: от проходных до всемирно известных. На всемирно известных я и попробую сейчас нащупать этот «духовный сюжет» (нащупать, а не сформулировать), ибо я убежден, что именно он разрешается в «Дерсу Узала».

Итак, пять «проб», пять наиболее известных работ Куросавы — с точки зрения общей концепции человека.

1950. «Расёмон». Зверское преступление, о котором четверо очевидцев дают взаимоисключающие показания — не потому, что хотят запутать следствие, а потому, что искренне не могут разглядеть объективную реальность сквозь призму своих страстей. Объективная реальность невосстановима, она в этом столкновении страстей исчезает. Вера в добро и в человека, утверждаемая под занавес одним из эпизодических героев, выглядит в свете всего происшедшего прямым парадоксом.

1954. «Семь самураев». Блистательный рассказ о военных приключениях рыцарей, защищающих крестьян, упирается в нравственный тупик — в горькое признание, что крестьяне трусливы, лживы и коварны и сделали их такими их защитники.

1960. «Злые остаются живыми». Современный сюжет: корпорация убивает одного из своих приспешников, который слишком много знал; сын убитого пытается наказать убийц, но в борьбе с ними вынужден сам идти на преступление; он терпит поражение потому, что у него не хватает духа стать таким же безжалостным, как его противники.

1965. «Красная борода». Апофеоз активного, побеждающего добра — история врача, который умудряется оставаться человеколюбом в обстановке злобы, лжи, насилия и отчаяния. Знаменитая реплика «Бинты и шины!» — в конце драки, по ходу которой доктор переломал кости своим противникам, а теперь намерен их лечить.

Безмерное, необъяснимое, почти иррациональное упрямство добра...

1970. «Под стук трамвайных колес» («Додескаден»). Нищие оборванцы, ютящиеся на городской свалке, погрязшие в мелкой вражде, безумные, жалкие, под тупой стук трамвайных колес, имитируемый сумасшедшим, и мечты о солнечных дворах...

Как определить этот странный взгляд на человека, душа которого вибрирует на острие отчаяния? Силы человека несчислимы, страсти сокрушительны, но как удержать эти силы и эти страсти в кругу добра, если они по природе своей не могут в нем удержаться? Как расценить цели и средства, неразличимые в этой темной схватке? Как верить в светлое, когда оно обречено обернуться черным, едва неистовый человек двинется с места? Как верить в духовное, не отрицая при этом природного, реального, страстного — всего того, из чего соткан человек?

Трагическое мироощущение Куросавы заключается в том, что при всей своей иступленной приверженности добру он не в силах от решиться, отринуть противоречивую человеческую природу даже там, где она темна, зла, безнадежна. Он утверждает в безнадежности. Он обречен любить, содрогаясь и ненавидя.

Это трагическое мироощущение обострено еще и тем, что по складу и темпераменту Куросава — художник насквозь социальный. Уход за пределы той конкретной борьбы, в которую так или иначе втянуты его герои, для него немислим — победить или погибнуть! Добро надмирное, голубое, мифологическое ему неинтересно. (Едва прикоснувшись к запискам Арсеньева, он заявил журналистам, словно самого себя заклиная: только не ждите от меня руссоистской идиллии! Человек и природа — это тема ш е к с п и р о в с к а я!) Но какова была «природа», в недрах которой Куросава искал человека в своих прежних фильмах? Он перебрасывал действие и в прошлый век, и в средневековье, он и в наши дни врывается — везде человек исходил злобой и кровью в кругу низменных страстей, лишь упрямством держалось добро в этом кругу.

Мы сказали бы так: он искал духовные ценности в мире, где торгуют духовными ценностями; он взывал к добру в обществе, где самые основы разорваны антагонистическими противоречиями.

Сделав на эту тему около тридцати картин, Акира Куросава пытался покончить с собой. Его спасли. Это было в 1971 году. Затем он поехал в СССР ставить «Дерсу Узала».

Я далек от наивного убеждения, будто решение творческих проблем художника зависит от его перемещения в пространстве, от того, где он нашел хорошую кинобазу, или от того, что, оглядевшись однажды окрест себя, он вдруг на стороне узрел нечто и ахнул: вот решение! Как же я раньше-то не замечал!

Так не бывает. Решение может стоять перед глазами всю жизнь, ты будешь это знать — теоретическим, так сказать, разумом, а шагнуть — не выйдет, потому что жизнь художника не прогулка, когда шагаешь куда хочешь.

Книги Арсеньева Акира Куросава прочел лет тридцать назад, сразу после войны. Он был тогда молодым ассистентом, едва начавшим, едва выбивающимся. Прочел — загорелся: ставить! Разыграть арсеньевский сюжет на северном Хоккайдо! Лет десять все никак не хотел отказаться от этой мысли. Но отказался в конце концов. Сам себе объяснил: не та природа на северном Хоккайдо. Объяснение вполне резонное. С технологической точки зрения. А если встать на точку зрения духовной судьбы? Может быть, надо было прежде до конца пройти всю эту страшную, кровавую, безнадежную Одиссею духа от «Расёмона» до «Додескадена»?

Акира Куросава вернулся к своему давнему замыслу, имея за плечами шестьдесят три года жизни, мировую славу и горький опыт познания человека. Он вернулся к «технологическому» пункту: снимать ту самую природу! Ехать в Уссурийскую тайгу, на берега Даубаче, в те самые сопки, в те самые места, где теперь построен среди лесов город Арсеньев. Куросава отказался от павильонных съемок. Он даже от дрессированного тигра отказался — попросил отловить дикого, потому что у дрессированного добрые глаза и

зритель им не поверит¹. Выводя действие на природу, режиссер не просто хотел подлинности — он видел природу субъектом действия. Выводя человека в мир природы, он искал в природе не «фон» и не «объект приложения сил», но нравственное целое, в котором человек как бы обретает себя заново. Режиссерским, «технологическим» взглядом Куросава, конечно, искал «общие планы» и «выигрышную природу». Глазами художника и философа он искал несравненно большее: земной мир, в котором трагедия существования разрешится. И он нашел.

Тайга — ключевой образ фильма. Тайга — мощный, завершенный, внутри себя уравновешенный эпический мир. Тайга — своеобразный космос. Куросава нигде не описывает ее, как можно описать предмет; он нигде не подходит с камерой к отдельной детали, чтобы продемонстрировать нам: вот дерево, вот куст, вот травинка... Он не лезет в эту тайгу с целью обжить ее, освоить, присвоить, сделать понятной. Он ее созерцает спокойно и молчаливо. Его глубинные композиции исходят не из фронтальной линии горизонта, которая могла бы символизировать «цель» в ленте о путешествии, — эти композиции горизонта не знают, скорее, они строятся по оси взгляда, уходящего вглубь, в недра леса, и там как бы растворяющегося. Есть какая-то величественная космичность в устойчивых общих планах Куросавы, когда мы разом воспринимаем весь таежный мир: и скорость ледяной реки, и крепость древних стволов, и нежность зелени, и грозную недоступность туч над лесом, и недоступную щедрость солнца над тучами. Когда-то в записках Арсеньева режиссера поразила деталь: Дерсу идет по тайге и видит заходящее солнце и встающую луну. Солнце и луну разом!

В этом удивительном явлении Акира Куросава мог увидеть чуть ли не знак провиденциальный (Акира по-японски — «солнце и луна»; Куросава — «темная долина»). Природный мир фильма «Дерсу Уза-

¹ Отловленный тигренок, год просидевший в клетке в ожидании съемок, тоже не подошел — видно, его глаза подобрали!

ла» — это мир девственный, темный от жизненных сил, он освещен светилami — он оправдан и просветлен в структуре космоса.

Эту трактовку можно сопоставить с двумя другими концепциями природы в современном киноискусстве. Одна — динамическая концепция борьбы, в ходе которой человек одолевает сопротивляющуюся природу, подчиняет ее себе, укрощает в ней темную и враждебную стихию. Из наиболее близких мне крупных художников этого направления назову М. Калатозова с его «Неотправленным письмом» и «Красной палаткой». Другая — умиротворенная лиричность. От нее тоже далек Куросава.

У Куросавы природа мощна, безжалостна, стихийна. Но она не враждебна человеку. Не коварна, не зловеща, не упряма в темной стихийности. Она независима. Она полна достоинства. Она как бы безлично справедлива к человеку: не прощает подлости и низости, спокойно воздает за понимание и любовь. Скорее, это даже не стихия, с которой надо совладать, а дом, в котором надо уметь жить; космос, который старше нас и мудрее нас.

Руссоистского благорастворения воздушных действительно нет в его мышлении. И традиционного японского а в а р э — сбалансированного любования — тоже нет. Это верно, что по внешним признакам Куросава, этот вечный странник, вечный «западник» японской культуры, в последней своей ленте как бы возвращается к более привычным национальным параметрам: укротил камеру, попытался объять мир в стабильности, оставил свое неистовство и даже отказался от мысли снять в роли Дерсу любимейшего «полпреда» страстей своих — Тосиро Мифунэ, понимая, что подобное укрощение темперамента актера слишком трудная и рискованная задача. Словом, если иметь в виду тот «среднеяпонский» киностиль, о котором я, опираясь на суждения А. Ивасаки и на впечатления от виденных мною японских фильмов, писал в начале этой статьи, то в «Дерсу Узала» Куросава, конечно, возвращается к основам культуры, его породившей. Но в том-то и дело, что возвра-

щается он не как среднестатистический представитель, приписывающий себя к апробированной традиции, а как великий искатель, продолжающий решать свою духовную задачу.

Эта задача — просветление души человеческой. Причем не такое просветление, когда трагизм духовного пути снимается как проблема и человек избавляется от борьбы, но такое, когда человек идет навстречу своей задаче и умеет принять свою меру страдания. Иными словами, целостность личности здесь не романтический ореол, поднявшийся «над» тщетой жизни, а результат преодоления не знающей сантиментов жизненной реальности. Куросава есть Куросава...

Как передать мне ощущение трагизма, сокрытого в величественных и эпичных планах картины, когда оно не высказано в диалогах и не выявлено драматургическим столкновением фигур, а именно сокрыто во взгляде: чувствуется, как магнетизм?

Попробую все-таки передать это ощущение на трех примерах, выбранных мною, конечно, субъективно, и пусть читатель, если он согласится со мной в общей оценке, найдет другие примеры и вспомнит другие кадры, ему близкие. А я напомним вот что.

Сцена встречи Арсеньева и Дерсу в начале второй серии. Пять лет назад они уже путешествовали вместе, и Дерсу спас жизнь русскому путешественнику: расставаясь тогда, они не знали, встретятся ли вновь: но Арсеньев опять приехал и ищет в этих местах своего друга; Дерсу, узнав о новой экспедиции, спешит ему навстречу. Казак, посланный на разведку, докладывает Арсеньеву, что встретил гольда-охотника в двух километрах от лагеря. Арсеньев бросается вперед и видит Дерсу... Теперь вспомните эти кадры: два человека бегут друг к другу сквозь чащу, еще мгновение — и они обнимутся, но тут оба налетают на огромный, лежащий между ними замшелый ствол и со смехом бегут вдоль ствола, глядя друг на друга и не имея сил дотянуться...

Нет ничего прекраснее естественных препятствий! Но отдаленно дышит драма и в этой ликующей сцене: тайга не лужайка, и

ей нет дела ни до чего; она не отведет удара, когда придет срок. Откуда это ощущение грозной неумолимости? Смеясь, бегут люди... лежит дерево...

Стихии не сталкиваются в этом фильме, но как бы противостоят друг другу спокойно и независимо; в этом противостоянии нет ничего суетного, но серьезность его тяжела.

...Вот эти двое встретились и сидят у костра, делясь первыми впечатлениями, а чуть поодаль расположились кружком казаки, стрелки Арсеньева, и тихо поют под гармонь. Казаки — любопытнейший образ в художественной системе фильма — образ силы, которая всюду остается собой, не сливаясь и не применяясь к среде; единым ощепиненным монолитом проходят казаки сквозь тайгу; и в той протяжной песне, которую они поют на биваке, есть что-то нездешнее, далекое, степное. Они — как замкнутый лагерь в этой невозмутимой тайге, а чуть ближе к нам в этом же кадре независимо от них тихо беседуют у костра Дерсу и Арсеньев, и они совсем другие: именно здешние, слившиеся с тайгой, выросшие в нее, усыновленные. И опять — словно разряды тока копятя на полюсах этой вселенной, копятя, не разряжаясь. Казаки тихо поют, не мешая беседе; герои тихо беседуют, не мешая песне, но эти миры слишком разные... И лес, стеной окруживший тех и этих, космически равнодушен к этому несоответствию. И все это вместе — переплетение миров, стихий, судеб — дышит драмой, в ходе которой человек посмотрит в глаза природе и попробует выдержать ее взгляд.

В пределах фильма эта драма разрешается смертью Дерсу в финале. Но подготовлена эта смерть всем строем картины. Естественный союз человека и природы не идиллия. И драма все равно свершится. Однако есть разные уровни этой драмы; впервые у Куросавы драма человеческого существования принимает не формы яростного абсурда, а формы мудрого понимания. Дерсу слепнет от старости... Куросава рассказывает об этом в интонации, которая может показаться даже чересчур уравновешенной: вот старик про-

махнулся по оленю; вот убедился, что промах не случаен; вот признался Арсеньеву, что его таежный век кончен. Все это похоже на спокойный пасьянс, в котором отрицательный результат предрешен, но все-таки надо открыть все карты. Не попробовать ли пригласить старого гольда в Хабаровск? Пусть доживает дни свои в городском доме. Можно попробовать, хотя это и бессмысленно... И вот — монотонно-протокольный ритм городских сцен фильма. После живого дыхания природы мертвая графика пустых стен, плоскостей и прямых углов, невыносимая, почти ирреальная. Протокольная информация, закадровая, почти дикторская: Дерсу возмутился, что жена Арсеньева платит за дрова, и с топором отправился в городской парк, где был задержан полицией... Дерсу не смог жить в городе и попросил Арсеньева отпустить его обратно в сопки... Дерсу убит в тайге неизвестными, польстившимися на его ружье...

Как решить этот финал?

Переключить внимание на убийц? Сойти с ума от ярости, от горя, от того, как несправедливо случившееся? Разорвать экран монтажными ударами, опрокинуть все, выкричать свою боль над телом убитого? Это было бы решение в духе раннего Куросавы... и конечно, здесь я не ждал ничего похожего.

Пожалуй, я ждал другого: что эпически замершая камера тихо двинется вверх и подымет над свежим холмиком, потом над вершинами сосен, и еще выше воспарит, выше — и охватит всю бесконечную материнскую ширь тайги, утвердив посмертно незыблемость природного мира, из которого явился и в который ушел маленький мудрый старик. Согласитесь, что это было бы в данном фильме «логично» и что большинство современных режиссеров, эпически созерцающих вселенную и человечество, охотно совершают такие воспарения, особенно если в распоряжении группы есть вертолет.

...Я не верил глазам своим, но, еще не веря, уже чувствовал неожиданную точность найденного режиссером финального кадра и,

уже чувствуя, еще не знал объяснения, разгадки, «секрета» такого решения, но, еще не зная, уже верил, что разгадка есть.

Вспомните еще раз: на простейшем, элементарном, будничном среднем плане — Арсеньев втыкает в могилу палку. Белую рогульку Дерсу, валявшуюся рядом с телом. Сошки.

Наезд... Финал.

Тоненькая палочка. Сама хрупкость. И до весны следующей не достоин — ветром ее сдует. Занесет могилу новыми ветрами, шумит над ней новая жизнь...

Не в том трагизм человеческого существования, что старый человек умирает, — это естественно. В том трагизм, что личность, однажды сотворившаяся в этом мире, должна уйти навсегда, и не спасти ее от забвения. С этим примириться невозможно. Фильм Акиры Куро-савы и есть бунт против забвения — апофеоз нетленной духовной памяти людей.

Не сжигающей страсти, которая не знает разрешения и просвета, а именно мудрой памяти духа, которая знает просвет и потому идет спокойно навстречу своей судьбе.

Дерсу из рода Узала умер весной 1908 года.

Два года спустя Арсеньев уже не нашел могилы.

Но он написал книгу, на которой воспиталось несколько поколений.

И спустя полвека прочел книгу великий японец, и сделал фильм, в котором мучающая его проблема бытия впервые разрешилась — философски, эмоционально, художественно.

Рассказывают, что, покидая СССР после окончания работы, Акира Курогава плакал в московском аэропорту.

Я хочу закончить эти заметки признанием, которое вовсе не обязательно делать рецензенту фильма, потому что оно носит, пожалуй, слишком человеческий характер, — но, наверное, любой из миллионов советских зрителей, смотревших «Дерсу Узала», испытал чувство, близкое моему. Чувство гордости, что этот фильм сделан на нашей земле.

Я знаю, что совместные постановки, ставшие добрым делом в эпоху разрядки, сами по себе еще не гарантия художественных открытий.

И все-таки успех сотрудничества режиссера Куросавы и киностудии «Мосфильм» знаменателен.

Я знаю, что факт той или иной награды еще не гарантия зрительского признания. И все-таки Первый приз, полученный картиной «Дерсу Узала» на девятом Московском кинофестивале,— замечательная веха в международном культурном сотрудничестве. Ибо речь идет не просто о профессиональном успехе. Речь идет о взаимообогащении духовных культур.

Если уж точно формулировать испытанное мною чувство, то так: я горд, что давний интерес Акиры Куросавы к русской культуре увенчался такой работой. И что для такой работы дала ему творческий импульс русская культура, русская земля.

«Искусство кино», № 11, 1975.

Кадзуо Ямада

Куросава-художник

2 декабря 1929 года в Токийском музее изобразительного искусства, в парке Уэно, открылась Вторая выставка пролетарского искусства, организованная Всеяпонским союзом пролетарского искусства. В каталоге выставки под фамилией Куросава значились следующие картины: «Митинг на стройке», «Крестьянский этюд», «Долой империалистическую войну!», «Все в сельскохозяйственные кооперативы!», «Объединяйтесь в профсоюзы!» — всего пять произведений. То был не однофамилец известного кинорежиссера, а сам Куросава. Это одна из страничек его творческой биографии.

О том, что в молодые годы Куросава мечтал стать художником, известно многим, однако мало кому известно, что во время монархического строя в Японии Куросава был активным борцом движения за пролетарское искусство, подвергавшееся в те годы жестоким

репрессиям. Об этом он почему-то мало рассказывает. Но для исследования идейной сущности творчества Куросавы-кинорежиссера эта часть его биографии имеет важное значение, и ее не хотелось бы упускать.

Куросава — член Союза пролетарского искусства

С детских лет он любил рисовать. С Кейноскэ Уэкуса, одним из самых близких друзей, совместно с которым спустя многие годы он напишет сценарий «Великолепное воскресенье», он встретился за школьной партией в начальной школе. Классный наставник Татикава перешел в их школу, когда Куросава учился во втором классе. Это был прогрессивно мыслящий для того времени человек. Он вложил немало сил в эстетическое воспитание своих питомцев и сумел пробудить интерес к рисунку и вообще к живописи у подростка Куросавы. Нередко его можно было видеть рисующим с натуры в окрестностях города.

По окончании средней школы в 1927 году, твердо решив стать художником, Куросава поступает в художественное училище, а в семнадцать лет посылает свои картины на известную и очень авторитетную в Японии выставку «Ника», где выставляют свои произведения маститые художники всех времен. Поэтому к отбору экспонатов на эту выставку всегда относились строго и даже придирчиво. Однако Куросаве удавалось дважды выставляться на этой выставке, чем он был обязан своему незаурядному художественному таланту.

Под эгидой абсолютной монархии капитализм достиг в те годы значительных высот развития, вызывая активное сопротивление со стороны рабочего класса, что в свою очередь получило яркое отображение в произведениях литературы и искусства. Стремясь раздвинуть образовавшуюся в 1922 году в Японии Компартию, а также ослабить борьбу рабочих и крестьян, империалистическое правительство предприняло 15 марта 1928 года невиданные по своему

размаху и жестокости репрессии и повсеместные аресты. Спустя десять дней после этого мрачного в истории Японии события, 25 марта, образовалась Всеяпонская ассоциация пролетарского искусства (НАП). Ассоциация состояла из пяти отделов, представлявших литературу, театральное, кинематографическое, изобразительное искусство и музыку. Отдел кино назывался Союзом японского пролетарского киноискусства Пурокино, отдел литературы объединялся в Союз японской пролетарской литературы, а изобразительное искусство — в Союз пролетарского искусства Японии.

Молодому Куросаве, который происходил из небогатой семьи, чтобы приобретать полотна и краски, приходилось подрабатывать, рисуя для женских журналов иллюстрации к кулинарным рецептам и наивным любовным романам. Его неумное стремление к искусству, жгучая ненависть к милитаристской тенденции, господствовавшей в те годы в Японии,— все это самым естественным образом связало его с движением за пролетарское искусство.

Куросава вступил в Союз пролетарского искусства Японии и, как я говорил в начале статьи, представил на Вторую выставку пролетарского искусства пять своих полотен, за которые был отмечен критикой как подающий надежды молодой художник.

К сожалению, оригиналы его картин не сохранились. Но остались заметки критиков, из которых можно почерпнуть вполне конкретное представление о творчестве Куросавы в области изобразительного искусства. Вот некоторые из них.

«Не было холста, не было масляных красок, и картину «Митинг на стройке» я рисовал на листе ватмана акварелью, стараясь придать картине эффект мощных мазков масляной краски»,— вспоминал Куросава (Кэйдзи Китадзато. Записки о пролетарском искусстве). Критик Токи Кунимото писал тогда об этой картине следующее: «...картина яркая, наполнена солнцем, и перед ней невольно задерживаешься. Но в ней слишком много романтизма, и этим она проигрывает рядом с неброскими, серьезными картинами, пронизан-

ными пролетарским реализмом. Вероятно, художнику следует глубже приобщиться к жизни рабочего класса».

Критик Томоз Ябэ писал о крестьянских этюдах Куросавы следующее:

«...художник весьма, даже на редкость техничен. Мастерство его поражает. Нарисовать такое огромное полотно акварелью... Невероятно! Но его недостатком является то, что необыкновенную техничность он расточительно тратит на академический формализм. Тематика его картин говорит о том, что он активно и живо вторгается в самую гущу жизни народа. Хочется надеяться, что на следующей выставке нам доведется увидеть, как к его мастерству прибавится более глубокое проникновение в сущность сюжета».

Критик Гэндзи Оцуки писал о плакатах Куросавы следующее:

«...наиболее удавшимся плакатом работы А. Куросавы можно считать «На демонстрацию протеста против империалистической войны!», в котором удачны композиция и графическая передача темы. У этого художника здоровое и четкое восприятие сюжета. Чувствуется его незаурядность и обостренное стремление найти средства для объемно-выпуклого изображения предмета. Например, в плакате «Вступайте в профсоюзы!» он использует прием «синхронизации» (помещает серию повествовательных картинок), чтобы выразить отношение рабочего к станку. Видимо, он пытается привнести в свое мастерство новые черты. Но эти приемы не дают достаточно полного эффекта, поскольку художник подходит к ним слишком аналитично, в результате чего получается нечто не совсем органичное. Тем не менее такие эксперименты вполне заслуживают уважения, и желательно их дальнейшее творческое развитие»¹.

¹ Эти критические заметки были опубликованы в те годы, когда Куросава принимал активное участие в движении пролетарского искусства, то есть в 1929 г. Они вошли в сборник «История пролетарского искусства Японии», изданный в 1972 г. под общей редакцией Токи Кунимото и Фумио Мацуямы.— Примеч. авт.

Я не столь компетентен в области изобразительного искусства, чтобы судить о справедливости приведенных критических замечаний, но, когда всматриваешься в не очень четкие, по счастью сохранившиеся, фотографии двух картин А. Куросавы, невольно улавливаешь сходные черты творчества А. Куросавы-художника с чертами творчества А. Куросавы-кинорежиссера.

Картина «Митинг на стройке», в которой средствами акварели Куросава пытается воссоздать «мощный эффект мазков масляными красками», динамична и напоминает кадры из фильмов А. Куросавы.

Несколько академичная, она уже свободна от «сухой бесцветности», от «монотонной прозаичности и натурализма». Все критики сходятся во мнении, что Куросава-художник стремился выйти за рамки скрупулезного, фотографически точного изображения.

«Художник здраво и четко воспринимает сюжет. Чувствуется его незаурядность, обостренное стремление к поискам средств объемно-выпуклого изображения предмета» — разве эти замечания критика нельзя отнести и к кинематографической выразительности Куросавы?

В его плакате «Страхуйтесь от безработицы!» на переднем плане нарисован чуть подавшийся вперед рабочий, а позади, словно в кадрах из фильма, видны фигуры безработных, равнодушно-надменные лица буржуев и т. д.

Все это очень кинематографично. Монотонного натурализма нет и в помине. Его графике изначально была свойственна кинематографичность.

И я не ошибусь, если скажу, что Акира Куросава — кинорежиссер с мировым именем — зародился уже в те годы, когда он мечтал стать хоршим живописцем.

Знакомство с русской литературой XIX века

Можно ли считать, что художник пролетарского искусства Акира Куросава стоял на позициях марксизма? В написанных им картинах, в их сюжетной основе явно ощущается влияние марксизма, но сказать, что Куросава воспринял теорию марксизма,— нельзя.

Почти одновременно с Куросавой в движение за пролетарскую культуру включился и его друг Уэкуса. Куросава вступил в Союз пролетарского искусства Японии, а Уэкуса стал членом Союза пролетарской литературы Японии. Вот что говорил Уэкуса о том, что их толкнуло на этот шаг:

«Мы вступили в Ассоциацию не потому, что преклонялись перед теорией марксизма, а потому, что почувствовали, как в этом коллективе крепнет дух противоборства социальным порядкам, господствовавшим в нашей стране, и еще потому, что думали научиться там чему-то новому в области искусства и литературы».

Мне кажется, что Уэкуса сказал основное. Дух противоборства, заставивший Куросаву отказаться от военного обучения; его огромный интерес к движению за новое искусство, которое бросало вызов формам, издавна установившимся в нем, толкнули Куросаву на то, чтобы примкнуть к движению за пролетарское искусство. Пусть даже «не преклонение перед марксистской теорией» заставило друзей принять боевое крещение. Важен и очень ценен тот факт, что в период небывалых в истории Японии репрессий Куросава встал на сторону угнетенного народа. Мне хотелось бы призвать к достойной оценке проявлявшегося уже в те годы гуманизма Куросавы, который, хотя и претерпевал всевозможные метаморфозы, является яркой особенностью искусства Куросавы, свойственной ему изначально и постоянно. Его беспредельная любовь к человеку и огромная вера в человека не могут не вызвать глубокого уважения к нему самому.

В этот же период участия в движении за пролетарское искусство Японии еще одним важным фактом для Куросавы является его знакомство с русской классической литературой.

Куросаву и Уэкуса особенно интересовала русская литература XIX века. Вот что говорит по этому поводу сам Куросава:

— Мы очень много говорили о Толстом, Тургеневе, Достоевском. Особенно о Достоевском. Я очень любил и люблю Достоевского и всегда находился под его влиянием.

Вот почему экранизация Куросавой романа Достоевского «Идиот» и перенесение действия пьесы М. Горького «На дне» в средневековую Японию — не случайны. Вполне закономерно было и его желание экранизировать произведение Арсеньева «Дерсу Узала». В том, что Куросава питает большую любовь и интерес к русской литературе XIX века, особенно к творчеству Достоевского, я вижу проявление его гуманистического духа. Ведь Достоевский, который лепил исполненные противоречий человеческие образы, всегда был пронизан огромной любовью к людям... Пусть у него была болезненная приверженность к мрачным сторонам человеческого существа, за что он неоднократно подвергался строгой критике В. И. Ленина и М. Горького, но творчество его навсегда останется великим наследием, гордостью не только русской литературы XIX века, но и всего человечества. Дух гуманизма его произведений никогда не померкнет. То же можно было бы сказать и об искусстве Куросавы. Острый психологический реализм образов героев очень часто встречается и в его фильмах.

Период деятельности Куросавы в качестве пролетарского художника принес ему немало ценнейшего опыта, но, к сожалению, он был весьма короток. Возможно, это произошло потому, что он не был подкован теорией марксизма, но и само движение пролетарского искусства, которое подвергалось в те годы самым яростным репрессиям, в скором времени было загнано в тупик. Монархическое правительство торопилось распустить один за другим все коллективы, боровшиеся за пролетарское искусство и культуру.

Главные организаторы и деятели этого движения были арестованы и заключены в тюрьмы. В 1934 году, когда Куросаве исполнилось 24 года, все виды движения за пролетарскую культуру, включая и Союз пролетарского искусства Японии, были запрещены. В 1936 году, увидев рекламу киностудии PCL (вскоре переименованную в кинокомпанию «Тохо»), приглашавшую на работу молодежь, Куросава решил попытать свои силы в кинематографе и явился на вступительный экзамен.

Так начинались первые шаги Акиры Куросавы в киноискусстве.

Любовь к кино и к человеку

Как известно, первым самостоятельным произведением Куросавы-режиссера был фильм «Сугата Сансиро», вышедший на экраны в 1943 году. Но прославил его на весь мир в 1951 году фильм «Расёмон», завоевавший «Гран при» на Международном кинофестивале в Венеции. Предшествовавшие этому событию десять с лишним лет, точнее, период с 1936 по 1951 год, были самыми мрачными, самыми суровыми годами для японской кинематографии.

В 1936 году режиссер Кендзи Мидзогути поставил фильм «Сестры Гион» и «Элегию Нанива»; режиссер Ясудзиро Одзу снял фильм «Единственный сын»; вышли на экраны страны и другие выдающиеся произведения японского кинематографа, но после разгрома Компартии и других прогрессивных организаций в Японии наступили мрачные времена. Блеснувшие на экранах шедевры лишь на короткое время осветили светлым лучом японский кинематограф, так как вскоре Министерством внутренних дел была уже введена система самого жестокого контроля над выпускаемыми в стране фильмами. «Маньчжурские события» и агрессия на континент сопровождались усилением милитаристского контроля над печатью и искусством. В 1939 году вошло в силу «Законоположение о киноискусстве». Вплоть до августа 1945 года, то есть до полного разгрома японского милитаризма, кинематографистам разрешалось снимать только фильмы, воспевающие агрессивную войну.

В Японии до сих пор нет учебного заведения, подобного Государственному институту кинематографии СССР, который систематически готовил бы кадры кинематографистов. Желая стать кинорежиссерами поступают на киностудию в качестве помощника режиссера. Им вменяется в обязанность писать сценарии, проходить практические занятия под руководством маститых кинорежиссеров и ждать дня, когда им доверят самостоятельно поставить фильм. Десять лет — минимальный срок подготовки режиссера, стажирующегося на студии.

Куросава работал помощником у Кадзио Ямамото — старейшего режиссера киностудии «Тохо» — и за время своего ученичества написал немало сценариев, среди которых были и значительные работы. Он стал режиссером через восемь лет, в 1943 году — в самый разгар войны на Тихом океане. Но, несмотря на всяческие запреты и ограничения, уже в первых фильмах Куросавы четко проявился характер его творчества, совершенство выразительных средств, что составляет весьма ценное наследие для японской кинематографии. Признавая достоинства его ранних фильмов, я все же считаю, что по-настоящему талант Куросавы расцвел только в послевоенные годы. Однако необходимо отметить, что одной из важнейших особенностей искусства Куросавы этого периода — то особое значение, какое он придавал изобразительной стороне фильма. Когда Куросава работал над своим первым фильмом «Сугата Сансиро», он опубликовал «Дневник режиссера-новичка» (журнал «Эйга хёрон», 1943, № 3), где между прочим сказано: «У американцев техника остается просто техникой. У японцев технику возводят в ранг какого-то учения, в своеобразную мораль. Но именно в этом таится коварная западня. Только совершенствуя технику, можно постичь сущность учения. Если же печься лишь о постижении учения, забыв совершенствовать технику, такой путь заведет в тупик». В этом высказывании Куросавы содержится острая критика нерационального мнемонизма, призывающего к слепому следованию «учению», вместо рационального и научного использования техники.

Его рассуждения могли показаться отвлеченными и не имеющими отношения к кино, но между строк читается мысль о необходимости расширять технические возможности кино.

В августе 1945 года японский милитаризм был разгромлен. Под давлением демократических сил, во главе которых стоял Советский Союз, оккупировавшая Японию американская армия вынуждена была расформировать японскую армию и возродить демократические свободы. Был отменен и «кинозакон», лишавший японских кинематографистов творческой свободы; на киностудиях один за другим возникали профсоюзы, стали выходить яркие политические фильмы.

Многие кинематографисты начали высказываться не только в своих произведениях на экране, но и на страницах различных киножурналов, со всей резкостью обвиняя милитаризм за его преступления и обсуждая пути демократической перестройки японской кинематографии. Разумеется, Куросава был одним из тех, кто приветствовал поражение милитаризма и восстановление свободы, и то, что Куросава опубликовал сразу после окончания войны, было крайне оригинальным и отличалось от общественных выступлений, типичных для того времени, конкретностью постановки вопросов.

Например, в начале 1946 года он опубликовал небольшое эссе «О чем я думал последнее время» (журн. «Бунгэй-сюндзю», 1946, № 2), где писал:

«...просмотрев несколько японских фильмов последнего времени, я подумал, что общая тенденция японского кино по замыслам, режиссуре и изобразительному строю отличается монотонностью и скудностью выразительных средств. Короче говоря, я почувствовал, как «тяжела на подъем» кинокамера в японских фильмах последнего времени. До чего лениво и неохотно она крутится... Просто диву даешься. Мне кажется, что если камера не станет работать энергичнее — трудно сделать интересный фильм. А чтобы сделать интересный фильм, надо иметь страстное желание «показать». Недавно говорят «смотреть» кинофильм, а не «слушать».

В заметке «Чтобы кино было свободным» Куросава утверждает следующее (журн. «Синарио», 1946, № 8):

«...подобно тому как после войны демократия вернула свою молодость, в это историческое для Японии переходное время, мне кажется, кинематография тоже должна вернуть свою молодость.

...Существует изначальная причина катастрофического упадка японской кинематографии... Я думаю, она сводится главным образом к тому, что стали забывать простейшую истину: кино есть кино.

...Слишком большое значение придается наивному содержанию и сюжету фильмов. Ход мыслей механически отделяет содержание от формы, и все это еще больше усугубляет ошибки. К тому же тоталитаризм теории искусства переплетается с поспешным практицизмом в этом вопросе, и все это порождает в конечном итоге невообразимый хаос.

...Да, нам всем необходимо начать учиться киноискусству буквально с азов. Начать с изучения того, что же есть кино? В чем сущность кинематографа? Что понимать под спецификой кинематографа? Что такое кинематографическое ощущение? Темп кинематографа? Ритм? Эстетика кино?»

Как раз в те годы, будучи еще студентом, я всерьез увлекся кинематографом, пересмотрел множество фильмов и перечитал немало статей о кино в специальных киножурналах. Но нигде не встречал более страстной статьи о возрождении кино, чем упомянутая мною статья Куросавы. Причем он не только писал, но и на деле стремился к оздоровлению японского кинематографа. В его фильмах камера всегда необычайно динамична, она живо схватывает многоликую действительность. Гнетущую статичность японских фильмов, в которых камера, как он выразился, «тяжела на подъем», Куросава заклеил на собственном примере.

Весьма показателен тот факт, с каким пристальным вниманием отнесся Куросава к произведениям американца Джона Форда. Нет, не идеология Форда прельщает Куросаву — он не жалеет хвалебных

слов пленительному мастерству этого режиссера, мастера кинематографического изображения.

О гуманизме искусства Куросавы в мире уже сказано много слов. Но мне бы хотелось подчеркнуть, что его гуманизм не снисходительно упрощенное поклонение человеку, а более глубокая, истинная любовь и сочувственное понимание его сложности и противоречивости.

Сейчас Куросава снимает фильм по роману Арсеньева «Дерсу Узала». Мне довелось прочитать лишь первый вариант его сценария, но уже на этом этапе он взволновал меня глубиной человеколюбия и огромной страстью, которую Куросава вкладывает в свое будущее произведение.

Мне кажется, что фильм «Дерсу Узала» станет вершиной искусства Куросавы, проявлением его гуманизма в наиболее чистой и яркой форме. Я видел, как сформировался художественный талант Куросавы в движении за пролетарское искусство и созрел в «Расёмоне». Поэтому для меня будет большой радостью, если моя небольшая заметка поможет советскому читателю глубже проникнуть в искусство Куросавы.

1973

Пер. с япон.

Кунихару Акияма **Музыка в фильмах Куросавы**

Когда говоришь об истории музыки в японском кино, трудно обойти имя Акиры Куросавы.

История музыки в японском кино начинается еще с немного периода, когда она лишь сопровождала фильмы. Но я бы отнес к первому ее этапу и отрезок времени начиная с 1927 года, когда композитор Косаку Ямада написал музыку к первому японскому звуковому фильму «Рассвет» режиссера Каору Осанай (1934). Пе-

риод с 1935 по 1947 год я назвал бы вторым, а с 1948 по 1955 год — третьим.

Одной из причин, почему я выделяю этот период и называю третьим, является то, что во время съемок «Пьяного ангела» (1948) и «Бездомного пса» (1949) возникло сотрудничество Куросавы с композитором Хаясакой. Они начали экспериментировать с приемом «музыкального контрапункта», ища новый способ музыкального решения фильмов. Музыка наконец избавлялась от роли музыкального сопровождения, от иллюстративного характера и переставала просто «создавать настроение». Помноженная на изображение музыка переросла себя и обрела «новое выражение». Пожалуй, именно это содружество знаменует конец слепых поисков — отныне киномузыка шагнула вперед и приобрела более важное значение, впервые получив определенное направление. С этой точки зрения третий период является наиболее важным для развития японской киномузыки, он сыграл огромную роль в формировании последующего поколения композиторов, которые в свою очередь предприняли немало интересных попыток.

Надо сказать, что до возникновения этого замечательного содружества Куросава снял шесть фильмов, для которых музыку писали три разных композитора, в том числе фильм «Наступающие тигру на хвост». Уже в этой музыке к картине можно усмотреть характерные для Куросавы приемы.

Когда Куросава приступил к созданию фильма «Пьяный ангел», он опубликовал в журнале «Эйга-сюндзю» (1948, № 4) режиссерские записки, в которых написал о музыке следующее:

«Музыку пишет Хаясака. Мы с ним работаем впервые. Когда мы встретились для предварительного обсуждения, нам сразу удалось найти общий язык и взаимопонимание. Мы единодушно согласились, что из всех до этого виденных фильмов наиболее эффективно музыка была использована в советском фильме «Снайпер».

Главным образом мы говорили о том, как сочетать музыку и действие приемом контрапункта. Музыкальное сопровождение сглажи-

ваает взлеты и спады волнообразного течения киноповествования и делает фильм гладким, плоским. Киномузыка должна не столько совпадать с ритмом действия, сколько (и в этом ее трудность) соответствующим образом выпадать из этого ритма, создавая дополнительное средство выразительности. Наши мнения совпали и в этом.

Мы решили, что в предстоящей работе будем в порядке эксперимента использовать разнообразные приемы. Хочу, чтобы наше будущее произведение стало для киномузыки пробным камнем.

Анализируя свое отношение к киномузыке в прошлом, я прихожу к грустному выводу, что до этого относился к ней слишком инертно. Отныне мне хотелось бы, не усложняя, применять ее более целенаправленно».

Здесь четко отражено решение Куросавы приступить к смелому и серьезному эксперименту — попытаться по-новому связать звук и изображение. Прийти к такому решению помогла Куросаве именно встреча с Хаясакой.

С другой стороны, содружество с Куросавой, несомненно, имело особое значение и для творчества Хаясаки. Он перестал создавать музыку, дублирующую изображение, а начал искать для нее новую выразительность путем контрапунктирования с изображением. Впоследствии в статье «Акира Куросава и его восприятие киномузыки» Хаясака писал:

«...в основе понятия киномузыки у Куросавы лежит представление о том, что киномузыка не должна быть просто музыкой, и все, но вкупе с изображением, с помощью ассоциаций должна создавать новый эффект и приобретать особый смысл.

Порой здравый смысл подсказывает композитору, что изображение «А» едва ли органически совместимо с музыкой «В», но при смелом сочетании этих двух элементов под своеобразным действием «геометрической пропорции» рождается третье измерение, «С», — новый элемент выражения. В подобном случае музыка сознательно используется так, чтобы она обрела новое содержание, которое

расширяет ее собственные выразительные возможности. От такого стыка музыки и изображения получается эффект не эстетический, а скорее психологический.

Мне почему-то кажется, что к тому или иному изображению подходит одна-единственная музыка. У Куросавы же особое чутье находить музыку, обладающую внутренним единством с данным эпизодом. Поэтому, работая над музыкой к его фильмам, я являюсь только композитором, а музыкальный редактор — он сам.

Правда, музыка используется так, чтобы, подстроившись к ритмическому строю сцены, создавать особую атмосферу, подчеркнуть психологический настрой героя.

Но в принципе можно считать, что наиболее впечатляющее звучание киномузыки достигается путем контрапункта.

У Куросавы интересные идеи — не прозрение гения и не плод беспечной фантазии; чаще всего они рождены его житейским опытом. Почти всегда они возникают непосредственно из того, что ему самому привелось услышать или пережить.

Таким образом, этот прием не схема, оторванная от действительности, — он опирается на реальную почву».

Композиторы обычно мыслят только категориями музыки, у Куросавы же то и дело возникают совершенно неожиданные для композиторов идеи, которым не перестаешь поражаться.

«Пьяный ангел» — первый японский реалистический фильм в полном смысле этого слова. Сам сюжет, скорее, мелодраматичен, хотя в нем есть довольно динамичные сцены. Герои фильма с их грубоватой непосредственностью, исполнительская манера актеров, операторская работа, показывающая уродливую действительность именно такой, какой она была, — все, вместе взятое, живо, крупным планом отразило опустошенность людей послевоенной Японии. Этот удивительно живой и яркий фильм показал реальное лицо той эпохи через надуманный, мелодраматичный сюжет.

То же самое можно сказать и о музыке этого фильма. Более реалистичной киномузыки в японской кинематографии еще не было.

Она передает звуками живую действительность, мастерски воплощенную на экране. Никогда еще мне не приходилось встречаться с такой ослепительно яркой — не в смысле красоты, а в смысле реализма — музыкой. Какая бы неприглядная действительность ни фиксировалась на экране, музыка почти всегда была сладостно-мечтательной, украшая кадр своим лирическим или мелодическим звучанием. А вот музыка фильма «Пьяный ангел» обладала огромной выразительной силой. В исполнении тяжелых духовых инструментов или струнного ансамбля она непосредственно передавала боль, необузданный гнев и рыдания человеческой души.

Кстати, в чем состоял эксперимент Куросавы и Хаясаки с так называемым контрапунктом?..

Один из примеров — веселый вальс «Кукушка», теперь уже широко известный.

По этому поводу Куросава говорит:

«...мы оба пришли к согласию насчет того, чтобы использовать веселую музыку вальса «Кукушка» в самом грустном эпизоде фильма. До сих пор музыка «приплюсовывалась» к изображению, а мы решили ее «помножить» на изображение.

Но легко сказать «помножить»... Если не будет реального переживания, ничего из этой затеи не выйдет...»¹.

Хаясака об этом писал:

«К концу фильма «Пьяный ангел», когда отчаявшийся герой (Тосиро Мифунэ) бесцельно бродит по рынку, потом заходит в кабак, звучит вальс «Кукушка», создавший в этом эпизоде интересный эффект. Сначала мне казалось, что такая музыка никак не сочетается с изображением. Однако надо понять и почувствовать спрятанную за нею цель, иначе трудно схватить истинный настрой этого эпизода.

Такое применение музыки чаще всего рождал жизненный опыт самого Куросавы. Однажды, будучи в угнетенном состоянии, он

¹ В кн.: Кинорежиссеры мира, т. 3 (Акира Куросава).

оказался в сутолоке шумного района Синдзюку и вдруг услышал этот вальс. Эта музыка застряла в его сознании. В другой раз он писал сценарий для «Бездомного пса» в одном из отелей Атами. В момент, когда он писал эпизод «В постоялом дворе», где-то зазвучало танго «Голубка», и он наметил себе использовать его именно в этом эпизоде.

Сначала я всеми силами возражал и твердил, что эта музыка не подходит, что это рискованная затея, но он не уступал, упорно уверяя, что эта идея родилась у него во время работы над сценарием, поэтому бояться нечего. И в самом деле, эффект получился ошеломляющий.

Должен сказать, что благодаря тонкому пониманию человеческой психологии и критическому духу Куросавы использование самой простой, самой популярной музыки превращается у него в дерзновенный прием — и в этом его необыкновенная смелость и талантливость».

Как рассказывает Хаясака, подобный эксперимент с контрапунктом, с помощью которого музыка «умножается» на изображение, был начат в фильме «Пьяный ангел» и затем, более дерзновенно и смело, продолжен в фильме «Бездомный пес».

Ближе к финалу, когда сыщик и преследуемый им преступник напряженно смотрят друг на друга, выжидая момент, чтобы наброситься на своего противника, как бы совсем не к месту издали слышится мелодия сонатины. У преступника болезненно испуганные глаза загнанного зверя. Он спускает курок краденого пистолета, гремит выстрел. Рука сыщика вздрагивает. Звуки сонатины прерываются. Слышно, как открылось окно, из которого выглядывает миловидное лицо молодой женщины, только что игравшей на пианино. «Что случилось?» — спрашивает ее взгляд. Но, ничего не заметив, она снова садится за инструмент, и снова звучит спокойная мелодия. В атмосфере такого напряжения звучание совершенно инородной мелодии действительно создавало необычный эффект. После ожесточенной схватки пойманный преступник в наручниках валится на

траву, и тело его содрогается в истерическом рыдании. В это время по тропинке, где-то рядом, проходит стайка ребятишек, нестройным хором поющих нехитрую детскую песенку «Бабочка» («Тётё»). Вероятно, и в этом эпизоде был применен прием контрапункта.

Этот эксперимент с музыкой действительно заслуживает пристального внимания. Однако надо сказать, что он таит в себе и некоторую опасность. Если его превратить в обязательный, он обретет банальность избитого приема и, несомненно, перестанет волновать зрителя. Тогда как идея контрапункта заключается вовсе не в том, чтобы добиваться необычного ради самого обычного. Как об этом писал Хаясака, «музыка «В», смело приплюсованная к изображению «А» (даже если она и кажется несогласующейся), дает третье измерение, «С». Другими словами, $1+1 \neq 2$, а $1+1=3$. И скорее всего, цифра 3 может вырасти до необъятности, ведущей к выражению неизвестного мира.

Этот главный принцип был не понят некоторыми режиссерами. Заимствовав из «Пьяного ангела» прием контрапункта, они неправильно использовали его, ограничившись несколько необычным сочетанием изображения и музыки.

Фильмы «Пьяный ангел» и «Бездомный пес» занимают особое место в истории развития киномузыки Японии, потому что наряду с приемом контрапункта большое место в них было уделено музыкальному решению в целом и тщательнейшим образом разработаны даже самые незначительные эпизоды фильма. Можно смело утверждать, что именно с этих двух произведений начался новый период истории киномузыки Японии.

Кстати, в фильме «Пьяный ангел» звучит песня «Джунгли-буги» на слова Акиры Куросавы (музыка композитора Рёити Хаттори). Пела ее Сидзуко Касати. Это энергичная, яркая песня. Музыка для этих двух фильмов получила особый приз газеты «Майнити».

Как известно, когда в 1950 году на экраны страны вышел фильм «Расёмон», отзывы о нем были не из лучших. В 1951 году он попал на Международный кинофестиваль в Венеции и стал, по всей веро-

ятности, первым кинопроизведением, широко познакомившим иностранцев с японской музыкой в послевоенный период. Об этом свидетельствует изданная во Франции в начале 50-х годов книга Андре Одэля «Современная музыка», в которой речь идет о киномузыке Хаясаки, к сожалению, воспринятой и истолкованной совершенно неправильно. Автор пишет:

«...прекрасный японский кинофильм «Расёмон» описывает события XIV века. Курьезно то, что музыку для этого фильма позаимствовали у Равеля. «Болеро», звучащее то тут, то там, видимо, дань модернизму?..»

В Японии тоже некоторые кинокритики ошибочно считали, что музыка к «Расёмону» — имитация равелевского «Болеро». Но если внимательно прислушаться к ней, то нетрудно найти разницу и понять, что это оригинальное болеро, написанное Хаясакой. Как известно, музыка болеро имеет однообразную структуру повтора одной и той же музыкальной фразы, и использована она была в этом фильме не без умысла. Хаясака объясняет это следующим образом: «...сейчас на студии «Дайэй» в Киото снимается фильм «Расёмон». Сценарий его строится на оригинальном приеме наратажа (закадровое повествование действующих лиц) и глубоко вскрывает человечность под внешней оболочкой тщеславия. Музыка такого фильма должна иметь особый колорит, и тут необходим необычный прием. Куросава хочет, чтобы в длинной сцене ложного показания героини фильма, где она старается обелить себя, звучала музыка в стиле болеро. Но повествование относится к эпохе Хэйан... Будет ли гармонировать с ней музыка болеро? Думаю, что даже с точки зрения уравнивания элементов изображения и музыки задача отнюдь нелегкая. Если моя композиция окажется удачной, замысел может стать «умножением», но один неточный шаг, и нам грозит опасность испытать горечь поражения. Несмотря на такую опасность, Куросава все же отваживается испробовать этот трудный прием. Видимо, в этом кроется приятное для режиссера ощущение трепетного риска».

Судя по цитате, вначале Куросава задумал использовать музыку болеро только во время показаний жены убитого самурая, но в фильме она звучит трижды. Первое болеро звучит, когда лесоруб вспоминает увиденное в чаще; второе — когда разбойник Тадзэмару дает свои показания, и, наконец, третье, когда говорит Масаго — жена самурая, и каждый раз мелодии отличаются одна от другой характером звучания. Самым мелодичным и лиричным является болеро, звучащее во время показаний Масаго; оно-то и напоминает «Болеро» Равеля.

Основной осью киномузыки этого фильма являются три болеро, а между ними звучит другая музыка. То, что Хаясака использовал единую форму болеро как музыкальную основу, ставшую центральной осью фильма, было очень точно для фильма такого стиля. В специфической композиции этого фильма, где переплетаются показания и сцены воспоминаний трех действующих лиц, простой мелодический строй болеро создает впечатление целостности, цементирующей все произведение. Мелодии болеро искусно связывают разрозненные эпизоды: сцены воспоминаний, реальную действительность и диалоги действующих лиц. В противном случае фильм получился бы довольно беспорядочным и путаным. Музыка Хаясаки к фильму придала ему великолепное завершение, и я считаю, ее одним из шедевров киномузыки.

Кроме болеро в фильме немало запоминающихся выразительных музыкальных кусков. Яркая и драматична музыка в сцене изнасилования, а мистический эффект в сцене, когда жрица говорит голосом убитого самурая, достигается неравномерными оборотами звукозаписывающей аппаратуры. Соло гобоя в сопровождении струнных инструментов звучит поразительно печально. В промежутке между сценами жрицы и финальным хоралом в стиле древней традиционной музыки «гагаку» звучат только реальные шумы. Точнейшая разработка приемов использования музыки и шумов в этом фильме является замечательным постановочным эффектом, созданным Куросавой и Хаясакой.

«Кажется, что музыка к фильму «Семь самураев»,— писал Хаясака в журнале «Онгаку гэйзюцу» (1954, № 3),— имела сравнительно хорошие отзывы благодаря ее простоте и ясности. Сначала я написал очень сложную по форме музыку. Но потом мне показалось, что такая сложность может остаться не понятой зрителем. Что делать? Я ее упростил до предела, и в конце концов от нее остался один костяк.

В некоторых местах я написал довольно многослойную гармонию, если можно так выразиться, но потом оставил лишь одну мелодию: Словом, упрощая, я вернулся к первоначальному, простому замыслу, поэтому музыка так легко воспринималась зрителем».

Как рассказывал сам Хаясака, это была голая оркестровка, музыка, в которой мелодия ведет живую беседу со зрителем. Это можно почувствовать в теме Камбэя— главаря самураев, мелодию которой напевают довольно часто еще и сегодня. Эта маршевая музыка, исполняемая группой металлических духовых инструментов, напоминает североевропейскую, тяжеловатую музыку Сибелиуса— у нее грустная и в то же время бравурная мелодия; у нее безыскусный, простой, ясный, спокойный и мужественный ритм. Она оказывает влияние на характер фильма в целом и в то же время сама является одним из важнейших элементов его.

Особенность музыкальной структуры этого фильма заключается в несколько архаичном использовании приема лейтмотива для подчеркивания происходящего на экране и чувств героев, но при этом именно с помощью музыки цементируется драматургия в фильмах.

В фильме пять лейтмотивов (тема Камбэя, тема семи самураев, тема влюбленных, повторяющаяся время от времени жутковатая, неприятная мелодия, воспроизводимая низкими звуками тимпана и рояля, а также тема крестьян). Они сочетаются по-разному и исполняются разными инструментами. Система лейтмотивов, свободно варьирующихся и комбинируемых один с другим, постепенно, к концу фильма, уступит место «утонченной постановочной музыке».

Веселая, динамичная, она, соединяясь с батальными сценами или бытовыми драматическими эпизодами, звучит просто, ясно, жизнеутверждающе. Музыка к «Семи самураям» по справедливости считают одним из выдающихся образцов киномузыки.

Зато музыка в фильмах «Скандал» и «Идиот» оставляет желать лучшего. В них ощущается некоторая растерянность Хаясаки. Вероятно, замысел Куросавы и взгляды Хаясаки на музыкальное решение этих фильмов не нашли общего знаменателя и композитору пришлось писать музыку, борясь с сомнениями. А возможно, он не мог согласиться с требованиями режиссера и неохотно приступил к работе.

Требования Куросавы к музыке всегда трудновыполнимы. Порой он упорно навязывал композитору свои образы, и тот, скованный ими, не может свободно выражать свой замысел. Как бы ни были ярки и реальны представления о музыке у режиссера, композитор должен проникнуться ими и уже на этой основе конкретно воплощать их в определенные музыкальные образы. Иначе музыка будет выражением отвлеченного понятия, останется пустым, жалким звуком.

Только энергичным сочетанием изображения с музыкой можно достичь большой выразительной силы.

Хаясака смело высказывал свое мнение о замыслах Куросавы, а иногда даже вторгался в сферу киноизображения, чтобы столкнуть его с музыкальным рядом. Видимо, поэтому содружество Куросавы с Хаясакой и дало такую запоминающуюся киномузыку. Но другие композиторы нередко терялись перед столь сильной личностью, как Куросава, и я убежден, что были случаи, когда композитору приходилось глотать обиду.

Приведу отрывок из письма Хаясаки композитору Итиро Сайто, написанного за три года до смерти первого, вскоре после завершения работы над фильмом «Жить».

«...Дорогой друг, благодарю за письмо. Очень рад, что ты посмотрел наш фильм «Жить». Работа над ним досталась мне нелегко.

Требования Куросавы были, как всегда, сложны, неукоснительны и doskonaльны. Я даже похудел за это время.

Музыка к эпизодам в больнице была записана на скорости 31 кадр в секунду. Сначала записывали на пленку, затем переносили на фильм. Звуки типани мы записали, приблизив инструмент вплотную к микрофону. Мрачный, тяжелый оттенок музыка приобрела в результате того, что мы записывали ее на большой скорости — эксперимент, которым Куросава остался доволен.

Трудно было с ритмичной музыкой к сценам стриптиза. Контрабас давал только ритм, и мне кажется, что получился довольно интересный эффект. Мелодии как таковой нет, и в этом вся соль.

Песня героя фильма в кабаре тоже доставила нам немало хлопот. В конечном счете я попросил Симуру петь почти шепотом, приблизив микрофон вплотную к губам, а потом мы усилили этим звуки. Его пение расходилось с аккомпанементом рояля, но именно это и создавало эффект естественности.

В каждом фильме Куросавы мы экспериментируем. Поскольку звук и музыка в кино пока еще находятся в зачаточном состоянии, необходимы многочисленные эксперименты. И самое ценное — это горячее стремление осуществить их.

Что касается фильма «Жить», то мне хотелось сказать еще вот о чем. В этом фильме перемежаются сцены поминок с эпизодами воспоминаний. Воспоминания занимают 13 или 14 роликов. Мы записали музыку на всех роликах, но затем, когда просмотрели готовый фильм, я решил снять всю музыку. Она мешала, так как создавалось впечатление слишком гладкого повествования. Там, где нужно усилить драматическую линию фильма, музыка не нужна. Она ослабляет эту линию.

Поэтому в 14 роликах мы сняли всю музыку и оставили лишь реальные звуки. Мне понадобилось проявить некоторую смелость, чтобы решиться на такое.

Этот вопрос можно считать одним из важнейших в развитии киномузыки. Композитор должен глубоко вникать в суть фильма, доби-

ваться результата путем рельефного переплетения звука с изображением. Наверное, в некоторых фильмах можно было бы использовать музыку как обычное сопровождение, но едва ли это правильно. Все это я пережил и испытал на собственном опыте, работая над второй половиной фильма «Жить»...»

Композиторы обычно не любят делиться секретами своей творческой «кухни», а Хаясака подробно рассказал в своем письме о мучительных поисках и экспериментах. Видимо, ему хотелось втянуть своих коллег в экспериментальную работу над киномузыкой.

Что касается музыки к фильму «Хроника одной жизни», то Хаясака успел сделать лишь наброски к ней. Безвременная кончина его в октябре 1955 года (ему был 41 год) потрясла всех нас. Больше всех скорбел по поводу этой утраты Куросава. Молодой композитор Масару Сато благополучно завершил начатую Хаясакой работу, воспользовавшись набросками своего учителя.

Восемь произведений Масару Сато — это музыка к фильмам «Трон в крови», «На дне», «Три негодяя в скрытой крепости», «Телохрани-тель», «Отважный Сандзюро», «Рай и ад», «Хроника одной жизни», «Красная борода».

Можно сказать, что музыка к фильму «Трон в крови» была написана Сато в манере его учителя Хаясаки. И это была необычная по стилю музыка, в которой нашли применение традиции театра «Но», а в хоровом пении были использованы элементы японского старинного пения «Йокёку».

Сато рассказывает:

«...хочу взяться за «Макбета». Так говорил Куросава еще во время съемок «Семи самураев». Думаю, что у Хаясаки уже были какие-то наброски для этого фильма. Но он умер, и меня пригласили на этот фильм только потому, что я был его учеником. Тогда я еще ничего собой не представлял, поэтому приглашение до того потрясло меня, что некоторое время я вообще не был в состоянии браться за дело...»

Но затем Сато сумел создать музыку к фильму «На дне», маршевую, оригинальную музыку для «Трех негодяев в скрытой крепости», получившую приз газеты «Майнити», и окончательно завоевал популярность музыкой к фильму «Злые остаются живыми».

И все-таки наиболее ярко его оригинальный талант проявился в музыке к фильму «Телохранитель» — одном из шедевров послевоенной японской киномузыки. Она прославилась не только в Японии. Пристальное внимание на нее было обращено и во многих странах мира. Музыка к другим фильмам Куросавы тоже имела свои достоинства, но все же, мне кажется, ни одна из них не превзошла музыку к «Телохранителю».

Сато говорит:

«...Куросава не любит совершенную, законченную музыку. Он считает, что музыка, в которой не к чему придраться, не годится для кино.

Композиторы обычно думают, что если не заполнить мелодию звуками, она получается незаконченной, пустой, поэтому они стремятся «уплотнить» музыку, словом, стараются прибавить звуков побольше. И действительно, когда дирижируешь и слышишь реализованную в живые звуки музыку, она приятно воспринимается на слух.

Но Куросава... если слышит, к примеру, трель флейты, тут же велит ее убрать. И не только трель, но и всю эту мелодию. «Но это же будет не музыка...» — протестуешь как музыкант. А Куросава говорит: «Вот это-то и хорошо!» И знаете, удивительная вещь: когда соединяешь эту урезанную музыку с изображением, она как нельзя лучше с ним совпадает. Странно, но часто приходится наблюдать, как именно такая, несколько покалеченная мелодия точно совпадает с изображением. Тут музыкальная теория совсем бессильна. Происходит вещь просто необъяснимая. Видимо, это и есть чутье гения. Ведь в фильмах Куросавы нет ничего лишнего ни в изображении, ни в музыке. Он отбрасывает все лишнее и оставляет одни «сливки». И все же постоянно приходится убеждаться в его полной

правоте. Думаю, если бы Куросаве пришлось писать музыку, она была бы отличной».

Если бы, потрясенный смертью Хаясаки, Такэмицу не отказался завершить оркестровку к фильму «Хроника одной жизни» по наброскам учителя, наверное, его сотрудничество с Куросавой состоялось бы гораздо раньше. С тех пор прошло немало лет, и за это время он написал много отличной музыки к разным фильмам. Мне кажется, что это самый достойный преемник Хаясаки в экспериментальном подходе к киномузыке.

Через пятнадцать лет после отказа от сотрудничества Такэмицу получил возможность встретиться с Куросавой в работе над фильмом «Под стук трамвайных колес».

Такэмицу вместе с Куросавой был приглашен в США для работы над фильмом «Тора-тора-тора!». Такэмицу вспоминает:

«...Мне прислали первый вариант сценария Куросавы. Сценарий меня взволновал. Я всегда восхищался его сценариями. Особенно одним из его шедевров — «Три негодяя в скрытой крепости». С моей точки зрения (с точки зрения композитора), музыка в нем была не очень разнообразна и богата, но написана она убедительно и с большим мастерством. Однако в сценарии «Тора-тора-тора!» режиссерская разработка музыкального решения была особенно блистательной. Это было здорово!»

Но в конечном итоге и Куросава и Такэмицу вынуждены были отказаться от участия в этом фильме, и лишь в 1970 году они встретились для работы над фильмом «Под стук трамвайных колес».

«К эпизоду смерти нищего мальчика я написал нормальную оркестровую музыку. Но потом, когда мы ее исполнили для записи, Куросава сказал, что она «слишком иллюстративна». Впоследствии я и сам убедился в его правоте, но тогда я артачился. Затем мы решили использовать инструмент бассё для исполнения этой музыки. И, мне кажется, получилось неплохо».

«Я сам решал, куда вставлять музыку,— продолжает Такэмицу,— Куросава ничего не говорил. Но, когда ему что-то не нравилось, он

ни за что не уступал. Тут уж ничего нельзя было с ним поделаться. Рассказав вначале в общих чертах свои планы, идеи, в дальнейшем он предпочитал молчать. Но указания его всегда были очень тонкими и пронизательными. В этом фильме я больше всего был восхищен его мастерством панорамирования и наездов с трансфокатором.

Обычно изображение, снятое путем панорамирования, выглядит прямолинейно, а он умудрялся панорамировать по кривой, используя для этого особые рельсы. Камера двигалась по удивительно сложной кривой, и этот темп был очень удобен для музыки. Например, в сцене у колонки, где домашние хозяйки занимаются кто чем, камера приближается именно таким образом. Это не совсем обычное панорамирование, и мне даже кажется, что в таких кадрах музыка излишня.

Это была моя первая работа с Куросавой, и если мне посчастливится встретиться с ним еще, то уверен, что в следующей работе я почувствую себя более свободно.

Во время работы над этим фильмом Куросава говорил, что ему хочется снять мюзикл... Ему хотелось создать нечто похожее на японскую «Трехгрошовую оперу» с каким-нибудь сногшибательным сюжетом. Он даже рассказывал, как он представляет начало этого фильма, оно мне показалось очень интересным!»

В заключение мне хотелось еще раз подчеркнуть, что эксперименты, осуществленные Куросавой в содружестве с Хаясакой, не были простым противопоставлением изображения и музыки. Они открывали новые возможности использования таких двух разнохарактерных элементов, как звук и зрительный ряд. Другими словами, это было высвобождение дополнительных источников художественной убедительности фильмов. Прием контрапункта стал попыткой открыть неизвестное в давно уже хорошо известной мелодии и связать ее с изображением. Мне кажется, что проблема музыки в предстоящих работах Куросавы будет заключаться в поисках новых взаимоотношений монофонической структуры музыки с полифо-

нией изображения. Вероятно, тогда произойдут перемены и в образительном решении будущих произведений Куросавы. Это уже ощущалось, правда, еще едва заметно, в работе его с композитором Такэмицу над фильмом «Под стук трамвайных колес».

Пер. с япон.

«Кинэзю», 1973.

Спецвыпуск «Акира Куросава».

Григорий Козинцев **Куросава уже давно стал классиком**

Парадокс японского искусства состоит в том, писал Эйзенштейн в 1929 году, что, будучи во многих своих видах кинематографичным по структуре, самой кинематографии оно не имеет. Японские ленты тогда не представляли интереса. С тех пор как была написана эта статья, прошло много лет. Японское киноискусство не только появилось на свет, но и оказало заметное влияние на европейское. Акиру Куросаву мало интересуют «Кабуки», зато, как он не раз говорил, повлияли на него традиции «Но». Услышав это еще задолго до поездки в Японию, я удивился: что может роднить древнюю условность (многое в «Но» сохранилось еще с XIII века) с кинематографической образностью, казалось бы, всегда жизненной? «Жизненность», «кинематографичность» — существуют ли такие понятия в каком-то единственном, застывшем состоянии?..

«Идиот» Куросавы, на мой взгляд, чудо перевоплощения классики в кино. Страницы Достоевского ожили, слова — тончайшие определения — материализовались. Я увидел на экране глаза Рогожина — бешеные, жгущие, раскаленные угли — именно такие, какими их написал Достоевский.

Но у Тосиро Мифунэ (играющего эту роль) раскосые глаза! И действие фильма происходит в современной Японии. Все не так. Пароход вместо поезда, буддийский талисман взамен нательного креста,

каждый обычай свойствен другому народу, ничуть не похожему на русский.

И действительно, сперва, когда возникли первые кадры, я не то удивился, не то возмущился: до чего же непохоже! Что ни говори, а каждый из нас смотрит иностранные постановки русской классики с недоверием. Во всяком случае, начинает так смотреть. Но скоро я позабыл о быте, черты лиц другой расы стали для меня привычными. На экране шел снег, витрина лавки была замерзшей, но сквозь заиндевшее стекло можно было увидеть фотографию, женское лицо. Мгновенно я узнал Настасью Филипповну, ее трагическую красоту. Однако — японские глаза? Их я уже не видел. Я оказался в мире Достоевского, среди его героев; это был сложный и причудливый ансамбль его характеров — их странные встречи и расставания; все было иным по внешности и совершенно таким же по внутреннему движению, таким, каким создал этот мир автор. Потом я отчетливо увидел, как люди шли по хорошо знакомому мне Сенному рынку. А Петербурга на экране и в помине не было. Лишь одна-единственная деталь, близкая России, как навязчивый мотив, проходила сквозь фильм: шел снег. Валили белые хлопья, громоздились сугробы, люди скользили по льду, заносило улицы, все становилось белым. Белое лицо. Белый снег. Два, казалось бы, несхожих образа: японская маска и «Снежная маска» Блока.

Неудача ожидает каждого иностранца, который начинает постановку с воспроизведения чуждых ему деталей быта. Кто-то из американских режиссеров так начинал «Анну Каренину»: суповыми ложками накладывали на тарелку черную икру.

Что же основное, куда более важное, нежели внешние приметы, смог ухватить Куросава, и почему именно ему удалось решить эту трудную задачу?..

Он смог выразить на экране «фантастический реализм», о котором настойчиво писал автор.

Здесь все внешнее было не похоже и все напоминало существо, связь вещей. В жизненности фильма была и современная натураль-

ность, и какой-то древний религиозный слой, и странный покой душевного мира князя Мышкина, и воспаленное сознание Рогожина. «Достоевский — мой любимый автор, — говорит Куросава, — для меня он тот, кто пишет о человеческом существовании наиболее честно. Вначале он кажется ужасающе субъективным, но когда трудишься над его произведением, то понимаешь, что нет более объективного автора, чем он. Ставить «Идиота» мне было нечеловечески трудно. Временами я чувствовал, что хочу умереть. Достоевский слишком тяжел, но и теперь я нахожусь под его влиянием. Критики считают фильм моей неудачей, я с ними не согласен. После него я получил от зрителей гораздо больше писем, чем после других моих картин. Я верю зрителям. Если режиссер не имеет привычки лгать своей аудитории, он может ей доверять» («Искусство кино», 1964, № 3).

Русская классика повлияла на многие работы Куросавы. Я имею в виду не только постановки «Идиота», «На дне», но и другие картины. В «Жить», снятом по японскому произведению, нетрудно найти сходство мумии-чиновника с гоголевским Башмачкиным, мотивы «Смерти Ивана Ильича».

Куросава, пожалуй, один из самых смелых новаторов. Он не боялся отказаться от всего, что считалось основой киноискусства. В фильме «Трон в крови» (японское название «Замок интриги»), снятом по «Макбету», он отказался от крупных планов. Самые трагические сцены снимались общими планами, артисты подолгу молча сидели на циновках. Декорацией иногда было только пятно плесени на бумажной стене. Театр «Но» перекочевал на экран: леди Макбет была загримирована под маску; походка артистов заставляла вспомнить ритуальный шаг; движения пальцев, подобные танцу; асимметричное расположение тел в пустоте площадки — сам стиль принадлежал древности.

Но когда из тумана вырвались кони самураев, стали видны свирепые глаза и черное грозное оружие — знаки смерти и знаки величия, и восемь раз войны кружили вокруг одного и того же места,

бессильные вырваться из тумана,— захватило дыхание от мощи Шекспира и одновременно от мощи кино.

Тосиро Мифунэ смог стать не только русским купцом, но и гламисским таном. При этом он всегда оставался японским художником. Совершенная подлинность силы чувства и условность формы вдруг слились в жизненное единство.

Какие скачки и погони могли бы сравниться с внутренней динамикой этого почти неподвижного фильма?

Во время Московского фестиваля, на приеме, устроенном японской делегацией, меня познакомили с невысоким японцем в европейском вечернем костюме. Он приветливо улыбался, мы обменялись вежливыми фразами. Когда мы простились и он ушел, я спросил: кто этот человек? Боже мой, да я не узнал своего любимого артиста. Как я мог не узнать его?..

На заключительной церемонии вручали приз фильму «Красная борода». Председатель жюри назвал фамилию. Зал ахнул и замер. В серо-черном халате, с веером, заткнутым за пояс, вышел на сцену Дворца съездов человек поразительной мужской красоты, сама его осанка, шаг, каждое движение были полны силы и достоинства. Лицо его казалось темной скульптурой с раскосыми черными глазами. Мировые «звезды», по сравнению с ним, сразу показались заурядными. Шесть тысяч москвичей аплодировали Тосиро Мифунэ. Разумеется, только годы тренировки, школа, подобная классическому балету, куда поступают еще в раннем детстве, способна выработать такую артистическую технику.

Я сижу в гостях у Тосиро Мифунэ в Токио и расспрашиваю его о начале его труда. Мне хочется узнать подробности обучения.

Во время разговора я наблюдаю за глазами Мифунэ: они непрерывно меняют свое выражение, глубина сосредоточенности, полнота чувства удивляют, обычный разговор не отличается от действия в образе — он не обменивается репликами, а живет.

Теперь он улыбается: в театральную школу его не приняли из-за отсутствия способностей, он провалился на экзамене. И в театре он

микогда не играл. Школой был Акира Куросава. А школой Куросава были традиции «Но».

Мне повезло: об этих традициях я разговариваю с Куросавой. О театре «Но» японский режиссер может говорить часами. Я начинаю понимать, что «надеть маску» — процесс такой же сложный, как «вжиться в роль». Задолго до начала представления артист стоит подле зеркала. Мальчик подает ему маску. Артист осторожно берет ее и молча вглядывается в ее черты. Незаметно меняется выражение глаз, облик становится иным. Маска как бы переходит в человека. И тогда медленно и торжественно он надевает маску и поворачивается к зеркалу. Их уже нет по отдельности, человека и маски, теперь это целое.

Многое зависит от артиста. Не меньше — от маски. В дни празднеств из музея выдают маски XIV, XV веков — национальные сокровища. Чести играть в них удостоиваются большие артисты.

Важны не одни лишь слова Куросавы, но и его жесты. Сейчас передо мной не только этот один непривычно высокий (для японца) худощавый человек в темных очках, но и целый невидимый театр, которым он властно руководит.

Резкие, повелительные движения, мгновенные смены ритма. То тихий голос, то гортанные выкрики, подчеркнуто шипящие звуки, кажется, что слышишь клекот птицы. Герои знакомых фильмов оживают в его жестах, интонациях: я узнаю их всех — бешеного самурая, маленькую девочку, кликушу-вагоновожатого, который молится, нет, не молится, орет на бога...

Как мог хилый павильонно-микрофонный мир выдержать напор такой страсти?

— Дзен? — переспрашивает Куросава. — Европейцы это не могут понять. Учитель задает вопрос: чем ты был до того, как стал человеком? Найди внутри себя ответ, но не отвечай... Удар палкой по спине ученика: не верно!

Сколько раз описанный возглас Станиславского: «Не верю!»
От дерева отколот кусок. Скульптор создает маску. От человечест-

ва отколот этот лик, часть неведомого материка, называемого «человек». В каждой из них — тех, что шлифовали века, — таится знак характера или состояния души. Чтобы играть в маске, нужно разгадать знак, расковать движение, дать ему всю полноту жизни.

Пустая сцена, ничем не занятая плоскость стены, чередование неподвижности и динамики, обыденное движение и ритм ритуала — всему этому, оказалось, можно было дать иное, жизненное значение, современный смысл. Белую маску могли одухотворить и сложность духовного мира Достоевского, и прелитическая страсть героев Шекспира.

Куросава любит очень жаркие лета, лютые морозы, проливные ливни, снегопад. В крайности проявлений, как он говорит, и заключено все наиболее жизненное.

Его любимые художники Ван Гог, Тулуз-Лотрек, Руо.

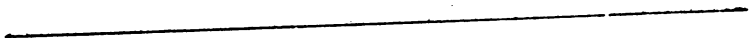
Театр «Но», Достоевский, Руо... Странные сочетания имен. И какое единство ощущения жизни в работах этого режиссера.

Нет, сочетание не такое уж странное. Снег кружится над Японией, как над Россией.

В фильме «Трон в крови» вместо шекспировских ведьм, колдующих у котла, старичок с седыми бровями и бородкой (тоже маска «Но») разматывает бесконечную пряжу. Может быть, это древний виток «всесвязующей нити», без поисков которой, по словам Достоевского, человечество не смогло бы вытерпеть всех эпидемий и войн, мучений, выпавших на его долю.

Влияния в искусстве — это не только уроки, которые один художник берет у других, это витки раскручивающейся спирали истории, непрерывность жизни, где в иных формах развиваются старые противоречия, и новые поколения вновь задают себе очень старый и совсем простой вопрос: для чего живет человек?

Куросава уже давно стал классиком.



Иллюстрации

Акира Куросава



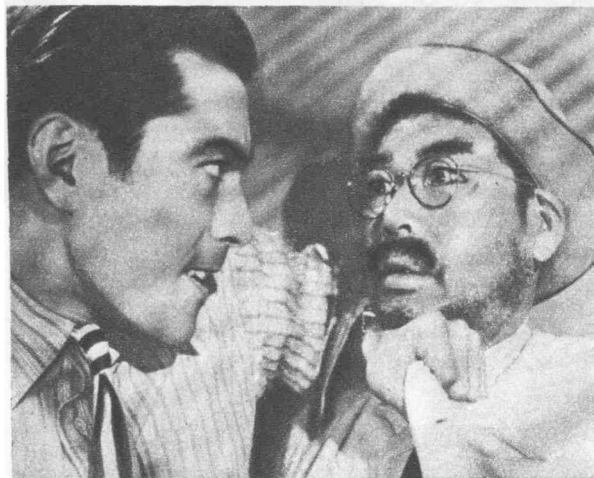
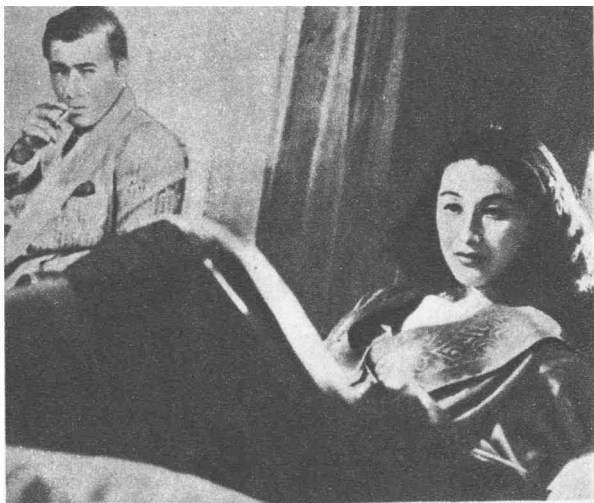
«Сугата Сансиро»



«Не сожалею о своей юности»



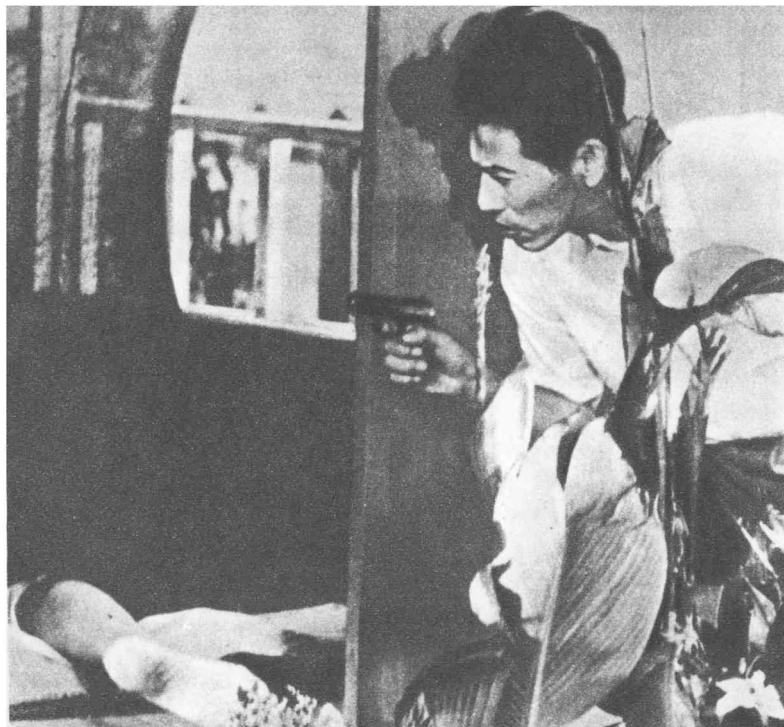
«Пьяный ангел»



«Бездомный пес»

«Расёмон»

→





«Идиот»

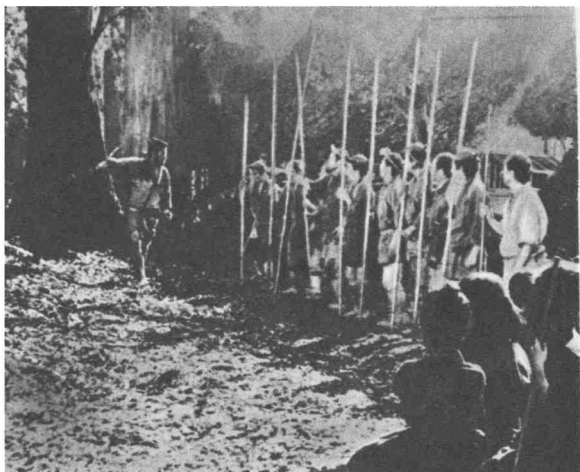


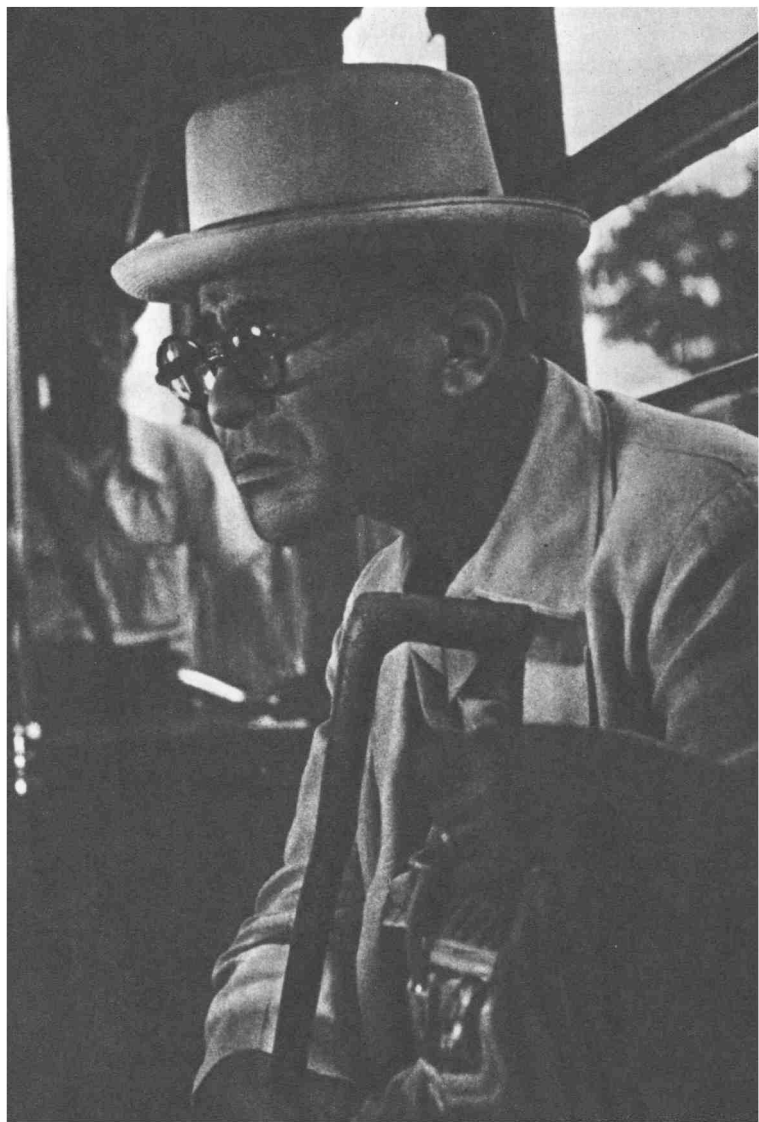
«Жить»



«Семь самураев»

«Хроника одной жизни» →





«Трон в крови, или Паучий замок»



«На дне»



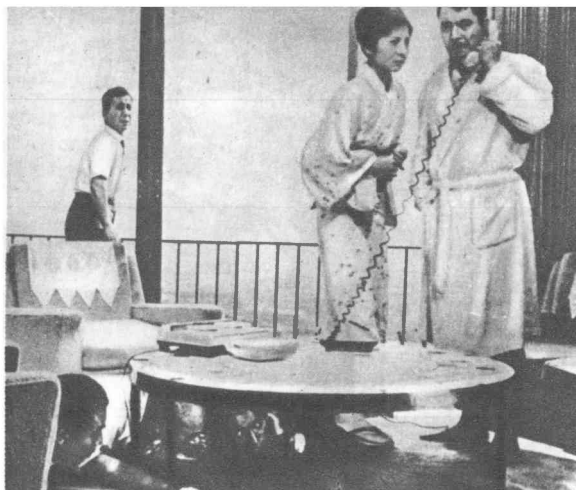
«Телохранитель»



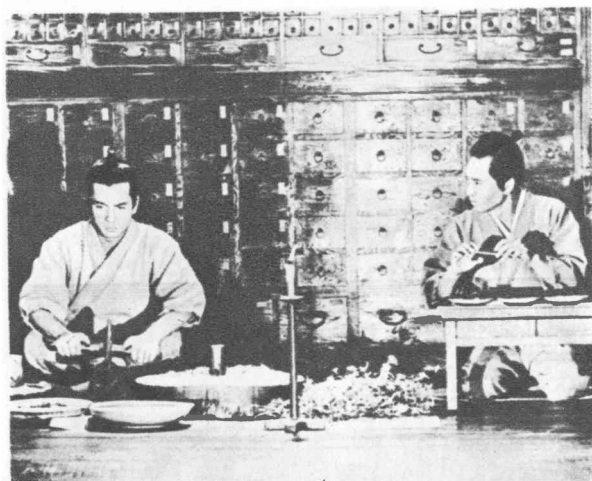
«Цубаки Сандзюро»



«Рай и ад»



Красная борода»



«Дерсу Узала»



Рабочие моменты





Содержание

Одинокий всадник в тумане. Р. Н. Юренев	5
I. Этапы пути	77
II. «Жить». Литературный сценарий. Акира Куросава, Синобу Хасимото Хидэо Огуни	117
III. Художественная палитра	181
Я представляю себе киноискусство следующим образом	182
«Секреты» творчества Куросавы. Беседы за круглым столом	183
Из беседы Акиры Куросавы с Жоржем Садулем	190
Рассказывают соратники по искусству	195
Неизбывный гуманизм Куросавы. Вера Найденова	214
«Додескаден» — воображаемый трамвай под названием «кино». Пресс-конференция Акиры Куросавы	225
Два интервью с постановщиком «Дерсу Узала»	227
Спектр простоты. Лев Аннинский	239
Куросава — художник. Кадзуо Ямада	254
Музыка в фильмах Куросавы. Кунихара Акияма	265
Куросава уже давно стал классиком. Григорий Козинцев	281

**Акира Куросава. Вступит. статья Р. Юренева. М.,
К 93 «Искусство», 1977.**

288 с.; 23 л. ил. (Мастера зарубеж. кино).
На обороте тит. л. сост.: Л. Завьялова.

Книга знакомит с жизнью и творчеством выдающегося японского кинорежиссера Акиры Куросавы, чье высокое мастерство, глубокий гуманизм советский зритель мог оценить по фильмам «Расёмон», «Жить», «Красная борода», «Под стук трамвайных колес». Эти и ряд других фильмов Куросавы завоевали широкое признание во всем мире.

К 80106-183
025(01)-77 231-77

778И

Акира Куросава

Сборник

Редактор В. А. Рязанова. Художник В. Е. Валериус. Художественный редактор Г. К. Александров. Технические редакторы Г. П. Давыдов, А. Н. Ханина. Корректоры И. В. Разинкина и Б. М. Северина. Сдано в набор 24/11-77 г. Подписано в печать 10/VIII-77 г. А 12768. Формат издания 70×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1 и тифдручная. Усл. печ. л. 14,7. Уч.-изд. л. 16,273. Изд. № 15211. Тираж 50 000 экз. Заказ 155. Цена 1 р. 20 к. Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109. Иллюстрации отпечатаны в Ордене Трудового Красного Знамени Московской типографии № 2 Союзполиграфпрома. З. 944.

