

Куросава Акира признан одним из выдающихся режиссеров в истории 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. Арсеньева. Однако мотивы, взятые из русской литературы, прослеживаются и во многих других работах режиссера. Он воспитывался на русской классике, любил русскую культуру и русскую природу, имел много друзей среди наших режиссеров и артистов. Его высоко чтили в Советском Союзе, и сегодня в России трудно найти человека, кто не знал бы имени Куросава и его фильмов.

Ключевые слова: Куросава Акира, Ф. М. Достоевский, кино, русская классика.

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

Сегодня имя Куросава знают все. С легкой руки журналистов и критиков его называли то «императором японского кино», то «одиноким всадником в тумане», а еще – «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

¹ Акира Куросава. Император японского кино. URL: tvkultura/article/show/article_id/22096/

² Иванова С. Акира Куросава: золотой век японского кино. URL: 365mag.ru/cinema/akira/kurosava-zolotoi-vek-yaponskogo-kino

работами великого мастера, то упрекая его в творческом простом. Его нарекали космополитом и самым неяпонским из японских режиссером, а то писали о нем как о ревностном продолжателе национальных традиций и т. д. Но в данном случае, образ найден абсолютно точно, и в нем заключена основная суть Куросава – человека и Куросава-режиссера.

Почему самурай? Наверное, потому, что мастер много и успешно работал в жанре исторического кино *дзидайгэки*, создав широкомаштабные 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»³. 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 ушел в армию, а затем, увлекшись физической культурой, стал членом Ассоциации физического воспитания. Затем он учителем-воспитателем в средней школе, обучая детей борьбе *кэндо* и другим воинским искусствам. В семье Куросава, где кроме будущего режиссера росло еще 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 пошел 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 с плаксивым характером, мечтая лишь об одном – стать капитаном торгового судна. Но шло время, и мальчик менялся, приобретая все большую любознательность и жизненную активность. Большую роль в духовном формировании Куросава сыграло, вроде 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 общаться к отечественной и мировой литературе, а также 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 еще 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 рас-

³ Акира Куросава. Император японского кино. URL: tvkultura/article/show/article_id/22096/

сказов 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. Гончарова, Н. В. Гоголя, Ф. И. 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». «С раннего возраста я не только полюбил русскую литературу, но я понял, что Достоевский лучший, и я долго думал о том, что можно сделать из этой книги замечательный фильм. Достоевский все еще остается моим любимым писателем, и он единственный – как я считаю – кто правдиво писал о человеческом существовании, – говорил Куросава⁴. А еще 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, главным образом, записанные на киноленту 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 все еще 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, базирующимся в основном на русской классике, а также на школе актерского и режиссерского мастерства, продолжившей традиции К. С. Станиславского. В

⁴ URL: www.2do2go/msk/events/8036/film-idiot=akiry-kurosavy-po-odnoimenному-romanu-fm-dostoevskogo

дальнейшем влияние русской культуры сказалось в той или иной степени и в музыке, и в изобразительном искусстве, и в балете. Вовлечен 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, на шумевшая инсценировка романа «Воскресение» Л. Н. Толстого побудила режиссера Хосояма Кёмацу приступить к экранизации этого произведения с участием знаменитого театрального актера, работавшего в амплуа *онна-гата* (женских ролей) Татибана Тэйдзиро 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) режиссера Танака Эйджю, который вошел 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. – «Вишневым сад» (Сакура-но соно) А. П. Чехова, режиссером которых явился 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 типичным явлением для того времени. Но для юного Куросава связь кино с русской литературой значила многое.

А еще одним мощным стимулом для увлечения кино стал для молодого Куросава 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 тапера, то в Японии по традиции было принято, чтобы во время сеансов кто-то пояснял происходящее на экране, иногда даже озвучивая диалоги или делая отдельные ремарки по поводу происходящего. Ведь все, 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 Акира, вводя в круг своих друзей и мир своих увлечений. Знаящие 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, еще одно событие, которое в эти годы кардинально изменило течение монотонной жизни юного Куросава, – это землетрясение 1923 г., которое разрушило сразу несколько японских городов, включая столицу Токио, и еще раз продемонстрировало японцам мощь природной стихии. Семья Куросава не пострадала от случившегося, но предпочла в этот год на летний период переселиться на родину предков-самураев – в префектуру Акита. Здесь мальчик впервые увидел почти первозданную природу, ее 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 рисованием, подрадившись делать иллюстрации для приложения к женским журналам. Однако стать профессиональным художником ему так и не довелось. В 1927 г. он 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 годы 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. прошел учредительный съезд с целью организации в Японии пролетарского творческого союза, однако создание его еще 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 ее основе сложилась Ассоциация. Деятельность этой организации не ограничивалась сферой живописи: в ней состояли также представители литературного и театрального мира страны.

Разумеется, ее работа во многом строилась на постулатах марксистского учения, и Куросава, который, как и многие другие представители творческой интеллигенции, был увлечен 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 режиссера стала проходившая в 1929 г. крупная выставка пролетарского искусства, проводимая Ассоциацией. В ее экспозиции было размещено целых пять его работ: картины маслом и акварелью, а также плакат. Особенно высокой оценки удостоилась его огромная трехметровая акварель. Однако это стало последней творческой победой Куросава как художника. Вскоре его контакты с Ассоциацией прекратились из-за резкого уклона в политику, начавшегося в ее 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, этот 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 режиссера Ямамото Кадзиро в компании PLC, которая, объединившись с еще тремя другими, в 1937 г. становится студией «Тохо». Там он начинает писать сценарии для фильмов и помогать в их съемках, пока на правах стажера. При этом тяга к рисованию не покидала Куросава всю его жизнь. И все те, кто видел, как работает этот прославленный режиссер, обязательно отмечали, что он видит и создает кадр как подлинный живописец.

Свои первые фильмы Куросава снял в 1940-е годы, избрав для себя жанр социальной драмы, свидетельством чему является его первая социально-философская драма «Пьяный ангел» (Ёидорэ тэнси, 1948), в которой, по признанию самого же режиссера, «он впервые стал самим собой. Это был мой фильм. Его сделал я и никто другой»⁵. Однако полностью уйти от острых политических вопросов современности ему так и не удалось. Ярко выраженный антимилитаристский пафос явно прослеживается даже в одной из его дебютных лент «Самые красивые» (Итибан уцукусику, 1944), рассказывающей о судьбе девушек, работающих на военном заводе. И, тем не менее, в беспокойное для Японии военное время режиссер стремился все дальше уйти от идей классовой борьбы в своем творчестве, пытаясь просто делать свое 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 все-таки после войны Куросава вновь уступил общественным настроениям, откликнувшись на призыв профсоюза студии снять ленту о

⁵ Donald Richie. The Films of Akira Kurosawa. Berkley, Los Angeles, London, 1998. P. 47.

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 трех 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. Еще сегодня меня клонит ко сну при звуках музыки, посвященных празднику Первого мая»⁶.

С тех пор Куросава извлек важный урок на будущее: неприемлемость для себя коллективного творчества. Позже это отмечалось всеми, кому довелось работать с Куросавой: он принадлежал к породе режиссеров, подчиняющих своей точке зрения весь остальной коллектив и снимающих именно «авторскую» версию фильма⁷. И еще одна простая истина открылась тогда будущему режиссеру: он более не будет снимать фильмы 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 ее 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 режиссера 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. Ее сюжет строится на истории убийства самурая и изнасилования его жены, рассказанной от лица четырех персонажей и поданной в четырех разных версиях. В основу сценария были положены две новеллы известного японского писателя Акутагава Рюноскэ «Ворота Расёмон» и «В чаще». И снята лента в жанре, близком к исторической драме *дзидайгэки*. Именно в этой работе режиссера впервые появляется образ самурая, который потом будет так часто вдохновлять мастера. Ведь вслед за «Расёмоном» 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 Куросавы, отмеченные международными наградами, как: «Семь самураев» (Ситинин-но самурай, 1954), «Телохранитель» (Ёдзимбо, 1961), «Отважный самурай» (Цубаки Сандзюро, 1962), «Тень воина» (Кагэмуса, 1980) и др.

⁶ Акира Куросава – легенда Японии. URL: kino-leone.narod.ru/Og2/Akira.htm

⁷ Там же.

Через эти ленты фактически состоялось знакомство мира с историей Японии, которую Куросава в своих фильмах показывал намеренно реалистично и жестко, но и непременно с неугасающим «куросавским» оптимизмом. При этом картины Куросава в жанре *дзидайгэки* – это не только дань режиссера своим предкам и любви к родной истории, но и результат оригинально переосмысленной традиции жанра американского вестерна, которая вдохновляла японского режиссера. Об этом он заявлял неоднократно не в одном интервью. И об этом свидетельствует тот огромный успех этих 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 семерка» Джона Стерджеса).

Сразу же после картины «Расёмон» Куросава неожиданно для всех обратился к русской теме – экранизации романа Ф. М. Достоевского «Идиот» (Хакути, 1951), о чем он мечтал еще 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 режиссер приобрел благодаря фильму «Расёмон», а также его переход со студии «Тохо» на «Сётику», где ему была обещана неограниченная творческая свобода. Но и здесь режиссер 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 режиссер. 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 нее свое образование. Я врос в нее настолько, что это отразилось в моем творчестве»⁹.

⁸ URL: www.k1no.ru/kurosava.htm

⁹ URL: www.k1no.ru/kurosava.htm

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 японски. При этом дух русского оригинала ощущается буквально во всем: то повеет мелодией «Амурских волн», то зазвучит текст Достоевского. И этот режиссерский 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: темные, приземистые японские домики, теснота, скупые и удручающие интерьеры квартир. Созданная Куросава атмосфера передает удушающий психологический настрой произведений Достоевского. Постановка Куросава дает возможность бросить обновленный взгляд на давно знакомый и, казалось бы, застывший классический сюжет. Куросава погружает своего главного героя Камэда (князь Мышкин), которого играет Мори Масаюки – японец с просветленным 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 сошел 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 ее проявлениях, в нем появилось глубокое чувство сострадания ко всем живому. Ярчайшая роль сыграна актером Мифунэ Тосиро, его Рогожин носит в картине японское имя Аками. «Я увидел на экране глаза Рогожина – бешеные, жгучие, раскаленные угли – именно такие, каким их написал Достоевский»¹⁰, – отмечал выдающийся советский кинорежиссер 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»¹¹.

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

¹⁰ Шувалов А. Акира Куросава. Идентификация самурая-гуманиста (к столетию со дня рождения). URL: snimifilm.com/intervju-kurosava-identifikatsiya-samuraya-gumanista-k-stoletiyu-so-dnya-rozhdeniya

¹¹ Там же.

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 Куросава для своей экранизации «Идиота» – настолько современно переосмыслил роман японский режиссер 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 режиссер 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 отведенный ему остаток жизни? Куросава, перенося действие картины в современную Японию и тем самым насытив его хорошо знакомыми местными реалиями, давал на него 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 нем, а во второй – слушать, что о нем 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 режиссера. 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 режиссер Георгий Товстоногов, и академик Д. С. Лихачев¹². В 1957 г. режиссер приступает к экранизации романа «На дне» (Дондзоку,

¹² Лихачев Д. С. Поэзия преображения // Искусство кино. 1986. № 9.

1957) по мотивам одноименной пьесы М. Горького. Лента вышла спустя шесть лет после «Идиота». К этому времени режиссер 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 судзэ, 1957).

Пьесы Шекспира, так же как и романы Достоевского, – это отдельное художественное пространство Куросава, 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». Но а «Макбета», как и «Идиота», он задумал снять еще в 1940-х годах и планировал приступить к работе сразу же после создания ленты «Расёмон». Однако выход в прокат в 1948 г. «Макбета» Орсона Уэллса заставили режиссера 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 нее легкую и развлекательную картину. Ведь, в конечном счете, «На дне» – вовсе не мрачная пьеса. Я помню, что когда читал ее, много смеялся. Наверное, это связано с тем, что нам показывают людей, жаждущих жить, и, как мне кажется, показывают с юмором»¹³. И все-таки, уловив слегка заложенный в пьесе комизм, о котором когда-то вскользь упомянул и сам Горький, Куросава поставил отнюдь не комедийную ленту, правда, интерпретировав ее в достаточно непривычном для нас ключе.

Начнем с того, что, оставаясь верным своему основному принципу инсценировки – никогда не изображать чужую ему действительность, он перенес 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, разделенные 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

¹³ Donald Richi. The Films of Akira Kurosawa. Tokyo, 1958. P. 11.

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

И, тем не менее, многие киноведы сходятся во мнении, что работу Курасава скорее следует отнести к вольному авторскому прочтению пьесы А. М. Горького, нежели к ее 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. Генс¹⁴. А известный американский культуролог Д. Ричи прямо указывает на то, что новизна этой картины состоит в том, что «Курасава поставил фильм не в трагической, а в гораздо более иронической интонации, придав социальной драме сатирический оттенок»¹⁵. 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 всем мастерстве Курасава, «фильм выглядит как чужеземное растение, оторванное от родной почвы и пересаженное в тесный горшок»¹⁶.

Возможно, эти суждения спорны, но так или иначе Горький оказался лишь одной из страниц в фильмографии Курасава, в то время как Достоевский присутствовал в его творчестве всегда. С первых шагов в искусстве в произведениях Курасава ощущалось влияние эмоционального мира русского писателя. Французский киновед Жиль Делез в своей книге «Кино» писал о необычайном сходстве Курасава и Достоевского – «двух метафизиков, посредством расширения формы и обнажения сюжетного нерва способных создать такую ситуацию, когда духовные вопросы произведения оборачивались насущными вопросами

¹⁴ Генс И. Русская классика в творчестве Курасава // Киноведческие записки. 2005. № 75. С. 209.

¹⁵ Donald Richie. The Films of Akira Kurosawa. P. 125–133.

¹⁶ Ивасаки А. Современное японское кино. М., 1962. С. 358.

самого зрителя»¹⁷. Режиссер 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 оскорбленные» в экранизацию произведения японского писателя Ямамото Сюгоро «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. Генс¹⁸.

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 Куросава лишь сюжетной основой, обогащенной характерами и идеями Достоевского. Одна из главных сюжетных линий фильма связана с маленькой девочкой Отоё, списанной с героини «Униженных и оскорбленных» Нелли. Куросава вспоминал: «Сценарий сильно отличается от романа. Одну из главных героинь киноленты, девочку, вы не найдете 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 оскорбленных”»¹⁹.

«Красная борода» – не просто очередной фильм японского режиссера. Эта работа середины 1960-х годов 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 определенный этап в моем творчестве. Думаю, отныне буду ставить другие картины, непохожие на прежние»²⁰. 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» –

¹⁷ Там же.

¹⁸ Генс И. Ю. Русская классика в творчестве Куросавы // Киноведческие записки. 2005. № 75. С. 211.

¹⁹ Генс И. Ю. Русская классика в творчестве Куросавы. С. 171.

²⁰ Там же. Р. 183.

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 насчет “ошибок”. Спасательным было слово “гуманизм”, правда, “воинствующий”»²¹.

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 своем 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 режиссера? 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 узнаем еще 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 – Канэто Синдо. Вся его жизнь была связана с Москвой и Московским кинофестивалем. Ветеран японского кино, открыто симпатизировавший коммунистам, но четко 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 режиссер получил в 1961 г. за фильм «Голый

²¹ Шемякин А. Иероглиф «Япония». Японский след в советском кино. От Оттепели до Сокурова. Заметки к теме // Киноведческие записки. 2005. № 75. С. 10.

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 «Обнаженные 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» (Икитай, 1999) – современное прочтение культовой «Легенды о Нараяма» завоевала «Золотого святого Георгия» и премию ФИПРЕССИ на XXI Московском кинофестивале. Но, кроме того, были еще 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 вручен 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 «Открытие» (Итимай-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 режиссера еще при жизни мастера по сложившейся традиции ему, как трехкратному 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 колес» (Додэскадэн, 1970), чтобы представить ее вне конкурсной программы на VII Московский фестиваль. В ней режиссер 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 трех друзей – прекрасных режиссеров 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 провел без работы, что привело его к затяжному творческому и психологическому кризису. И тут он ухватился за спасительную идею начать все сначала и еще раз создать собственную студию, рассчитывая на то, что на сей раз это непременно даст ему долгожданную творческую свободу и финансовую независимость. Но расчет оказался неверным: японский зритель куда охотнее шел на Джеймса Бонда или вампира

Дракулу, чем на отечественные фильмы о социальных бедах и моральных конфликтах.

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

А потом произошло еще одно неожиданное 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 березовая роща щедро одарила его своей красотой и даже порадовала подарком – маленьким крепким белым грибом. Он сорвал гриб, поднес 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 своем воображении, но воочию увидел впервые. А на следующий день он уже встречался с нашими режиссерами, актерами, киноведами, с которыми с тех пор поддерживал дружеские и творческие контакты.

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

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» (режиссеры Э. Бочкарев и Кинугуса Тэйносукэ, в ролях: Юрий Никулин, Тихару Инаёси, Уно Дзюкити и др, 1966). Она была снята в 1966 г. в ознаменование десятилетия подписания Совместной декларации 1956 г., прекратившей состояние войны между двумя странами. Фильм должен был предложить

новую модель партнерства 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 еще 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 получает 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, ребенок 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 режиссер Кинугуса («Врата ада» – Дзигокумон, 1953) – большой друг Куросава. В юности он был актером 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» (1953) 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 напряженности. И ее культурными свидетельствами стали сразу несколько советско-японских фильмов о любви и человеческом сострадании, не знающими государственных границ. 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 чем-то эти две мелодрамы удивительно похожи собой: романтические истории о японской девушке (в первом случае – балерине, во втором – пианистке), которая, преклоняясь перед русской культурой и стремясь совершенствовать свое мастерство в СССР, приезжает к нам на учебу 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 Соламиным, Сергеем Соловьевым, Андрисом Лиепой и др. Но особая дружба возникла у нее с нашим прославленным режиссером 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 нее 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 ученый-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 еще в 1973 г. Ее до сих пор приглашают к нам на кинофестивали – в Ханты-Мансийске и др. А режиссер С. Соловьев вновь вынашивает идею снять ее в своей картине в роли японской кинозвезды 1930-х годов Окада Ёсико. Это – теперь уже хорошо известная всем история о том, как в 1938 г. эта популярная актриса бежала в СССР вместе с режиссером и переводчиком русской литературы Сугимото Рёкити. Они хотели учиться у так почитаемого японцами в те годы В. Э. Мейерхольда, а все 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. Причем, творческий выбор оставался во всем за ним, тогда как финансирование картины и все техническое обеспечение съемок 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, исследова-

теля Уссурийского края Владимира Арсеньева. И все-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 свое 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, и одним из поклонников русского автора был Куросава. Арсеньева он прочитал еще в конце 1940-х годов и уже тогда загорелся желанием поставить фильм по его прозе, причем, 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 таежном охотнике Дерсу Узала.

Эти книги и легли в основу сценария фильма «Дерсу Узала» (Дэрусу Удзара, 1975), стоящего особняком в обширной фильмографии Куросава, и не только потому, что это – первая картина режиссера, 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 съемочная группа советских кинематографистов, состоявшая из более чем 100 человек; соавтор сценария – Юрий Нагибин, второй режиссер – В. Васильев и др. А на главные роли сам мастер утвердил двух актеров: тувинца Максима Манзука, превосходно сыгравшего Дерсу Узала, и популярного актера Юрия Соломина, воплотившего на экране образ В. Арсеньева.

Создание фильма, включая сложный и длительный подготовительный период, начавшийся с написания и согласования сценария, подбора актеров и т. д., в общей сложности заняло около 2 лет. Сами же съемки 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 актера 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 режиссером. Говорят, что сам режиссер также был необычайно доволен работой с советским съемочным 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 осуществлен 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 он²². Когда два режиссера встретились в московском Доме кино, Тарковский запел тему воинов из «Семи самураев», поскольку, как он рассказал, работая над «Андреем Рублевым», каждый раз перед съемкой просматривал шедевр японского режиссера. 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»²³.

И еще один важный эпизод в истории взаимоотношений двух великих режиссеров, о котором пишет исследователь Нисимура Юитиро в своей книге «Дети Куросава»²⁴. 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»²⁵.

А еще Куросава долго дружил с Ю. Соломиным. На московский адрес русского актера 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

²² Юитиро Нисимура. Дети Куросава // Искусство кино. 2010. № 9. Сентябрь.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

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 еще долго работать. Не зря одну из поздних своих картин режиссер назвал «Еще нет» (Мададаё, 1992). Это слова героя, которые он посылая своей смерти, отгоняя ее 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 режиссер с трепетной русской душой.