

Елена Леонидовна Катасонова¹
katasonova@rambler.ru

КУРОСАВА АКИРА: САМУРАЙ С РУССКОЙ ДУШОЙ²

Куросава Акира признан одним из выдающихся режиссёров в истории мирового кино. В его яркой творческой биографии — три фильма, основанных на произведениях русских писателей: «Идиот» Ф.М. Достоевского, «На дне» М. Горького и «Дерсу Узала» В.К. Арсеньева. Однако мотивы, взятые из русской литературы, прослеживаются и во многих других работах режиссёра. Он воспитывался на русской классике, любил русскую культуру и русскую природу, имел много друзей среди наших режиссёров и артистов. Его высоко чтили в Советском Союзе, и сегодня в России трудно найти человека, кто не знал бы имени Куросава Акира и его фильмов. В настоящей статье автор описывает творческий путь великого режиссёра. Вдохновляясь произведениями русской классической литературы, Куросава создавал самобытное авторское кино, до сих пор не утратившее актуальности и вдохновляющее современных режиссёров к его переосмыслению. Книги известного писателя и путешественника В.К. Арсеньева легли в основу картины «Дерсу Узала». Этот фильм был снят ближе к концу творческого пути мастера, когда он был уже опытным и именитым кинодеятелем. Съёмки этого фильма стали большим совместным проектом творческих групп из СССР и Японии.

Ключевые слова: Куросава Акира, Ф.М. Достоевский, М. Горький, В.К. Арсеньев, кино, русская классика.

Elena L. Katasonova¹
katasonova@rambler.ru

KUROSAWA AKIRA: SAMURAI WITH A RUSSIAN SOUL

Akira Kurosawa is recognized as one of the greatest directors in the history of world cinema. In his bright creative biography, there are three films based on the works of Russian writers: “The Idiot” by F.M. Dostoevsky, “At the Bottom” by M. Gorky and “Dersu Uzala” by V.K. Arsenyev. However, motifs taken from Russian literature can be traced in many other works of the director. He was brought up on the Russian classics, loved Russian culture and Russian nature, had many friends among Russian directors and artists. He was highly honored in the Soviet Union, and today in Russia it is difficult to find a person who would not know

¹ Институт востоковедения РАН, Москва, Россия.
Institute of Oriental Studies, RAS, Moscow, Russia.

² Статья ранее была опубликована: Катасонова Е.Л. Самурай с русской душой // Япония. 2016. Ежегодник. М., 2016. С. 273—293.

the name Kurosawa and his films. In this article, the author describes the creative path of Akira Kurosawa. Inspired by the works of Russian classical literature, Kurosawa created an original author's cinema that has not lost its relevance to this day and inspires modern directors to rethink it. Books by the famous writer and traveler V.K. Arsenyev formed the basis of the film by Akira Kurosawa — “Dersu Uzala”. This film was shot towards the end of the master's career when he was already an experienced and eminent filmmaker. The shooting of this film became a big joint project of creative teams from the USSR and Japan.

Keywords: Akira Kurosawa, F.M. Dostoevsky, M. Gorky, V.K. Arsenyev, cinema, Russian classics.

Фамилия и имя Куросава Акира не раз получали образные толкования, поскольку иероглиф «Акира» означает «светлый», а «Куросава» — «чёрное болото». И в этой своеобразной игре светлого и тёмного, «в этом контрасте, — как заявили, например, на российском канале „Культура“, — отразилась суть его творчества, в котором сочетались традиции Востока и Запада, пафос и юмор» [2]. А вот ещё одна достаточно яркая метафора: «Куросава Акира воссиял над погружённым во мрак японским кино начала XX в.» [1]. Конечно, в этих словах есть немалая доля пафоса. Но они в полной мере свидетельствуют о том огромном вкладе, который внёс Куросава в развитие киноискусства, не просто технически и стилистически соединив в своём творчестве Запад и Восток, а в прямом смысле изменив мировой кинематограф. В 1990 г. режиссёр получил третьего в своей жизни «Оскара» «за достижения, вдохновившие, приведшие в восторг и обогатившие кинематографистов во всём мире» [1]. И это была далеко не первая, но и не последняя его награда. В 1991 г. указом Президента СССР Куросава был награждён орденом Дружбы народов «за большой личный вклад в развитие культурных связей между Советским Союзом и Японией» [7].

Сегодня имя Куросава знают все. С лёгкой руки журналистов и критиков его называли то «императором японского кино», то «одиноким всадником в тумане», а ещё — «самураем с русской душой». И именно этот образ мне нравится больше всего. Казалось бы, зачем идти на поводу у прессы? Ведь писали о Куросава много и разное, то восхищаясь работами великого мастера, то упрекая его в творческом простом. Его нарекали космополитом и самым неазиатским из японских режиссёров и в то же время писали о нём как о ревностном продолжателе национальных традиций и т.д. Но в данном случае образ найден абсолютно точно, и в нём заключена основная суть Куросава-человека и Куросава-режиссёра.

Почему самурай? Наверное, потому, что мастер много и успешно работал в жанре исторического кино *дзидайгэки*, создав широко-масштабные самурайские саги и целую галерею образов самураев.

«До Куросава-сан не было такой реальности, — указывает переводчик Икэда Масахиро. — Куросава-сан создал подлинные картины жизни самураев» [2]. Эти картины он во многом воспроизводил по наитию, как бы следуя голосу предков. Ведь по своему происхождению Куросава был выходцем из древнего самурайского рода. Он родился в 1910 г. в семье кадрового военного. Его отец по окончании первого класса школы армейских офицеров ушёл в армию, а затем, увлечшись физической культурой, стал членом Ассоциации физического воспитания. Затем он учительствовал в средней школе, обучая детей борьбе кэндо и другим воинским искусствам. В семье Куросава, где кроме будущего режиссёра росло ещё шестеро детей — три сестры и три брата, царил дух воинской дисциплины и культ спорта. Отец, желая передать семейные традиции, стремился вырастить из сыновей крепких спортсменов и привить им любовь к военной службе, однако все его усилия оказались напрасными: никто из них так и не пошёл по его стопам.

Младший из сыновей, Акира, который отличался среди своих сверстников талантом каллиграфии и мастерством в области воинских искусств, долго оставался весьма апатичным и инфантильным подростком со слабым здоровьем и плаксивым характером, мечтавшим лишь об одном — стать капитаном торгового судна. Но шло время, и мальчик менялся, приобретая всё большую любознательность и жизненную активность. Большую роль в духовном формировании Куросава сыграло, казалось бы, не столь существенное событие в его жизни: переезд семьи в Токио и смена школы. Но именно здесь судьба подарила ему встречу с прекрасными учителями, благодаря которым юноша начал быстро приобщаться к отечественной и мировой литературе, а также к искусству.

Он стал много и жадно читать, и самым любимым писателем для него долгие годы оставался его соотечественник Куникида Doppo — один из пионеров новой японской литературы. Doppo писал о природе, интересно рассуждал о взаимном притяжении культур Запада и Востока и о встречном движении духа. А ещё он слыл большим почитателем русской литературы, в особенности творчества И.С. Тургенева, любовь к которому передалась и будущему мастеру кино. И в этом была своя историческая логика, поскольку именно через переводы двух рассказов великого русского прозаика — «Свидание» и «Три встречи», выполненных писателем Фтабатэй Симэй и изданных в Японии в 1888 г., началось знакомство японцев с русской литературой.

Вслед за Тургеневым здесь познакомились со стихами А.С. Пушкина, с произведениями И.А. Гончарова, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и др. А в начале первого десятилетия XX в. литературные познания японцев обогатились именами А.П. Чехова, А.М. Горького и их современников, вплоть до поэтов-символистов. И Куросава одно

за другим открывал для себя эти великие имена, проникая в мир русской культуры. Но при этом всю свою жизнь он оставался большим поклонником Ф.М. Достоевского и его романа «Идиот». А ещё любовь к русской литературе зародила в юноше не менее сильное увлечение кинематографом.

В Японии кинофильмы стали снимать примерно в те же годы, что и в других странах. Правда, долгое время это были в основном записанные на киноплёнку спектакли из репертуара театра Кабуки, так называемые исторические драмы — *дзидайгэки*. Как правило, их сюжеты черпались из литературного наследия Тикамацу Мондзаэмон с обязательным соблюдением всех строгих многовековых канонов этого жанра и театральных амплуа. И если массовый зритель, воспитанный исключительно на классических театральных образцах, воспринимал эти картины как ожившие на экране хорошо знакомые с детства сюжеты и получал эстетическое удовольствие, сопоставляя их киноверсию с оригиналом, то продвинутая часть творческой интеллигенции, ориентированная на мировой кинематограф, стремилась избавиться от этих оков прошлого. При этом кино тогда всё ещё не мыслилось вне рамок театральных постановок ни самой публикой, ни начинающими кинематографистами.

Своеобразную художественную альтернативу пьесам Кабуки они видели в новом театре — *сингэки*, который создавался в первое десятилетие XX в. Его основателем стал большой знаток русского драматического искусства и большой поклонник А.М. Горького Осанай Каору. Поставленные им спектакли во многом испытали на себе русское воздействие, что в первую очередь отразилось на репертуаре театра, базирующемся в основном на русской классике, а также на школе актёрского и режиссёрского мастерства, продолжившей традиции К.С. Станиславского. В дальнейшем влияние русской культуры сказалось в той или иной степени и в музыке, и в изобразительном искусстве, и в балете. Вовлечён в этот процесс был и молодой кинематограф. Он, как и театр, был обязан своими первыми шагами и первыми успехами русской литературе.

Многие из уже хорошо известных японцам к тому времени романов и пьес Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, А.М. Горького японские кинематографисты поспешили перенести на экран. Так, нашумевшая инсценировка романа «Воскресение» Л.Н. Толстого побудила режиссёра Хосояма Кёмацу приступить к экранизации этого произведения с участием знаменитого театрального актёра Татибана Тэйдзиро, работавшего в амплуа *оннагата* (женских ролей), в роли Катюши Масловой. Кстати говоря, фильм так и назывался — «Катюша» (*Катюся*, 1914). Не меньший успех выпал и на долю экранизации драмы Л.Н. Толстого «Живой труп» (*Икэру сикабан*, 1918) режиссёра Танака Эйдзю, который вошёл

в золотой фонд истории японского кино. Русская классика продолжала привлекать к себе японских кинематографистов и все последующие годы. В 1921 г. в японский прокат выходит фильм по мотивам пьесы А.М. Горького «На дне» (*Родзё-но рэйкон*), а в 1936 г. — «Вишнёвый сад» (*Сакура-но соно*) А.П. Чехова, режиссёром которых стал Мурата Минору. Более того, при внимательном знакомстве с японской довоенной кинопродукцией, наверное, удалось бы обнаружить мотивы темы русской классики и в других фильмах. И тем не менее все эти экранизации явились лишь своего рода иллюстрациями полюбившихся японцам произведений русских писателей, что было достаточно типично для того времени. Но для юного Куросава связь кино с русской литературой значила многое.

Ещё одним мощным стимулом для увлечения кино стал для молодого дарования его старший брат Хэйго, которого влекло искусство, и он, несмотря на запрет отца, выбрал для себя модную в то время профессию *бэнси* — комментатора немого кино. Если в России отсутствие звука во время демонстрации немых фильмов заменяла собой игра тапёра, то в Японии по традиции было принято, чтобы во время сеансов кто-то пояснял действия на экране, иногда даже озвучивая диалоги или делая отдельные ремарки по поводу происходящего. Ведь всё пришедшее с Запада, включая мораль и обычаи, было в новинку для японцев и требовало своего пояснения. Да и традиции национального театра, на которых была воспитана публика, всегда предполагали рассказ от автора.

Хэйго в силу своей модной профессии и артистичности натуры вскоре стал заметной фигурой тогдашнего японского бомонда. Он часто посещал традиционную японскую эстраду — *ёсэ*, кинотеатры и тайком брал с собой своего младшего брата, вводя в круг своих друзей и мир своих увлечений. Знавшие его люди говорят, что много общего было у Хэйго с легендарным Мисима Юкио, имея в виду и его ранний и во многом ритуальный уход из жизни в стиле средневековых драм. Хэйго покинул этот мир в возрасте 27 лет, отправившись вместе со своей подругой в горы и совершив там двойное самоубийство. Об этом трагическом эпизоде Акира не переставал вспоминать всю свою жизнь.

И, наконец, ещё одно событие, которое в эти годы кардинально изменило течение монотонной жизни юного Куросава, — это землетрясение 1923 г., разрушившее сразу несколько японских городов, включая столицу Токио, и ещё раз продемонстрировавшее японцам мощь природной стихии. Его семья не пострадала от случившегося, но предпочла в этот год на летний период переселиться на родину своих предков — в префектуру Акита. Здесь мальчик впервые увидел почти первозданную природу, её красоты, и это окончательно сформировало у него решение стать художником. Он начал посещать художественную школу

«Досюся», пройдя там курс обучения основам европейской живописи, и даже стал подрабатывать, подрядившись делать иллюстрации для приложения к женским журналам. Однако стать профессиональным художником ему так и не было суждено. В 1927 г. юноша проваливается на вступительных экзаменах в престижное в те годы высшее учебное заведение — Токийскую художественную школу, но продолжает писать картины. И уже в следующем году его картина «Существо» (*Сэйбуцу*) попала на престижную выставку «Ника», что принесло начинающему живописцу первую известность и открыло путь в ряды Японской ассоциации пролетарского искусства, куда он вступил в 1929 г. в возрасте 19 лет.

1920-е гг. стали во многом переломным этапом в духовной жизни страны: новые художественные веяния и направления в искусстве — дадаизм, сюрреализм, абстракционизм — мощным потоком хлынули в Японию. Из России пришли коммунистические идеи. Увлечение марксизмом и новейшими художественными течениями привело к появлению «Японской ассоциации пролетарского искусства», которая находилась под сильным влиянием русского авангарда и идей русской революции. В 1920 г. прошёл учредительный съезд с целью организации в Японии пролетарского творческого союза, однако создание его ещё какое-то время откладывалось из-за чисто политических разногласий внутри художественной интеллигенции. И из этого хаоса мнений и взглядов появилась на свет Японская лига пролетарского искусства, или «Наппу», а затем на её основе сложилась Ассоциация. Деятельность этой организации не ограничивалась сферой живописи: в ней состояли также представители литературного и театрального мира страны.

Разумеется, её работа во многом строилась на постулатах марксистского учения, и Куросава, как и многие другие представители творческой интеллигенции, был увлечён идеями классовой борьбы. Однако при этом он не стремился глубоко постичь суть марксизма, теоретические споры его также не слишком интересовали. Куда больше его привлекали идеи нового революционного искусства, а также достаточно прозаическое стремление выставлять свои картины на суд зрителей. Вот почему знаменательным событием для будущего режиссёра стала проходившая в 1929 г. крупная выставка пролетарского искусства, проводимая Ассоциацией. В её экспозиции было размещено целых пять его работ: картины маслом и акварелью, а также плакат. Особенно высокой оценки удостоилась его огромная трёхметровая акварель. Однако это стало последней творческой победой Куросава как художника. Вскоре его контакты с Ассоциацией прекратились из-за резкого уклона в политику, начавшегося в её рядах.

Сам Куросава также на первых порах избрал для себя эту опасную в те годы стезю, оставив на какое-то время даже занятия живописью.

Правда, данный период продолжался недолго: вскоре революционные идеалы разбились о реальность. Надо было искать средства к существованию, чего не могли дать ему ни политика, ни живопись. Да и смерть Хэйго в 1933 г. подействовала на него отрезвляюще. Когда Акира было уже за двадцать, он решил пойти по стопам любимого брата. В 1936 г., выдержав трудный конкурс, он получает место ассистента режиссёра Ямамото Кадзиро в компании PLC, которая, объединившись с ещё тремя другими, в 1937 г. становится студией «Тохо». Там он начинает писать сценарии для фильмов и помогать в их съёмках, пока на правах стажёра. При этом тяга к рисованию не покидала Куросава всю его жизнь. И все те, кто видел, как работает этот прославленный режиссёр, обязательно отмечали, что он видит и создаёт кадр как подлинный живописец.

Свои первые фильмы Куросава снял в 1940-е гг., избрав для себя жанр социальной драмы. Его первой социально-философской работой стала драма «Пьяный ангел» (*Ёйдорэ тэнси*, 1948), в которой, по признанию самого же режиссёра, он «...впервые стал самим собой. Это был мой фильм. Его сделал я и никто другой» [13]. Однако полностью уйти от острых политических вопросов современности ему так и не удалось. Ярko выраженный антимилиитаристский пафос явно прослеживается даже в одной из его дебютных лент «Самые красивые» (*Итибан цукусику*, 1944), рассказывающей о судьбе девушек, работающих на военном заводе. И тем не менее в беспокойное для Японии военное время режиссёр стремился всё дальше уйти от идей классовой борьбы в своём творчестве, пытаясь просто делать своё кино, по возможности обходя строгие цензурные заслоны. Ярким тому подтверждением может служить фильм, шедший у нас в прокате под названием «Гений дзюдо» (*Сугата Сансиро*, 1943), созданный по сценарию и при участии Куросава и рассказывающий о развитии дзюдо в Японии в конце XIX в.

И всё-таки после войны Куросава вновь уступил общественным настроениям, откликнувшись на призыв профсоюза студии снять ленту о рабочем движении. Дело в том, что в те годы на студии «Тохо» было сильно влияние коммунистов, которые, по существу, руководили местным профсоюзом. С их подачи и родилась идея создания фильма «Творящие завтрашний день» (*Аса-о цукуру хитобито*, 1946). Лента состояла из трёх новелл, которые снимал Куросава вместе с Ямамото Кадзиро и Сэкигава Хидэо. Позже Куросава вспоминал: «Фактически фильм этот не мой, он является коллективным трудом целой группы и доказывает, что этот метод работы себя не оправдывает. Я справился со своей задачей за одну неделю. Ещё сегодня меня клонит ко сну при звуках музыки, посвящённых празднику Первого мая» [3].

С тех пор Куросава извлёк важный урок на будущее: неприемлемость для себя коллективного творчества. Позже это отмечалось всеми,

кому довелось с ним работать: он принадлежал к породе режиссёров, подчиняющих своей точке зрения весь остальной коллектив и снимающих именно «авторскую» версию фильма [6]. И ещё одна простая истина открылась тогда будущему мастеру: теперь он будет снимать фильмы не по социальному или политическому заказу, а только исходя из собственных художественных замыслов. Но приобрести эту творческую свободу Куросава смог лишь после мирового триумфа картины «Расёмон» (*Расёмон*, 1950), которая принесла её создателю самые престижные награды — «Золотого Льва» Венецианского кинофестиваля (1951), «Оскара» (1952) и громкую известность на Западе. Вместе с тем на родине он подвергся горьким для режиссёра нападкам со стороны соотечественников, обвинявших его до последних дней жизни в космополитизме и ориентации на западного зрителя.

Лента «Расёмон» во многих отношениях этапная в фильмографии мастера. Её сюжет строится на истории убийства самурая и изнасилования его жены, рассказанной от лица четырёх персонажей и поданной в четырёх разных версиях. В основу сценария были положены две новеллы известного японского писателя Акутагава Рюноске «Ворота Расёмон» и «В чаще». И снята лента в жанре, близком к исторической драме *дзидайгэки*. Именно в этой работе режиссёра впервые появляется образ самурая, который потом будет так часто вдохновлять мастера. Ведь вслед за «Расёмон» им была создана целая серия исторических фильмов, главными героями которых являлись либо самурай, либо ронин — обедневший представитель воинского сословия, а действие лент перенесено в феодальные времена с их междоусобными войнами, жестокими сражениями, средневековой моралью, местными нравами и обычаями. Достаточно назвать такие блестящие работы Куросава, отмеченные международными наградами, как: «Семь самураев» (*Ситинин-но самурай*, 1954), «Телохранитель» (*Ёдзимбо*, 1961), «Отважный самурай» (*Цубаки Сандзюро*, 1962), «Тень война» (*Кагэмуся*, 1980) и др.

Через эти ленты фактически состоялось знакомство мира с историей Японии, которую Куросава в своих фильмах показывал намеренно реалистично и жёстко, но и непременно с неугасающим «куросавским» оптимизмом. При этом картины в жанре *дзидайгэки* — это не только дань уважения своим предкам и любви к родной истории, но и результат оригинально переосмысленной традиции жанра американского вестерна, которая вдохновляла японского режиссёра. Об этом он заявлял неоднократно не в одном интервью. И об этом свидетельствует тот огромный успех названных лент Куросава на Западе и то число ремейков «Семи самураев» и других фильмов, которые были созданы в США и других странах (яркий пример — голливудская «Великолепная семёрка» Джона Стерджеса).

Сразу же после картины «Расёмон» Куросава неожиданно для всех обратился к русской теме — экранизации романа Ф.М. Достоевского «Идиот» (*Хакути*, 1951), о чём он мечтал ещё задолго до своего триумфа в Венеции. Он не раз говорил о своей любви к Достоевскому, к образу князя Мышкина, к теме прощения и сострадания. «Что такое Достоевский? — рассуждал впоследствии Куросава. — Допустим, на улице в результате несчастного случая смертельно ранен человек. Большинство прохожих прошло бы своей дорогой, отводя глаза в сторону. Достоевский же переживал бы мучения вместе с умирающим. Я думаю, что никто так честно не писал о жизни. Сострадание — свойство высочайшей человеческой души, свойство святое — за это я преклоняюсь перед Достоевским и обожаю его Мышкина» [8]. С этими мыслями он жил, но снимал другие фильмы, экранизировал произведения других авторов, пока не созрели необходимые условия для реализации его давней мечты. Это — мировая известность, которую режиссёр приобрёл благодаря фильму «Расёмон», а также его переход со студии «Тохо» на «Сётику», где ему была обещана неограниченная творческая свобода. Но и здесь Куросава не смог избежать цензурных и прочих ограничений. Достаточно сказать, что по настоянию руководства студии он вынужден был сократить уже практически готовый к показу фильм: 265 минут экранного времени ему пришлось ужать до 166 минут, что не могло не сказаться на качестве картины.

Несмотря на это, Куросава считал «Хакути» своим лучшим фильмом. «Мои взгляды и психология похожи на взгляды и психологию героя „Идиота“, — писал режиссёр. — Может быть, поэтому я так люблю Достоевского. Никто так, как он, не пишет о жизни человека. Я ценю свой фильм настолько, насколько мне удалось передать дух Достоевского. Японцы растут на русской классике, и я начал с неё своё образование. Я врос в неё настолько, что это отразилось в моём творчестве» [11]. Кажется, что Куросава работал над фильмом так, как писатель — над романом: с русской почвы он переносил важнейшие жизненные вопросы в голодную послевоенную Японию. События, описанные Достоевским, он воссоздал на заснеженном острове Хоккайдо, похожем на Россию, дал героям японские имена и заставил их говорить по-японски. При этом дух русского оригинала ощущается буквально во всём: то повеет мелодией «Амурских волн», то зазвучит текст Достоевского. И этот режиссёрский ход кажется вполне логичным, поскольку костюмная драма из жизни Японии XIX в. была бы малоинтересной для широкого зрителя, так же как и подробно показанные реалии быта и нравов дореволюционной России.

Наверное, самое впечатляющее в фильме — это его живописная и мрачная атмосфера: тёмные, приземистые японские домики, теснота, скупые и удручающие интерьеры квартир. Созданная режиссёром

атмосфера передаёт удушающий психологический настрой произведений Достоевского. Постановка даёт возможность бросить обновлённый взгляд на давно знакомый и, казалось бы, застывший классический сюжет. Куросава погружает своего главного героя Камэда (князь Мышкин), которого играет Мори Масаяки — японец с просветлённым взглядом и европейским типом лица, в депрессивную обстановку в стране, проигравшей Вторую мировую войну и пережившей трагедию ядерных бомбардировок. В отличие от своего прототипа, князя Мышкина, Камэда не содержался в швейцарской лечебнице для душевнобольных, а сошёл с ума в лагере для военнопленных, попав в расстрельные списки и чудом избежав гибели (опять же параллель с судьбой Достоевского). За минуту до смерти, которой, впрочем, не суждено было состояться, он научился ценить и бесконечно любить жизнь во всех её проявлениях, в нём появилось глубокое чувство сострадания ко всему живому. Ярчайшая роль сыграна актёром Мифунэ Тосиро, его Рогожин носит в картине японское имя Аками. «Я увидел на экране глаза Рогожина — бешеные, жгучие, раскалённые угли — именно такие, каким их написал Достоевский», — отмечал выдающийся советский кинорежиссёр Георгий Козинцев, большой мастер экранизации. И здесь же следовал его художественный вердикт: «„Идиот“ стал „чудом перевоплощения классики в кино“... Страницы Достоевского ожили, слова — тончайшие определения — материализовались» [12].

Вышло так, что Куросава намного раньше советских кинематографистов обратился к экранизации романа «Идиот», и, судя по всему, ему удалось раскрыть бездну смыслов своего любимого писателя гораздо точнее и полнее даже отечественных мэтров кинематографии. Напомню, что классик советского кино И. Пырьев начал снимать свою версию «Идиота» лишь в 1958 г. и, думается, не без желания взять реванш, но явно проиграл смелому японцу это художественное состязание. А последняя киноверсия романа, созданная В. Бортко, вышла на экраны в 2003 г. И говорят, что В. Бортко многое почерпнул у японского коллеги для своей экранизации «Идиота» — настолько современно переосмыслил роман японский режиссёр почти за полвека до него. Даже самые академически педантичные российские литературоведы — специалисты по творчеству Достоевского — признают за куросавским «Идиотом» невиданную «аутентичность».

Куросава всегда придерживался мнения, что самые лучшие книги — это те, что с каждым прочтением открываешь для себя заново. Сам он на протяжении своей долгой жизни более тридцати раз перечитывал роман «Война и мир» Толстого, но никогда не решался на его экранизацию, полагая, что все попытки воспроизвести эту историческую эпопею на экране обречены на провал. Он выбрал для себя более скромный формат. Его прославленный фильм «Жить» (*Икиру*, 1952)

был снят по мотивам повести «Смерть Ивана Ильича» и является одной из самых тонких экранизаций книг писателя.

В этой работе по своему обыкновению режиссёр меньше всего стремился буквально воспроизводить сюжет и идеи Толстого, а попытался по-своему понять и осмыслить ситуацию, описанную в повести русского классика: что делать безнадежно умирающему человеку в тот небольшой отведённый ему остаток жизни? Куросава, перенося действие картины в современную Японию и тем самым насытив его хорошо знакомыми местными реалиями, давал на этот вопрос несколько иной, чем русский классик, ответ: его герой несмотря ни на что стремится посвятить свои дни служению людям. Картина интересна своей композицией и оригинальным способом раскрытия характера главного героя: две абсолютно разные части, в первой из которых можно наблюдать за главным героем и изменениями в нём, а во второй — слушать, что о нём говорят люди и какой след в их душах он оставил. Лента длится целых два с половиной часа, но смотрится на одном дыхании. И не только зрители в силу эмоционального восприятия, но и кинокритики с профессиональных позиций высоко оценили мастерство режиссёра. Этот фильм получил «Золотого медведя» в Берлине, приз Берлинского сената, «Золотого волка» в Бухаресте и множество национальных премий.

О редком умении Куросава переносить русские сюжеты на японскую почву писали многие, в их числе и известный русский театральный режиссёр Георгий Товстоногов, и академик Д.С. Лихачёв [9]. В 1957 г. Куросава приступает к экранизации романа «На дне» (*Дондзоку*, 1957) по мотивам одноимённой пьесы М. Горького. Лента вышла спустя шесть лет после «Идиота». К этому времени режиссёр уже успел снять свой культовый боевик «Семь самураев», антивоенную картину «Я живу в страхе» (*Икимоно-но кироку*, 1955) и только что выпустил в прокат историко-философскую драму по мотивам «Макбета» В. Шекспира под названием «Трон в крови» (*Кумо-но судзё*, 1957).

Пьесы Шекспира, так же как и романы Достоевского, — это отдельное художественное пространство режиссёра, в атмосфере которого он жил и творил на протяжении всей своей жизни. Об этом свидетельствует и одна из его последних лент «Смута» (*Ран*, 1985), снятая по мотивам «Короля Лира». При этом «Макбета», как и «Идиота», он задумал снять ещё в 1940-х гг. и планировал приступить к работе сразу же после создания ленты «Расёмон». Однако выход в прокат в 1948 г. «Макбета» Орсона Уэллса заставили режиссёра отложить постановку на несколько лет и обратиться к не менее любимому им Достоевскому. В 1957 г. Куросава опять встал перед тем же выбором между русской и английской классикой — на сей раз между Шекспиром и Горьким. Но вопрос он решил просто, сняв за один год две ленты: «Трон в крови» и «На дне».

«Я давно планировал экранизировать пьесу Горького, — признавался Куросава, — думал создать из неё лёгкую и развлекательную картину. Ведь, в конечном счёте, „На дне“ — вовсе не мрачная пьеса. Я помню, что, когда читал её, много смеялся. Наверное, это связано с тем, что нам показывают людей, жаждущих жить, и, как мне кажется, показывают с юмором» [13]. И всё-таки, уловив заложенную в пьесе долю комизма, о котором когда-то вскользь упомянул и сам Горький, Куросава поставил отнюдь не комедийную ленту, правда, интерпретировав её в достаточно непривычном для нас ключе.

Начнём с того, что, оставаясь верным своему основному принципу инсценировки — никогда не изображать чужую ему действительность, он перенёс действие «На дне» в конец эпохи Эдо, в середину XIX столетия. Замена реалий царской России на реалии феодальной Японии — практически единственная вольность, которую позволил себе Куросава при переработке пьесы, в остальном фильм почти дословно верен тексту первоисточника. Как и у Горького, действие протекает в основном в двух декорациях — в ночлежке и в прилегающем к ней мрачном дворе. Как и в оригинале, в фильме четыре действия, разделённые на экране затемнениями. Финальное затемнение с титром «Конец» сопровождается звонкими ударами японских колотушек *хёсиги*, возвещающих о конце представления в традиционном театре.

У Куросава не было необходимости перекраивать характеры на японский лад: жизнь и нравы низов в эпоху Эдо он органично вписал в ситуацию и образы героев Горького, но акценты, расставленные режиссёром, часто отличаются от общепринятых представлений. Достаточно обратить внимание на то, что в фильме отсутствует бунтарский дух, дух протеста, связанный с образом Сатина, полностью опущен его знаменитый монолог и т.д. У Куросава Сатин — всего лишь сторонний наблюдатель, перед глазами которого разыгрывается забавляющая его жизненная драма. Не случайно японский режиссёр вложил в его уста реплику Актёра: «Комедия! Конец первого действия!» Так же заметно отличаются и характеры других действующих лиц, и в этом можно увидеть явные отступления от Горького. Однако если при постановке «Идиота» режиссёр был вынужден пойти на некоторые сокращения и упрощение оригинала, то работая над фильмом «На дне», он, за небольшим исключением, чётко следовал за текстом пьесы и за авторскими ремарками.

И тем не менее многие киноведы сходятся во мнении, что работу Куросава скорее следует отнести к вольному авторскому прочтению пьесы А.М. Горького, нежели к её классической экранизации. «На экране не горьковская пьеса... Русская пьеса — повод для того, чтобы рассмотреть японские характеры людей, живущих в Японии в середине прошлого столетия», — пишет российский исследователь И.Ю. Генс [4].

А известный американский культуролог Д. Ричи прямо указывает на то, что новизна данной картины состоит в том, что «Куросава поставил фильм не в трагической, а в гораздо более иронической интонации, придав социальной драме сатирический оттенок» [13]. Эта новая трактовка классической пьесы русского писателя, так хорошо знакомой в Японии, показалась весьма спорной и для многих японских историков кино. Авторитетный японский кинокритик Ивасаки Акира просто заявил о том, что при всём мастерстве Куросава «фильм выглядит как чужеземное растение, оторванное от родной почвы и пересаженное в тесный горшок» [6].

Возможно, эти суждения спорны, но так или иначе Горький оказался лишь одной из страниц в фильмографии Куросава, в то время как Достоевский присутствовал в его творчестве всегда. С первых шагов в искусстве в произведениях мастера ощущалось влияние эмоционального мира русского писателя. Французский киновед Жиль Делез в своей книге «Кино» писал о необычайном сходстве Куросава и Достоевского — «двух метафизиков, посредством расширения формы и обнажения сюжетного нерва способных создать такую ситуацию, когда духовные вопросы произведения оборачивались насущными вопросами самого зрителя» [6]. Режиссёр сам называл свои ранние фильмы — «Пьяный ангел» и «Жить» — «фильмами в манере Достоевского». Критики находили влияние Достоевского и в картине «Скандал» (*Сюбун*, 1950).

После экранизации романа «Идиот» Куросава вновь обратился к Достоевскому лишь в 1964 г., перенеся дух его романа «Униженные и оскорблённые» в экранизацию произведения японского писателя Ямамото Сюдзюро «Красная борода» (*Акахигэ*, 1965). «Хотя фильм „Красная борода“ является экранизацией японского романа, но он, возможно, одно из наиболее проникновенных воплощений Достоевского в кинематографе», — отмечает российский исследователь И.Ю. Генс [4].

Картина состоит из нескольких новелл о трудных судьбах бедняков — обитателей бесплатной больницы на окраине Токио, которой руководил доктор Ниидэ по прозвищу Красная Борода. Дело происходит в начале XIX в. Однако роман Ямамото послужил для режиссёра лишь сюжетной основой, обогащённой характерами и идеями Достоевского. Одна из главных сюжетных линий фильма связана с маленькой девочкой Отоё, списанной с героини «Униженных и оскорблённых» Нелли. Куросава вспоминал: «Сценарий сильно отличается от романа. Одну из главных героинь киноленты, девочку, вы не найдёте на страницах книги Ямамото. Когда я писал эту сюжетную линию, я вспомнил о Достоевском и пытался показать то же самое, что он в образе Нелли в „Униженных и оскорблённых“» [4].

«Красная борода» не просто очередной фильм японского режиссёра. Эта работа середины 1960-х гг. стала как бы итогом всей его творческой

деятельности. «С фильмом „Красная борода“, — сказал он после завершения двухлетнего труда, — что-то кончилось... Я это ясно чувствую. Это определённый этап в моём творчестве. Думаю, отныне буду ставить другие картины, непохожие на прежние» [4]. И эти слова оказались во многом пророческими.

В эти годы имя Куросава было уже хорошо известно в нашей стране. Некоторые из его фильмов с успехом шли на советском экране. Правда, демонстрировались они не всегда в центральных кинотеатрах и с большим опозданием по сравнению с их прокатом в других странах. Так произошло, к примеру, с первой показанной у нас картиной «Расёмон», которая появилась в советском прокате с опозданием на целых 16 лет — лишь в 1966 г. Зато в 1968 г., хотя и в сильно порезанном варианте, вышли картины «Жить», «Красная борода» и почти в оригинале — «Злые остаются живыми» (в японском варианте «Плохие спят спокойно» — *Варуй яцу ходо ёку нэмуру*, 1960). Появились и первые статьи о Куросаве в «Искусстве кино», «Советском экране» и т.д. При этом Куросава был у нас в стране «чуть ли не единственным „представителем“ авторского кино, по сути, модернистом, по отношению к которому не нужно было особенно оговариваться насчёт „ошибок“. Спасательным было слово „гуманизм“, правда, „воинствующий“» [11].

О Японии знали тогда у нас крайне мало. Лишь изредка по радио звучали мелодичные японские песни, в газетах появлялись короткие заметки о стремительных темпах развития японской экономики, правда, не без критических замечаний по поводу «язв капитализма», да некоторые «счастливчики» стали обладателями первых японских транзисторов, загадочным образом оказавшихся в СССР. Олимпийские игры в Токио 1964 г. во многом подогрели интерес советских людей к этой стране и расширили знания о своём ближайшем дальневосточном соседе. А затем, в конце 1960-х, грянула мода на романы культового в то время японского писателя Абэ Кобо «Женщина в песках» (*Суна-но онна*, 1962) и «Чужое лицо» (*Танин-но као*, 1964). Его произведения переводились в СССР и издавались большими тиражами: видимо, не последнюю роль в этом сыграло то обстоятельство, что сам писатель состоял в коммунистической партии Японии, из которой он, правда, вышел после известных событий в Венгрии.

Естественно, что в это время фильм «Расёмон» стал для многих настоящим художественным откровением, после чего началась долгая киноэра Куросава Акира в Советском Союзе. Кто знает, может быть, нынешнее увлечение Японией связано в том числе и с фильмами этого великого японского режиссёра? Долгие годы в восприятии советских людей он олицетворял собой чуть ли не весь малознакомый нам тогда японский кинематограф. Но даже и в наши дни, когда о новинках мирового экрана мы узнаём ещё задолго до выхода фильмов в широкий

прокат, для массового российского зрителя японское кино до сих пор ассоциируется в первую очередь с именем и фильмами Куросава. Правда, возможно, в последние годы его лидирующие позиции заметно потеснил вездесущий Китано Такэси.

Но тогда с известностью Куросава в СССР мог поспорить только один его соотечественник — Синдо Канэто. Вся его жизнь была связана с Москвой и Московским кинофестивалем. Ветеран японского кино, открыто симпатизировавший коммунистам, но чётко определивший себя как социалист, бунтарь и левак, Синдо часто бывал в советской столице. А его картины не только шли в широком прокате, но и трижды получали Гран-при Московского международного кинофестиваля. Первый из них японский режиссёр получил в 1961 г. за фильм «Голый остров» (*Хадака-но сима*, 1960) — удивительную историю жизни одной семьи на безлюдном и безводном острове, которая была снята без единой реплики. А затем он стал лауреатом этого кинофорума в Москве спустя ровно 10 лет, показав остросоциальную драму «Обнажённые девятнадцатилетние» (*Хадака-но дзюкусай*, 1971), которая шла у нас в прокате под названием «Сегодня — жить, умереть завтра».

МКФ награждал Синдо не только в советские времена. В 1999 г. его лента «Жажда жизни» (*Икумай*, 1999) — современное прочтение культовой «Легенды о Нараяма» — завоевала «Золотого святого Георгия» и премию ФИПРЕССИ на XXI Московском кинофестивале. Но, кроме того, были ещё и другие яркие работы Синдо, показанные в разные годы в рамках конкурсной программы. Это лента «Сова» (*Фукуро*, 2003), ставшая заметным событием XXV Московского кинофестиваля, на церемонии открытия которого 91-летнему мастеру был вручён приз «За выдающийся вклад в мировой кинематограф». И даже в 2011 г. почти столетний патриарх японского кино за год до своего юбилея вновь прислал на конкурс трогательную, во многом автобиографическую ленту «Открытка» (*Итимаи-но хагаки*), которую из-за болезни автора представлял его сын. Синдо прожил 100 лет и один месяц и даже успел увидеть свой образ, отлитый в бронзе известным российским скульптором Григорием Потоцким. В честь предстоящего 100-летнего юбилея режиссёра ещё при жизни мастера по сложившейся традиции ему, как трёхкратному лауреату Московских кинофестивалей, в 2011 г. был установлен бюст в парке Музеон, что возле Центрального дома художника.

Куросава в то время не был настолько «обласкан» в советской кинематографической среде. Он впервые приехал в СССР лишь в 1971 г. со своей картиной «Под стук трамвайных колёс» (*Додэскадэн*, 1970), чтобы представить её вне конкурсной программы на VII Московском фестивале. В ней режиссёр рассказывал о гибнущих и погибших — о пьяницах, наркоманах и всех обездоленных, о человеческих пороках и жестокости жизни. Это была первая картина, которая снималась независимой

кинокомпанией «Четыре всадника», созданной на деньги самого Куросава и его трёх друзей — прекрасных режиссёров Кинугаса Тэйносукэ, Итикава Кон и Кобаяси Масаки в 1969 г.

После целой череды творческих неудач и разочарований, связанных с несостоявшимися проектами и аннулированными контрактами в США и Франции, Куросава вернулся на родину и следующие пять лет провёл без работы, что привело его к затяжному творческому и психологическому кризису. И тут он ухватился за спасительную идею начать всё сначала и ещё раз создать собственную студию, рассчитывая на то, что на сей раз это непременно даст ему долгожданную творческую свободу и финансовую независимость. Но расчёт оказался неверным: японский зритель куда охотнее шёл на Джеймса Бонда или вампира Дракулу, чем на отечественные фильмы о социальных бедах и моральных конфликтах.

Фильм «Под стук трамвайных колёс» стал первой цветной лентой в фильмографии Куросава (у нас в прокате шёл в чёрно-белом варианте). Сегодня его назвали бы малобюджетным: он снимался на городской свалке, практически без декораций, в рекордные сроки и без именитых актёров, но это не спасло его создателей от полного коммерческого провала: в Японии фильм посмотрело немногим более 1 тыс. зрителей. И вскоре великий режиссёр, расплачиваясь с долгами, потерял всё: и последние сбережения, и дом, и студию, но главное — возможность создавать свои фильмы.

А потом произошло ещё одно нежданное событие — Куросава пригласили на Московский кинофестиваль. И вот на седьмом десятке лет он впервые отправился в страну, с которой с юности был связан тесными узами духовного родства. Говорят, что в Москву он приехал тогда усталый и печальный и сразу же с аэродрома попросил отвезти его не в гостиницу, а в лес. И подмосковная берёзовая роща щедро одарила его своей красотой и даже порадовала подарком — маленьким крепким белым грибом. Он сорвал гриб, поднёс его к лицу, то ли чтобы острее почувствовать аромат русского леса, то ли почтительно прикоснуться губами к чужой, но прекрасной природе, которую он так хорошо знал по литературе и часто представлял в своём воображении, но воочию увидел впервые. А на следующий день он уже встречался с нашими режиссёрами, актёрами, киноведами, с которыми с тех пор поддерживал дружеские и творческие контакты.

На кинофестивале Куросава был окружён большим вниманием публики и прессы, хотя держался от всех на расстоянии, в чём сказывался его замкнутый характер, да и, возможно, языковой барьер. Привезённая им картина была принята очень тепло и даже получила приз Союза кинематографистов. Но награда, как показалось тогда многим,

мало порадовала режиссёра, находившегося в мрачном расположении духа, будто в предчувствии очередной беды в своей жизни. Однако на сей раз его ждала не беда, а большая творческая удача — предложение о сотрудничестве, поступившее от тогдашнего директора Мосфильма И.А. Серова, который весьма благоволил японскому режиссёру.

К тому времени советские и японские кинематографисты уже имели за плечами достаточно успешный опыт совместной работы. Первым примером послевоенного сотрудничества двух стран в области кино стала совместная лента «Маленький беглец» (режиссёры Э. Бочкарёв и Кинугуса Тэйносукэ, в ролях Юрий Никулин, Тихару Инаёси, Уно Дзюкити и др., 1966). Она была снята в ознаменование десятилетия подписания Совместной декларации 1956 г., прекратившей состояние войны между двумя странами. Фильм должен был предложить новую модель партнёрства России и Японии. Ведь публика в обеих странах еще помнила книги и фильмы о шпионах и диверсантах, прячущихся в дальневосточной тайге, а у нас в стране ещё пели песни об этом... В противовес этой, ставшей уже привычной, атмосфере враждебности советские и японские зрители окунулись в праздничную обстановку цирка, завораживающие звуки музыки, чувства взаимной доброты и сострадания, сдобренные столь же ожидаемым хеппи-эндом.

Фильм рассказывал о японском мальчике по имени Кэн, тайком пробравшемся на советский корабль, на котором отправляется в СССР на поиски отца. Он путешествует по Сибири, не зная языка и не имея документов, но везде встречает друзей. Благодаря заботам клоуна Никулина маленький японец получит возможность учиться и стать большим музыкантом. Через десять лет Кэн вместе с советским оркестром приезжает на гастроли на свою родину и здесь встречает истинный триумф. В этой первой совместной работе авторам важно было не только выстроить приемлемую для зрителя обеих стран фабулу (русские учителя и японский ученик, ребёнок и клоун, музыка как универсальный язык), но и опереться на знаковые фигуры. Прежде всего, это был любимый в Японии по цирковым гастролям Юрий Никулин, а также сам режиссёр Кинугуса («Врата ада» — *Дзигокумон*, 1953) — большой друг Куросава. В юности он был актёром женского амплуа и сыграл героинь в первых немых японских экранизациях русской классики, в 1928 г. побывал в Москве и встретился с Сергеем Эйзенштейном. За свой фильм «Врата ада» первым из японцев стал лауреатом Каннского фестиваля и обладателем награды Американской киноакадемии, проложив дорогу японскому кино к мировому зрителю.

Любопытно, что по годам выхода советско-японских фильмов можно проследить все колебания государственных отношений между двумя странами в послевоенные годы. 1970-е вошли в историю как эпоха

разрядки международной напряжённости. И её культурными свидетельствами стали сразу несколько советско-японских фильмов о любви и человеческом сострадании. Это «Москва, любовь моя» и «Мелодии белой ночи», в которых в главной роли выступила прославленная японская актриса Комаки Курихара, не только пользовавшаяся в те годы большой популярностью у себя в стране, но и ставшая «главной японкой» советского экрана.

В чём-то эти две мелодрамы удивительно похожи между собой: романтические истории о японской девушке (в первом случае — балерине, во втором — пианистке), которая, преклоняясь перед русской культурой и стремясь совершенствовать своё мастерство в СССР, приезжает к нам на учёбу и неожиданно для себя знакомится с русским мужчиной — своим коллегой, также представителем мира искусства. Тут и начинаются всякие житейские перипетии, любовные муки, ностальгические воспоминания о доме и моральные страдания, но в конечном итоге всегда побеждает любовь.

Так судьба познакомила Курихара с Олегом Видовым, Юрием Соломиным, Сергеем Соловьёвым, Андрисом Лиепой и др. Но особая дружба возникла у неё с нашим прославленным режиссёром Александром Миттой. Японская актриса даже снялась у него в эпизодической роли в фильме «Экипаж», а в конце 1980-х сыграла в следующем советско-японском фильме «Шаг». Кстати говоря, сценарий Митта написал специально для неё и Леонида Филатова при участии известного журналиста-японоведа В. Цветова. Действие фильма происходит в Москве и Токио в 1959 г. Японская женщина Кэйко, мать двоих детей, и советский учёный-иммунолог Гусев, создатель вакцины против полиомиелита, вопреки бюрократическому сопротивлению чиновников обеих стран добиваются отправки этого нового лекарства в Японию и спасают несколько миллионов японских детей.

У нас в стране эти ленты пользовались невероятным успехом. Когда в сентябре 2004 г. в Большом театре праздновали тридцатилетие выхода на экраны картины «Москва — любовь моя» и по этому случаю организовали приезд в Москву Курихара, прохожие на улицах столицы останавливались и здоровались с ней как со старой и доброй знакомой. Я была тому свидетелем, поскольку с Курихара мне довелось познакомиться и подружиться ещё в 1973 г. Её до сих пор приглашают к нам на кинофестивали — в Ханты-Мансийске и др. А режиссёр С. Соловьёв вновь вынашивает идею снять её в своей картине в роли японской кинозвезды 1930-х гг. Окада Ёсико. Это теперь уже хорошо известная всем история о том, как в 1938 г. эта популярная актриса бежала в СССР вместе с режиссёром и переводчиком русской литературы Сугимото Рёкити. Они хотели учиться у так почитаемого японцами в те

годы В.Э. Мейерхольда, а всё обернулось трагедией: Сугимото был сразу же расстрелян по подозрению в шпионаже, а она долгие годы провела в сибирских лагерях.

Куросава никогда не скрывал своего тяготения ко всему русскому — культуре, природе, людям, а когда-то, на заре молодости, и к коммунистическим идеям. Да и на творческом счету у него к тому времени уже насчитывалось несколько блестящих экранизаций русской классики. Вот почему ему сразу же предложили не очередной совместный проект, а возможность снять свой авторский фильм в СССР по одному из произведений русских или советских писателей. Причём творческий выбор оставался во всём за ним, тогда как финансирование картины и всё техническое обеспечение съёмки брала на себя советская сторона. Какое-то время Куросава не мог поверить в происходящее. Но вместе с сомнениями в душе его забрезжила надежда на исполнение его давней мечты: более тридцати лет он вынашивал идею поставить фильм по замечательной книге русского писателя-путешественника, исследователя Уссурийского края Владимира Арсеньева. И всё-таки он взял время на размышление, которое затянулось на целый год. Он вернулся на родину, и тут случилась самая страшная — попытка самоубийства, правда, закончившаяся чудесным спасением, после чего в 1972 г. он отправляется в СССР снимать кино.

Полузабытый сегодня писатель-путешественник Владимир Арсеньев в своё время был автором едва ли не самых популярных детских книг о приключениях в дальневосточной тайге, о встречах с дикими животными и т.д. Арсеньевым зачитывались не только в СССР. Его перевели даже в Японии в 1940-е гг., и одним из поклонников русского автора был Куросава. Арсеньева он прочитал ещё в конце 1940-х гг. и уже тогда загорелся желанием поставить фильм по его прозе, причём сначала хотел разыграть сюжет, как обычно, на северном острове Хоккайдо, где снимал инсценировки произведений русских писателей. Однако теперь снимать русскую жизнь на японском острове не стал: ему нужен был тот природный мир, который Арсеньев описал в двух своих книгах: «По уссурийской тайге» и особенно в повести о таёжном охотнике Дерсу Узала.

Эти книги и легли в основу сценария фильма «Дерсу Узала» (*Дэрсу Удзара*, 1975), стоящего особняком в обширной фильмографии Куросавы, и не только потому, что это — первая картина режиссёра, снятая не на его родном японском языке. Этот фильм был удостоен золотого приза IX Московского кинофестиваля в 1975 г., а в 1976 г. — американского «Оскара» в номинации «Лучший иностранный фильм», представляя сразу две страны — Советский Союз и Японию. В его создании принимала участие большая съёмочная группа советских кинематографистов,

состоявшая более чем из 100 человек; соавтор сценария — Юрий Нагибин, второй режиссёр — В. Васильев и др. А на главные роли сам мастер утвердил двух актёров: тувинца Максима Манзука, превосходно сыгравшего Дерсу Узала, и популярного актёра Юрия Соломина, воплотившего на экране образ В. Арсеньева.

Создание фильма, включая сложный и длительный подготовительный период, начавшийся с написания и согласования сценария, подбора актёров и т.д., в общей сложности заняло около 2 лет. Сами же съёмки продолжались 8 месяцев, о которых с большой теплотой и ностальгией затем вспоминали их участники. Вспоминали о том, как жили в палатках без электричества, как снимали без выходных с раннего утра до позднего вечера, как долго не могли найти актёра на главную роль взамен в последний момент отказавшегося от поездки в СССР по каким-то своим обстоятельствам легендарного Мифунэ Тосиро — многолетнего друга и соратника Куросава. Но прежде всего всем запомнилось то, каким бескомпромиссным и требовательным, а одновременно с этим трогательным и внимательным был Куросава. В 2010 г. вышла книга В. Васильева и Ю. Соломина «Император японского кино», в основу которой были положены дневниковые записи, а также самые яркие впечатления от этой совместной работы и личного общения с выдающимся японским режиссёром. Говорят, что он сам также был необычайно доволен работой с советским съёмочным коллективом и даже готовился снять у нас свой следующий фильм по мотивам произведений Эдгара По «Маска красной смерти», планируя пригласить на главную роль Ю. Соломина, а в качестве композитора — своего любимого М. Шварца, который писал музыку к «Дерсу Узала». Однако этот проект так и не был осуществлён то ли из-за каких-то бюрократических проволочек чиновников, то ли из-за перемен на политическом небосводе...

И тем не менее личные контакты с советскими кинематографистами у Куросава продолжались до последних дней его жизни. С особой любовью Куросава всегда говорил об Андрее Тарковском: «Он мне как младший брат!» — любил повторять мастер [10]. Когда два режиссёра встретились в московском Доме кино, Тарковский запел тему воинов из «Семи самураев», поскольку, как он рассказал, работая над «Андреем Рублёвым», каждый раз перед съёмкой просматривал шедевр японского режиссёра. Со своей стороны Куросава всегда с большим интересом следил за творчеством своего русского коллеги. «Я люблю все фильмы Тарковского, — говорил японский мэтр. — Мне близка и его концепция человеческой жизни, и его концепция кино. Тем не менее я почти всегда не согласен с тем, что у него получалось в итоге! Тарковский — поэт, а я нет» [10].

И ещё один важный эпизод в истории взаимоотношений двух великих режиссёров, о котором пишет исследователь Нисимура Юитиро в своей книге «Дети Куросавы» [10]. Куросава сам рассказывал ему о том, как однажды он прилетел во Францию в то время, когда Тарковский лежал в парижской больнице. «У меня не было времени навестить — совсем не было, — не переставал сокрушаться великий японец. — Я смогу только послать ему цветы... Это был мой последний шанс повидаться с другом. Никогда не прощу себе те цветы» [10].

А ещё Куросава долго дружил с Ю. Соломиным. На московский адрес русского актёра в канун новогоднего праздника он каждый год посылал трогательную поздравительную открытку со своим рисунком, и так продолжалось вплоть до последних дней его жизни. А когда Ю. Соломин прилетал в Японию на гастроли с Малым театром либо с другой оказией, они всегда встречались и беседовали о жизни, работе, новых творческих планах. В один из таких приездов Соломин, назначенный тогда художественным руководителем Малого театра, специально заехал в Киото, где находился в те дни Куросава. Он хотел не только в очередной раз повидаться с мастером, но и спешил сделать ему заманчивое предложение — поставить спектакль по русской классике на старейшей московской сцене. Куросава воспринял эту идею с огромной радостью и энтузиазмом. Ведь он собирался ещё долго работать. Не зря одну из поздних своих картин режиссёр назвал «Ещё нет» (*Мададаё*, 1992). Это слова героя, которые он посылал своей смерти, отгоняя её от себя. Куросава тоже не думал о смерти, а готовился вновь приехать к нам — в новую Россию. Но вскоре тяжело заболел, а уже год спустя, в 1998 г., мир попрощался с ним навсегда.

Вот таким был этот удивительный человек — великий японский режиссёр с трепетной русской душой, воспевавший в своих фильмах Россию и её Дальневосточный край.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акира Куросава. Биография. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/director/asia/90219/bio/> (дата обращения: 23.01.2022).
2. Акира Куросава. Император японского кино. URL: tvkultura.ru/article/show/article_id/22096/ (дата обращения: 23.01.2022).
3. Акира Куросава — легенда Японии. URL: kino-leone.narod.ru/Og2/Akira.hiv (дата обращения: 02.03.2022).
4. Генс И. Русская классика в творчестве Куросава // Киноведческие записки. 2005. № 75. С. 198—213.
5. Иванова С. Акира Куросава: золотой век японского кино. URL: 365mag.ru/cinema/akira/kurosava-zolotoi-vek-yaponskogo-kino (дата обращения: 13.02.2022).
6. Ивасаки А. Современное японское кино. М., 1962. 524 с.

7. Император японского кино: 100 лет со дня рождения Куросавы. URL: <https://www.vesti.ru/article/2049680> (дата обращения: 02.03.2022).
8. Кончаловский А.С. Запись на стене. URL: https://vk.com/wall-30203366_1219 (дата обращения: 01.04.2022).
9. Лихачёв Д.С. Поэзия преображения // Искусство кино. 1986. № 9. С. 84—96.
10. Нисимура Ю. Дети Куросавы // Искусство кино. 2010. № 9. С. 56—70.
11. Шемякин А. Иероглиф «Япония». Японский след в советском кино. От оттепели до Сокурова. Заметки к теме // Киноведческие записки. 2005. № 75. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/565/> (дата обращения: 02.02.2022).
12. Шувалов А. Акира Куросава. Идентификация самурая-гуманиста (к столетию со дня рождения). URL: snimifilm.com/intervju-kurosava-identifikatsiya-samuraya-gumanista-k-stoletiyuso-dijlya-rozhdeniya (дата обращения: 15.02.2022).
13. Richie D. *The Films of Akira Kurosawa*. Berkley, Los Angeles, London, 1998. 288 p.

REFERENCES

1. *Akira Kurosava. Biografiya* [Kurosawa Akira. Biography]. Available at: <https://www.kino-teatr.ru/kino/director/asia/90219/bio/> (accessed 23.01.2022). (In Russ.)
2. *Akira Kurosava. Imperator yaponskogo kino* [Akira Kurosawa. The Emperor of Japanese Cinema]. Available at: tvkultura.ru/article/show/article_id/22096/ (accessed 23.01.2022). (In Russ.)
3. *Akira Kurosava — legenda Yaponii* [Akira Kurosawa — the Legend of Japan]. Available at: kino-leone.narod.ru/Og2/Akira.hiv (accessed 02.03.2022). (In Russ.)
4. Gens I. Russkaya klassika v tvorchestve Kurosava [The Russian Classics in the Work of Kurosawa]. *Kinovedcheskiye zapiski*, 2005, no. 75, pp. 198—213. (In Russ.)
5. Ivanova S. *Akira Kurosava: zolotoy vek yaponskogo kino* [Akira Kurosawa: The Golden Age of Japanese Cinema]. Available at: 365mag.ru/cinema/akira/kurosava-zolotoy-vek-yaponskogo-kino (accessed 13.02.2022.) (In Russ.)
6. Iwasaki A. *Sovremennoe yaponskoe kino* [Contemporary Japanese Cinema]. Moscow, 1962, 524 p. (In Russ.)
7. *Imperator yaponskogo kino: 100 let so dnya rozhdeniya Kurosavy* [The Emperor of Japanese Cinema: 100 Years since the Birth of Kurosawa]. Available at: <https://www.vesti.ru/article/2049680u> (accessed 02.03.2022).
8. Konchalovskiy A.S. *Zapis' na stene* [Writing on the Wall]. Available at: https://vk.com/wall-30203366_1219 (accessed 01.04.2022). (In Russ.)
9. Likhachev D.S. *Poeziya preobrazheniya* [Poetry of Transfiguration]. *Iskusstvo kino*, 1986, no. 9, pp. 84—96. (In Russ.)
10. Nisimura Yu. *Deti Kurosavy* [The Kurosawa Children]. *Iskusstvo kino*, 2010, no. 9, pp. 56—70. (In Russ.)
11. Shemyakin A. *Ieroglif "Yaponiya"*. *Yaponskiy sled v sovetskom kino. Ot ottepeli do Sokurova. Zametki k teme* [Hieroglyph "Japan". Japanese Trace in Soviet Cinema. From the Thaw to Sokurov. Topic Notes]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2005, no. 75, available at: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/565/> (accessed 02.02.2022). (In Russ.)
12. Shuvalov A. *Akira Kurosava. Identifikatsiya samuraya-gumanista* [Akira Kurosawa. Identification of the Humanist Samurai]. Available at: snimifilm.com/intervju-kurosava-identifikatsiya-samuraya-gumanista-k-stoletiyuso-dijlya-rozhdeniya (accessed 15.02.2022). (In Russ.)
13. Richie D. *The Films of Akira Kurosawa*. Berkley, Los Angeles, London, 1998, 288 p. (In Eng.)

Дата поступления в редакцию 15.03.2022