

VIII. ЖЕЛАНИЕ И СИМУЛЯЦИЯ

В 1983 году Вим Вендерс отправился в Токио с намерением снять фильм-оммаж великому японскому режиссёру Ясудзиро Одзу, который ушёл в мир иной в 1963 году. Вендерс, используя свою камеру в качестве записной книжки, заносил в неё свои впечатления, раздумья и переживания. В результате получился документальный фильм, рассказывающий нам в старомодной манере дневниковых заметок о своём открытии гиперсовременной [ipermoderno] Японии.

Вендерс в Токио

Фильм называется «Токио-Га», и причисляется к незначительным фильмам Вендерса. Это не так. Он чрезвычайно важен со всех точек зрения. В творческой карьере немецкого режиссёра «Токио-Га» представляет собой переходный этап от сновиденческих, ностальгических картин 1970-х годов («Алиса в городах», «С течением времени») к столкновению с электронными технологиями, конфликтному и вместе с тем завораживающему воображение. Этой теме Вендерс посвятил хотя и путаный, но гениальный фильм «До конца света».

Отношение Вендерса к кинематографу Одзу становится для немецкого режиссёра тем фильтром, через который он пытается уловить смысл происходящих изменений. Изменений, благодаря которым японское обще-

ство (а на самом деле и всё мировое сообщество в целом) оказалось за пределами гуманистической современности и пребывает ныне в каком-то новом измерении. Ему несть имени, но оно предстаёт как постгуманистическое, если не постчеловеческое.

Ясудзиро Одзу прибегал к технике как помощнику, продолжению, потенциалу человеческого взгляда, человеческих чувствований, усматривая в ней возможность отражения эмоций и идей. Манера съёмки, которая использовалась в его фильмах, была нацелена на передачу главенствующей роли человеческого измерения в том универсуме, который сформировался в предвоенные годы в Японии и который сохранял преемственность по отношению к традиции.



Кадры из фильмов Ясудзиро Одзу.
Вверху — «Жизнеописание "некоего господина" из барака» (1947).
На с. 201 — «Был отец» (1942; в роли отца — Тисю Рю)



Находясь в Токио, Вендерс фиксирует внезапное наступление неуловимой гиперсовременности. Он характеризуется инверсией взаимоотношений между человеческим интеллектом и техникой, между человеческим взглядом и электронным устройством. Мало-помалу (а то и внезапно) человеческий ум становится составным элементом глобального Интеллекта, а глаз функцией внутри видеосетевого паноптикума. С философской точки зрения «Токио-Га» представляет собой исключительно точную картину реальности, где с редкой прозорливостью представлено распыление этой реальности под воздействием симуляционных техник. Начиная с 1980-х годов слово «симуляция» становится ключевым в посталфавитном лексиконе, ведь именно в этот период микроэлектронные технологии внедряются во все сферы производства коммуникации и проецирования виртуальных миров.



Кадры из фильмов Ясудзиро Одзу. Вверху — «Сёстры Мунэката» (1950).
На с. 203 — «Вкус сайры» (1962; в роли отца — Тисю Рю)

Симуляция ведёт к образованию пустот, провалов реальности; к исчезновению осязаемого, устойчивого мира и его подмене виртуальной реальностью. Все эти мотивы уже присутствуют в фильме Вендерса, снятом в 1983 году. Вендерс описывает Японию как общество, в котором чувственная реальность подменяется искусственной; жизнь становится результатом симуляции; все предметы, продукты питания и даже сами общественные отношения суть не более чем симулякры.

В одном из эпизодов запечатлена экскурсия на фабрику искусственной пиццы. Мы видим изготовленные при помощи синтетических материалов идеальные муляжи груш, яблок, мяса, тропических фруктов. Этим

муляжам предстоит заменять настоящие фрукты в витринах токийских ресторанов. Смятение, которое испытывает режиссёр перед лицом этих примитивных симулякров, не лишено некоторой патетики и даже лёгкой провинциальной заворожённости. Вытеснение продуктов питания, их подмена пластмассовыми или восковыми муляжами навеивает ностальгические воспоминания о том мире, где вся еда была настоящей. Мы ощущаем, как благодаря такого рода незначительным, казалось бы, явлениям мир постепенно утрачивает свою осязаемость.

Другой эпизод. На трибунах огромного стадиона одетые в белое игроки клюшкой для гольфа бьют по белому шарик, который, описав большую дугу, падает на поле и смешивается с тысячами других таких же шариков. Множество белых мячиков символизирует бескрайнее поле



отдельных индивидов, не способных ощутить присутствие другого рядом с собой. Вслед за этим Вендерс оказывается в узких и длинных помещениях, где происходит игра в «папинко»: длинные ряды мужчин и женщин всех возрастов безмолвно сидят у застеклённых игровых автоматов и при помощи специального рычага регулируют перемещение металлических шариков. Играющие не говорят ни слова и не смотрят друг на друга.

В своей книге «Империя знаков», посвящённой впечатлениям от путешествия автора в Японию, Ролан Барт описывает игру в «папинко» следующим образом:

Папинко — это игровой автомат. За прилавком покупают немного металлических шариков, потом, стоя перед аппаратом (вроде вертикального табло), одной рукой загружают каждый шарик в отверстие, а другой при помощи клапана проталкивают шарик по сети перегородок; если посылочный удар был чётким (не слишком сильным и не слишком слабым), то запущенный шарик высвобождает целый поток других шаров, которые падают вам в ладонь — и вам остаётся лишь продолжать, — если только вы не захотите обменять свой выигрыш на скромное вознаграждение. <...> Папинко — игра коллективная и индивидуальная. Аппараты выстроены длинными рядами; каждый стоящий у табло играет за себя, не глядя на соседа, хотя стоят они локоть к локтю. Он слышит лишь звук опускаемых шариков, которые очень быстро поглощаются аппаратом; зал напоминает улей или цех; игроки похожи на заводских рабочих⁶².

Вендерс усматривает связь между невероятно широким распространением этой игры с потребностью каким-то образом ослабить психическое напряжение, характерное для послевоенной Японии; с потребностью освободить коллективный разум от навязчивых воспоминаний о пережитых ужасах, прошлое надлежит забыть, отодвинуть,



Токио, район Уэно. 2016. Фото Арсения Гутова



Ночной Токио, район Акихабара. 2016. Фото Арсения Гутова

поставить на нём крест. В то же время, как указывает Ролан Барт, игра в пашинку символизирует общество, где каждый индивид существует сам по себе, предельно изолирован от себе подобных; он сведён к единственной функции быть носителем производительного времени; он лишён памяти; если не брать в расчёт безмолвный труд, иного подвига он не ведаёт.

Вендерс фиксирует эту трансформацию общества, вписывая избранный им ракурс в историю кино. Он повествует о том, какой удел готовит участникам мутации в стадию гиперсовременности (в постчеловеческую стадию), наблюдающим за той самой эволюцией, в которую они неизбежно включены — одновременно и актёры, и зрители, они мало-помалу становятся исключительно зрителями.

Режиссёр берёт интервью у сотрудничавших прежде с великим Одзу кинематографистов. Юхару Ацута, постоянно работавший с Одзу оператор, в серии трогательных сцен демонстрирует нам технику съёмки, выработанную на протяжении многолетней совместной работы. Ацута также рассказывает о том, что после кончины Одзу (тот умер за двадцать лет до начала работы над «Токио-Га») он не мог работать ни с кем из режиссёров, изменить манере Одзу, приспособиться к другой технике и другой чувствительности казалось ему предательством.

Затем выступает постоянно снимавшийся у Одзу актёр Тисю Рю; он, напротив, продолжал работать после кончины мастера. Однако речь его печальна: по признанию Рю, люди останавливают его на улице и просят автограф вовсе не потому, что он некогда снимался в «Токийской повести», но только лишь из-за того, что он рекламирует не то печенье, не то зубную пасту.